

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

A

REINALDO ARENAS: IMAGEN DESDE LA TEXTUALIDAD

by

MIGUEL CORREA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2002

UMI Number: 3063820

Copyright 2002 by
Correa, Miguel

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3063820

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

@2002

MIGUEL CORREA

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

8/22/02
Date

Susana Reisz
Chair of Examining Committee

8/22/2002
Date

Lia Schwartz
Executive Officer

Malva E. Filer

Lia Schwartz

Susana Reisz
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract**THE TEXTUAL IMAGE OF REINALDO ARENAS**

by

Miguel Correa**Adviser: Professor Susana Reisz**

The image of the 'implicit author' projected in the fictional universes of Reinaldo Arenas' literary works is distinctively dual in nature. The texts written in Cuba, when the author suffered ostracism and prosecution by the Castro regime, construct the image of a boundless, irreverent, marginal, humorous, tragic, homosexual Arenas. These "Cuban texts" also reflect the image of an author who opposed and subverted not only the political system introduced on the island by the Revolution, but also the moral values sustained by the Judeo-Christian tradition, which Arenas considered both perverse and oppressive. The author's literary image is therefore constructed around the concept of political and sexual dissidence.

However, the narrative produced by Reinaldo Arenas in his New York City exile since his arrival in the U.S. in 1980 (until his suicide in 1990) portrays a different image of the implicit author in the textual realities. This new image is that of a more thoughtful and composed Arenas who, despite attempting to sound as humorous and in control as before, is visibly contained by a profound

sense of immediacy and urgency. These texts also portray the image of an author more preoccupied with formal narrative aspects and techniques than with the density of the literary message. The fact that the author was facing his own mortality may have contributed to the transformation of his textual image.

From the theoretical point of view, this study has been largely based on the concept of the 'implicit author' developed by Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction*, and on his treatment of fictional narrators, seen by Booth as entities capable of building a faithful (or unfaithful) textual image of the real author. The study has also been based on Michel Foucault's concepts of 'discourse', 'author-function', and 'transgressive texts' (in *What is an author?*). The treatment of sexuality in Arenas' fictional narrative (and the concept of *sexual confession* in particular) has been based on Foucault's *The History of Sexuality*.

The study on Reinaldo Arena's autobiography has been partially based on the works of Sylvia Molloy and James Olney.

**Para Reinaldo Arenas y Roberto Valero, *in memoriam*
Para Paul Haber, por la amistad.**

Quiero dejar constancia de mi profundo agradecimiento a la Dra. Susana Reisz, Directora del Comité de Tesis del Departamento de Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas (CUNY Graduate Center), por la valiosa ayuda que me brindó en la investigación y redacción de este estudio.

**M.C.
New York City
Junio/2002**

Índice

Contenido:

Capítulo I.

Contextualización de Reinaldo Arenas en la narrativa latinoamericana

I. La narrativa de la Revolución (1959-1980)	1
I.1 La literatura cubana en conflicto con la Revolución	9
II. Reinaldo Arenas y Fuentes	15
II.1 Su obra	16
III. Reinaldo Arenas y el <i>boom</i> latinoamericano	17
IV. La vida en dos	28
IV.1 Lo real	29
IV.2 Sexualidad	31
IV.3 La estafa	34
IV.4 Militancia política	36
V. Las dos etapas	37
V.1 Iniciación	39
V.2 Comienzo del <i>Big Bang</i> areniano	42
V.3 Celestino mucho antes del alba	43
VI. Los mundos alucinantes	52
VII. La posmodernidad, Cuba y Arenas	59

Notas	69
Capítulo II	
Reinaldo Arenas y la Generación del Mariel	
I. El éxodo	71
II. Literatura menor: definiciones	73
III. La Generación del Mariel	76
III.1 Génesis	77
IV. El Mariel a la luz de las teorías literarias de Deleuze y Guattari	83
V. Sobre la revista "Mariel"	90
VI. Arenas: un escritor minoritario	92
VI.1 La narrativa menor areniana	93
VI.2 Sobre el verano y su color	93
VI.3 El asalto (¿a mamá?)	98
Notas	104
Capítulo III	
Reinaldo Arenas: imagen desde la textualidad	
I Introducción	105
II Verdad vs. ficción	106
II.1 La interrelación verdad / ficción vista por un novelista	110
II.2 Verdad y ficción desde la posmodernidad	114
II.3 Verdad y ficción en Reinaldo Arenas	115
III. La imagen textual del autor	119

IV. El autor implícito según Booth, Genette y Foucault	124
V. Narrador y autor implícito	130
VI. El texto como categoría especular	135
VII. Imagen y mundos alucinantes	136
VII.1 La sexualidad como recurso literario	142
VIII Arenas en la narrativa areniana	145
VIII.1 Celestino y Arenas	147
VIII.2 Sobre el texto	151
IX. En los predios de la imagen	155
IX.1 Imagen homosexual del autor implícito	159
IX.2 Cuerpo de la confesión: "La vieja Rosa"	168
X. Palacios, mofetas e imagen	171
XI. Imagen en <i>Otra vez el mar</i>	175
XII. Reinaldo, la estrella más brillante	180
XIII. Los tres Reinaldos en <i>El color del verano</i>	183
XIV. Imagen en los textos neoyorquinos	189
XIV.1 Cirilo, Cecilia y Arenas	190
XIV.2 Visión de <i>El portero</i>	198
XIV.3 Ficción e imagen en <i>Antes que anochezca</i>	203
Conclusiones	209
Notas	212
Obras consultadas	214

Capítulo I

Contextualización de Reinaldo Arenas en la literatura latinoamericana

I. La narrativa de la Revolución (1959-1980)

A pesar de que la narrativa latinoamericana venía dando señales de profundos cambios desde la aparición de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges, la literatura cubana no pareció asimilar esos cambios hasta bien entrada la década de los 60. De hecho, habría que esperar hasta 1966 a que la narrativa cubana alcanzara y se sumara a las innovadoras corrientes estéticas que se ensayaban y se establecían en la América Hispánica desde los años 40.

La novelística que se inicia en Cuba con la Revolución continuó por los trillados senderos narrativos de la novela tradicional latinoamericana. Sin embargo, y a pesar de su monótona uniformidad, esa narrativa se puede subdividir en dos períodos visiblemente diferenciados: la del bienio 1959-1960, y la del quinquenio 1961-1965. La razón de esta subdivisión radica no sólo en la relación temática / año de publicación sino también en el substrato filosófico del que estas obras participan.

La acción argumental de las novelas del bienio transcurre generalmente en los dos últimos años de la dictadura de Batista (1957-1958). De entre dos docenas de novelas publicadas en esos años, vale mencionar las cuatro que de cierta manera se destacaron, no tanto por su estructuración ni por su estilo sino por su desarrollo argumental coherente: *El sol a plomo* (1959), de

Humberto Arenal; *La novena estación*, de José Becerra Ortega (1960); *Bertillón 166* (1960), de José Soler Puig; y *Mañana es 26*, de Hilda Perera. Curiosamente, con la excepción de *Mañana es 26*, ninguna de estas obras se adentra en las luchas revolucionarias que Cuba acababa de protagonizar. Si pudiera hablarse de un *leitmotiv* común a estas cuatro obras iniciales, éste podría ser la persecución a la que eran sometidos los insurgentes revolucionarios por parte de la dictadura de Batista. Tal vez sin soma, Seymour Menton ha dicho de ellas que fueron "relatos breves, episódicos, emocionantes" (14). El lenguaje en estas novelas es sumamente convencional, también la trama, de desarrollo progresivo y lineal, con introducción, desarrollo y el esperado desenlace. Son textos desprovistos de todo atrevimiento o innovación, de toda irreverencia; ni siquiera diferentes en su mediocridad. El mundo interior de los personajes a veces logra conmovernos. Pero en rigor, estas obras no fueron otra cosa que sentidos novelones melodramáticos, con protagonistas trasnochadamente románticos, cuyas vidas adquirirían sentido precisamente por las persecuciones o las torturas a las que eran sometidos. Tal vez sin ellas, éstos ni siquiera hubieran existido.

Afortunadamente, las novelas del quinquenio 1961-1965 se apartaron ligeramente de ese patético modelo, tanto en lo narrativo como en lo filosófico. Comparadas con las primeras, las del quinquenio registran un significativo salto cualitativo. En ello pudo haber influido la visita que Jean Paul Sartre hiciera a La Habana en marzo de 1960. En términos generales, las novelas de este período compartieron un mismo formato narrativo, mayormente lineal, pero

también algo que no tenían las precedentes: el substrato existencialista. Aunque el existencialismo no era algo nuevo en la literatura cubana de principios de siglo (desde la década de los 30, Lino Novás Calvo ya había impregnado sus cuentos de ese aliento filosófico), las novelas de este período lo retoman con cierta dignidad y hasta con cierta gracia, a pesar del *déjà vu* que para la fecha esa doctrina registraba.

Los héroes de este segundo grupo de novelas son, en su vasta mayoría, entes primarios, vacíos, angustiados, con vidas moldeadas por sus circunstancias históricas, vanos reflejos de las transformaciones que en el ámbito social y político venía llevando a cabo la Revolución. Falta en ellas un intento por superar los moldes ya exhaustos de la narrativa tradicional; ni siquiera podemos hablar de un intento serio por diferenciarse argumentalmente unas de otras. De entre unas 25 novelas que se publicaron por entonces, podrían mencionarse cinco que lograron hilvanar argumentos mayormente coherentes y hasta estremecedores, siempre dentro del substrato existencial: *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes; *La búsqueda* (1961), de Jaime Sarusky; *Los días de nuestra angustia* (1962), de Noel Navarro; *Concentración pública* (1964), de Raúl González; y *El sol, ese enemigo* (1962) de José Lorenzo Fuentes.

Sin embargo, es preciso mencionar aquí la aparición en este período de tres novelas "extrañas". Ellas son: *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Pequeñas maniobras* (1963) (aunque escrita hacia 1957), de Virgilio Piñera; y *Gestos* (1963), de Severo Sarduy. Las tres se diferenciaron

marcadamente de sus contemporáneas: en su estructuración, temática y en el uso del lenguaje. Aunque también permeadas por el existencialismo sartreano en boga, estos tres textos se plantearon por lo menos la intención de deshacerse del extenuado formato precedente. Pero ninguna de las tres alcanzó el virtuosismo técnico de *El señor Presidente* (1946), de Asturias; ninguna se acercó a las innovaciones formales de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, obras que ya traían consigo –desde la década de los 40– el germen innovador que más tarde impregnaría (y reformaría) la nueva novela hispanoamericana.

1966 es un año clave en las letras cubanas. En ese año aparece una novela que pronto se convertiría en eslabón transicional entre la narrativa cubana y la hispanoamericana. Me refiero a *Paradiso*, de José Lezama Lima. Con esta novela, la narrativa cubana se suma a las tendencias innovadoras (y ya prestigiosas) en la América Latina de los años 60. En 1966 también, se le entrega el premio Casa de las Américas a Jesús Díaz por su novela *Los años duros*. Es el período en que la revista *Mundo Nuevo* acoge e internacionaliza a tres escritores cubanos en específico: José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.

En 1967 se publica *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy; y en 1968, *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernández. Ambos textos experimentan ampliamente con el lenguaje, lo utilizan como sujeto de la exposición. Ambos utilizan técnicas ya propias de la nueva novela latinoamericana, como lo son el entretejimiento de elementos étnicos e

históricos; la incorporación de mitos, fantasías, exageraciones, y en el caso de Sarduy, la creación de un ambiente lúdico que le permite abandonar la referencialidad mimética de la narrativa tradicional para centrarse en el discurso, en la palabra, técnica totalizadora de la que se sirve para edificar no sólo el *corpus* textual de la novela sino su concepción particular de lo cubano.

Es evidente que el período de 1966 a 1968 fue el más fértil de toda la narrativa de la Revolución. El entronque con las corrientes estéticas latinoamericanas se establece con *Paradiso*, pero extrañamente, y a modo de curiosa observación, la narrativa cubana no incursiona con vehemencia en la temática de la magia que identificaban en la realidad latinoamericana los escritores del *boom*. Al parecer, para los cubanos, la realidad no tenía mucho de mágica. Los novelistas cubanos favorecieron la experimentación con el lenguaje y la alteración discursiva del formato genérico. La narrativa cubana de esa época es mayormente de rasgos urbanos.

El gran entronque de la novelística cubana con la nueva novela latinoamericana se establece prioritariamente con los autores pre-*boom* cuyas obras —en la década de los 40 o alrededor de ella— hicieron posible el esplendor de la narrativa latinoamericana como la aparición de Roberto Arlt en 1926, el Onetti de *El Pozo* (1939) y el de *Tierra de nadie* (1941), el Mallea de *La bahía del silencio* (1940), el Borges de *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y el Asturias de *El Señor Presidente* (1946), a quienes seguirían el Yáñez de *Al filo del agua* (1947) y el Leopoldo Marechal de *Adán Buenosayres* (1948), y el Ernesto Sábato de *El Túnel* (1948), entre otros. Un

ejemplo de ese acercamiento a esos autores primigenios es el de José Lezama Lima, cuyo *Paradiso* (1966) tiene orígenes pre-boom, estéticamente más distanciado de Fuentes, García Márquez o Rulfo.

El boom es un fenómeno editorial, la comercialización de la nueva novela ya iniciada dos décadas atrás. Por supuesto que la narrativa cubana de los años 60 participa también de las ideas y estrategias que popularizaron los escritores del boom de los años 60. Son muchas las técnicas compartidas con los *mágicos* (por llamarlos de alguna manera), como la utilización de múltiples narradores (a lo Carlos Fuentes), o el empleo de varios planos narrativos (a lo Mario Vargas Llosa). Sin embargo, las estrategias narrativas más utilizadas por los escritores cubanos se centraron en el lenguaje en tanto sujeto de la enunciación. También experimentarían con innovaciones a los modelos del género. En esa medida, el acople de la narrativa cubana con la latinoamericana post-boom sería todavía más consecuente.

José Lezama Lima venía escribiendo su *Paradiso* desde los años 50. Varios capítulos habían aparecido en *Orígenes*. La novela es un abigarrado y precioso monumento barroco. Su exuberancia léxica es ajena a toda la narrativa cubana que le precede. De vastos recursos formales y de complejos sistemas simbólico-metafóricos, éste es un texto que escapa a toda referencia clasificatoria dentro de las letras cubanas. Lezama Lima, un poeta fascinado con el gongorismo renacentista y con el concepto poético de la *imago*, incursiona aquí con el lenguaje en tanto tema en sí de la ficción. *Paradiso* establece un nuevo concepto de lo cubano a partir del discurso. A pesar de que

los escritores del *boom* dan un enorme espaldarazo a esta novela (Julio Cortázar y Octavio Paz, entre otros), la cosmovisión literaria de Lezama Lima está más próxima a la de Borges y a la de Leopoldo Marechal que a la de sus contemporáneos latinoamericanos inmediatos. El poderoso universo verbal lezamiano tiene orígenes transepocales, pero también en la literatura innovadora latinoamericana de los años 40 y 50.

Es posible que *Paradiso* se haya beneficiado de ciertas coyunturas políticas en que la Revolución se embarcaba en la segunda mitad de la década de los 60. Esos años se caracterizaron no exactamente por un relajamiento de las libertades civiles en Cuba, como ha afirmado Menton (49) sino por los intentos de la Revolución de ejercitar lo que parecía ser cierta independencia política frente a la Unión Soviética. A medida que el régimen se hacía más reaccionario para los cubanos (en 1964 se inauguran en Cuba los campos de concentración UMAP para homosexuales y desafectos al régimen), la Revolución ensayaba fórmulas en política exterior que apuntaban hacia su independencia de la Unión Soviética. Fidel Castro se pronunció en contra de la intervención militar norteamericana en la República Dominicana; el Che Guevara emprendió una aventura militar (guerra de guerrillas) en Bolivia; y se crearon en La Habana varias organizaciones de solidaridad con los países del Tercer Mundo. Sin lugar a dudas, la Revolución desarrollaba un programa que podía calificarse de *progresista* con respecto al resto del mundo. Pero, para los cubanos de la isla, el panorama político era asfixiante, sumamente opresivo para el ciudadano común, verdaderamente peligroso para los intelectuales.

Esta bullente creatividad literaria llegaría a su fin en 1968, año en que la Revolución apoya la invasión soviética a Checoslovaquia. Con esa decisión finalizaba también todo vestigio de independencia nacional. Tras los acontecimientos políticos de la Primavera de Praga (1968), la UNEAC se reuniría en Congreso para dictar las nuevas medidas que a partir de entonces regirían el panorama cultural cubano. Las medidas adoptadas impondrían una enorme rigidez sobre la cultura en general, pero en especial sobre los escritores. Con ellas desaparecería el concepto del intelectual no comprometido.

De 1970 a 1980, tras el caso Padilla y bajo el nuevo cerco que se le tiende al escritor, la novelística cubana ensaya nuevos derroteros expresivos, nuevos moldes y temáticas. Comparado con el bienio 1966-1968, los años de la gran literatura de la Revolución, el período que comienza sería cualitativa y literariamente muy inferior. Novelas de esta zona son *Sacchario* (1970), de Miguel Cossío Woodward; *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño; *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, etc. En éstas, y en muchas otras, el lenguaje vuelve a ser utilizado como mecanismo exclusivo del proceso de comunicación, y no como sujeto de la enunciación. El lenguaje narrativo también abandona el sentido irreverente, innovador, lúdico con que ya había experimentado la narrativa cubana. Hacia finales de los 70, el panorama literario cubano se toma aún más lamentable con la popularización de un sub-género temático de asunto policíaco que la Revolución aprueba y fomenta. Temas como la tenebrosa CIA, el sacrificado

agente de la Seguridad del Estado, la infiltración de espías y contraespías en agencias de inteligencia de ultramar, dominarían el *canon* literario cubano. A principios de los años 70, la narrativa del *boom* había terminado. Con él terminaba también el período de mayor grandeza de la literatura cubana de la Revolución.

Este fue, *grosso modo*, el contexto literario (y político) en que Reinaldo Arenas escribe gran parte de su obra. Su primera novela, *Celestino antes del alba*, no vería la luz hasta 1967. Es una obra anterior a los textos más representativos del *boom*. Pero ya en ella, su autor deconstruye y supera el modelo de novela vigente en la novelística de la Revolución.

1.1 La literatura cubana en conflicto con la Revolución

Como ocurrió en la mayoría de los países comunistas, la literatura cubana también entra en conflicto con el sistema, con la Revolución, pero con la diferencia de que en este caso lo hizo desde los comienzos. En un discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional de Cuba en 1961, Fidel Castro se dirigió a los intelectuales cubanos en estos términos: "con la Revolución todo, contra la Revolución, nada" (Cabrera Infante 88). La máxima castrista hizo historia pues se trataba realmente del primer intento de la Revolución por someter la creación y el pensamiento intelectual a los rígidos parámetros del régimen.

Las razones de esa relación conflictiva entre los escritores cubanos y la Revolución han sido abordadas por muchos pensadores, pero éstas siguen

siendo motivos de especulación. Carlos Alberto Montaner considera que esas razones hay que buscarlas en la personalidad de Fidel Castro, quien desprecia a los escritores por manejar éstos un lenguaje que él desconoce y rechaza: el de la erudición. El Ché Guevara era de la tesis de que la gran mayoría de los escritores cubanos formados con anterioridad a la Revolución "no eran auténticamente revolucionarios" (Menton 22). De hecho, la mayoría de ellos habían heredado valores burgueses, asimilados en gran parte de la cultura europea y en específico, de la literatura francesa, de la española y de la norteamericana. En su libro *Los guerrilleros en el poder*, K. S. Karol ha hecho un detallado recuento de la relación de conflicto que se desarrolla entre la literatura y el poder en la Cuba castrista, al que remito al lector interesado ¹.

Sin embargo, creo que las razones de esa relación conflictiva hay que buscarlas más bien en la naturaleza machista de la Revolución. Los escritores cubanos y la Revolución se ubican en las antípodas de un complejo sistema paradigmático sobre la sexualidad. La Revolución fue hecha por machos. Y los machos no leen, y mucho menos escriben. Dedicarse a la literatura, a la cultura, al arte, en un país atravesado por el torbellino de una Revolución machista es socavar esos valores. A los ojos de la camarilla machista en el poder, los escritores *mariconizan* la Revolución. De ahí el malestar y el desprecio mutuo entre ambas entidades, desprecio que crecería con los años.

Pero esta forma negativa de percibir la cultura en general no nace exactamente con la Revolución. Cuba nunca consideró la cultura (y mucho menos la literatura) como un valor a proteger y fomentar; nunca la respaldó

como uno de los pilares de la sociedad; durante siglos ésta no gozó sino de la más rotunda indiferencia oficial. El grupo Orígenes, presidido por José Lezama Lima, nunca contó con el apoyo de la oficialidad, sino más bien con su indiferencia y rechazo. La revista *Orígenes*, una de las publicaciones literarias más importantes que ha dado Cuba en sus tres siglos literarios, fue costeadada en su totalidad por José Rodríguez Feo y por el propio Lezama Lima. Los gobiernos republicanos jamás se preocuparon por la suerte de la cultura, de un movimiento literario, de una revista o de una corriente estética. Ni el mejor poema de Cintio Vitier, ni el más atrevido, jamás les habría intranquilizado. La burguesía cubana, con capacidad económica para subvencionar las artes y la cultura en general, fue siempre inculta hasta el tuétano. Por ello, a todo eso que desde la actualidad puede llamársele *la cultura cubana*, no ha sido otra cosa que el esfuerzo individual y desgarrado de un grupo de almas sensibles preocupadas por la cultura. Pero, aunque con anterioridad a 1959 la apatía gubernamental hacia la cultura era rotunda –o tal vez precisamente por ello–, también es cierto que nunca la atacaron. En un país medularmente inculto, la literatura carecía de todo peso en la vida nacional.

Pero con la Revolución, las relaciones de la literatura con la oficialidad entran en una tensa situación de conflicto hasta ahora desconocida. De pronto, lo que los escritores podían decir en sus textos empezó a verse como muy importante. La palabra impresa se expurgaba, se revisaba y se releía hasta que un oficial en un ministerio remoto autorizaba o rechazaba su circulación. Algo que nunca se había tomado en serio, ahora lo era. La literatura estrenaba

un *status* que nunca había tenido. Su importancia se ratificaba a cada instante con el auge desmedido que adquiría la censura, el amedrentamiento y los posibles encarcelamientos. De esta forma, dentro del fervor revolucionario, y en calidad de posible enemigo, la literatura pasa a ser en Cuba cuestión de Estado.

Los escritores que durante este convulso período (y desde su posición canónica) lidiaron directamente con la Revolución eran todos de formación pre-revolucionaria. Su plataforma programática, desde donde existían como grupo, era el semanario literario *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante. *Lunes* estaba asociado al periódico *Revolución*, el vocero principal de un régimen que se consolidaba y radicalizaba a pasos agigantados. Entre sus miembros se encontraban Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Virgilio Piñera, Ambrosio Fomet, Heberto Padilla, Antón Arrufat, y muchos otros. Todos eran escritores plenamente formados cuando ocurre el triunfo revolucionario de 1959. Y por ser las figuras del momento, fueron ellos las primeras víctimas de una Revolución que veía al escritor como enemigo.

Sin lugar a dudas, *Lunes de Revolución* y sus integrantes lucharon por abrir nuevos espacios de libertad y por ampliar los conceptos estéticos que la Revolución les quería imponer. Bajo la tutela de Carlos Franqui surgen las "Ediciones R", dirigidas por Virgilio Piñera, quien comenzó a publicar la obra de las nuevas promociones de escritores jóvenes que no tenían acceso a otras editoriales.

En ese mismo año de 1961 se convocó al I Congreso de Escritores y Artistas, auspiciado por la Revolución bajo el lema "Defender la Revolución es defender la cultura" ². Las sesiones terminaban con nutridos aplausos y con la aprobación unánime de todas las cláusulas que la Revolución proponía para el campo de la cultura. En realidad se trataba de un espectáculo de adhesión total a un régimen que no iba a tolerar la libertad de expresión, ni la crítica, ni la creatividad artística, en ninguna de sus formas o manifestaciones hasta ahora conocidas. Pero no se trataba exactamente de la sumisión de la literatura cubana al realismo socialista de corte estaliniano que doblegó y aniquiló la literatura soviética de la época. Creo más bien que la máxima castrista fue una amenaza política, pero no sobre la literatura sino sobre los escritores, de quienes se esperaba una adhesión incondicional a los principios de la Revolución. O el escritor escribía sin perjudicar la obra de la Revolución, sin criticarla, o sería silenciado al precio que fuera necesario. A diferencia del modelo represivo soviético, que afectaba no sólo al escritor sino al texto en sí, la Revolución cubana se preocupaba más por la militancia de los escritores y por lo que éstos dijeran de *ella* que por los modos, el estilo, en que lo dijeran. Determinadas tendencias estéticas no le iban a quitar el sueño a una Revolución profundamente inculta. Pero un texto que la criticara, no importaba cuán ligeramente, había incurrido, cuando menos, en una provocación política que era preciso castigar.

La primera generación nacida enteramente dentro del marco de la Revolución cubana fue el grupo de poetas conocido por "El Puente". El nombre

es simbólico, pues marca el puente de transición entre la literatura pre-revolucionaria y la totalmente surgida después del triunfo. Reinaldo Arenas tampoco pertenece a este grupo de escritores novísimos.

Entre los miembros de El Puente estaban: José Mario (su figura central), Isel Rivero, Reinaldo García Ramos, Nancy Morejón, Ana Justina, Mercedes Cortázar y otros. En 1962, Reinaldo Felipe (seudónimo de Reinaldo García Ramos) y Ana María Simo, ambos miembros del grupo, recopilan, editan y publican, bajo el sello de Ediciones El Puente, la antología *Novísima Poesía Cubana*, obra que sirvió para exponer el carácter de verdadero movimiento renovador del grupo. En su prólogo, los autores dejan sentado que van a manifestarse con "todo el rigor" de que son capaces en esos momentos. Cito a continuación un pasaje de ese prólogo, el que demuestra el carácter innovador, genuino y desenfadado que caracterizaba a este grupo en sus comienzos:

Queremos impulsar así un movimiento que erradique definitivamente el amiguismo y la mala fe que han llevado la escasa crítica literaria que existe en Cuba al estado inoperante y lamentable en que hoy se encuentra (*Novísima* 5).

Con estas palabras, y tras la inauguración de la nueva política cultural de la Revolución, anunciada en las "Palabras a los intelectuales" de 1961, los integrantes de "El Puente" no tardarían en ser considerados como "problemáticos" por la Revolución y por los escritores de la oficialidad. En efecto, El Puente sería rápidamente eliminado del mapa cultural cubano. Su figura principal, el poeta José Mario, fue amenazado y más tarde encarcelado.

La atmósfera de persecución y terror provocaron la clausura de las ediciones, y poco después la dispersión de este brillante grupo de poetas jóvenes. José Mario abandonó la isla y se estableció en España, donde actualmente reside. De "los novísimos", sólo Nancy Morejón aceptará los nuevos parámetros ideológicos y literarios que la Revolución exigía del intelectual cubano. En la actualidad, Nancy Morejón vive y escribe en la Cuba revolucionaria. Pero, en general, con la supresión del grupo "El Puente", la Revolución aniquilaba a la primera generación literaria nacida con su triunfo.

II. Reinaldo Arenas y Fuentes

Reinaldo Arenas y Fuentes nace en Cuba en 1943, en un caserío de campo imprecisamente ubicado en la parte norte de la provincia de Oriente. Nace en el seno de una familia de campesinos pobres, en una casa atestada de tías divorciadas, con dos abuelos al frente de la familia y de las múltiples vicisitudes que la miseria impone.

En 1952, a la edad de nueve años, Fulgencio Batista decide dar un golpe de Estado al presidente constitucional Prío Socarras (1948-1952), quien le entrega el poder al sargento sin la menor resistencia. Se inicia así el período de la dictadura militar que contaba con el apoyo y la anuencia del gobierno de los Estados Unidos. En 1958, "por aburrimiento y fatiga", como señala Roberto Valero en su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, el joven Reinaldo decide unirse a las bandas de rebeldes castristas en las sierras de Gibara, en la provincia de Oriente (13). Pasa todo un año en la insurrección,

bajo las órdenes del Comandante Eddy Zufol.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, Arenas obtiene una beca del nuevo gobierno en el poder y estudia la carrera de Contabilidad Agrícola, la que empieza a ejercer en una granja en las mismas faldas de la Sierra Maestra. La institucionalización de la nueva dictadura tomaría menos de una década. Arenas comprende enseguida que se trata de otra dictadura militar, tan envilecida y feroz como la anterior, o quizás más. Por ello, años más tarde, exiliado en los Estados Unidos, a Arenas le gustaba afirmar que había pasado toda su vida "entre dos dictaduras". Los años 60 y 70 fueron para Reinaldo Arenas dos décadas sumamente difíciles: a medida que su nombre y su obra se abrían paso en los círculos literarios de Occidente, las vicisitudes que el escritor padecía en Cuba eran cada vez mayores, tal vez proporcionales al éxito que su obra adquiría fuera de la isla.

Reinaldo escapa de Cuba en 1980, a través del éxodo del Mariel. Se establece en la ciudad de Nueva York desde donde despliega una intensa labor intelectual. En 1990, en etapa final del SIDA, se suicida en su apartamento de Manhattan.

II.1 Su obra

Reinaldo Arenas vio en la narrativa el género ideal para organizar y exponer su credo ideo-estético y su propio mundo individual. Sus novelas son: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (versión en español aparecida en 1980), *La vieja Rosa*

(edición príncipe 1972; segunda edición 1980), *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *La Loma del Angel* (1987), *El portero* (1989), *Viaje a La Habana* (1990). Dentro del género cuento escribió: *Con los ojos cerrados* (1972), *Termina el desfile* (1981). También cultivó la poesía: *El central* (1981) y *Voluntad de vivir manifestándose* (1989). Escribió el libro de ensayos *Necesidad de libertad* (1986). También dio a la estampa cinco piezas de teatro recogidas bajo el título *Persecución* (1986). Y no debemos dejar de mencionar los cientos de artículos, reseñas, ensayos, comentarios, crítica literaria y noticias de escándalos que aparecieron en decenas de publicaciones continentales. Las traducciones y las ediciones de su obra han sido múltiples.

III. Reinaldo Arenas y el *boom* latinoamericano

Cuando Reinaldo Arenas logra escapar de Cuba en 1980, uno de los primeros trabajos que escribe ya en suelo norteamericano es un airado ensayo en defensa de la originalidad de sus novelas *El mundo alucinante* y *Celestino antes del alba*. El trabajo, "Fray Servando, víctima infatigable" apareció en varias publicaciones alrededor del mundo y también como parte del prólogo a la edición de *El mundo* de Monte Ávila en 1982. En ese texto, el novelista responde irreverentemente a una serie de comentarios que había escuchado sobre la influencia que obras como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; y *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy, pudieron haber tenido en sus dos novelas. Por su importancia para este estudio, cito al autor *in extenso*.

Me informan que informes desinformados (y patéticos) informan que hay en esta novela –*El mundo alucinante*–, escrita en 1965, Mención en el concurso UNEAC, 1966, influencia de obras que se escribieron y publicaron después de ella, como *Cien Años de Soledad* (1967), y *De Dónde Son los Cantantes* (1967). Influencias similares también han sido señaladas en *Celestino antes del alba*, escrita en 1964, y Mención UNEAC, 1965. He aquí otra prueba irrefutable, al menos para los críticos y reseñeros literarios, de que el tiempo no existe (Arenas 17).

De la cita se desprenden varias consideraciones. En primer lugar, Arenas tiene toda la razón: no hay influencias *temáticas* de estas dos obras en sus novelas, pues esos textos no existían cuando el autor cubano escribió las suyas. Sin embargo, la nueva novela —con el *boom* en su interior— como tendencia estética ya se había establecido en la América Hispánica para la fecha, por lo que se puede afirmar que ambas obras (y sobre todo *Celestino*) participan de la estética innovadora de la nueva novela, popularizada por el *boom*, el que había creado el ambiente propicio para la experimentación.

Pero de la cita también se desprende el enorme recelo con que Arenas intentaba salvaguardar la originalidad de sus obras de juventud. En rigor, lo que más irritó al autor cubano no fue la pretendida influencia que sobre sus obras pudieran tener otros textos sino el hecho de que a sus novelas se le endilgara la influencia de estas obras específicamente, por ser ambas resultados del *boom* latinoamericano de los años 60, movimiento estético y editorial que *política e ideológicamente* excluye a Arenas, ya bien por haber sido marginado deliberadamente, ya bien por haberse excluido él

voluntariamente. Sin embargo, las repercusiones estéticas del *boom* en la narrativa continental influirían en prácticamente toda la narrativa hispanoamericana de la época.

Reinaldo Arenas hace su aparición en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX en medio de dos grandes acontecimientos continentales: la Revolución cubana en su país, y el auge de comercialización de la nueva novela hispanoamericana (el *boom*). Los orígenes del *boom* están en la confluencia epocal de varias circunstancias claves, heterogéneas, muchas de índole extra-literaria, tales como la Revolución cubana, la participación de editores-inversionistas como Harper and Row y Seix Barral; la revista *Nuevo Mundo* en París, dirigida por Emir Rodríguez Monegal; la súbita transformación de Latinoamérica en disciplina académica; y gracias también al aporte de algunas figuras claves como la agente literaria Carmen Balcells y el traductor Gregory Rabassa, individuos éstos cuya participación fue decisiva en el lanzamiento masivo de la nueva novela hispanoamericana.

Pero sería inexacto e injusto reducir el surgimiento de este estruendoso fenómeno literario/editorial a causas de naturaleza puramente económicas o incidentales. También tuvo un período de gestación intra-literario. Como señalé arriba, la novela hispanoamericana evolucionó, lenta aunque inexorablemente, hacia modelos discursivos que contribuyeron a su internacionalización. La crítica ha sido casi unánime al considerar que la explosión comercial de la nueva novela latinoamericana se inicia con *La región más transparente* (1961)

de Carlos Fuentes, y que se cierra con broche de oro con el éxito arrollador de *Cien años de soledad* (1968), de Gabriel García Márquez.

El substrato político que compartían los novelistas del *boom*, y con el que formarían una alianza (una estrategia), fue sin duda la Revolución cubana. Alrededor de ella se polarizó la intelectualidad latinoamericana de la época. La Habana se convirtió en la capital cultural y política de los escritores del período. A principio de los años 60, el espaldarazo que los escritores hispanoamericanos (no cubanos) dieron a la Revolución fue enorme. Esa alianza político-literaria no fue más que una bien remunerada estrategia. La relación fue de ayuda mutua: tanto la Revolución como los intelectuales se beneficiaban de ella. Una revolución entre cuyas prioridades nunca se encontró la cultura, y mucho menos la literatura, se vio de pronto respaldada por ésta. Por lo que un "negocio", al parecer tácito y razonable, se puso en marcha: la Revolución pondría el marco físico, cultural y el refidero ideológico; los intelectuales, su talento, popularidad e influencias, defendiéndola. Carlos Fuentes, uno de los novelistas más eminentes del *boom*, esperó a Fidel Castro en su entrada triunfal en La Habana donde el escritor mexicano le manifestó su profunda admiración e incondicional apoyo. Ese apoyo sería casi uniforme hasta principios de la década de los 70, cuando algo ocurre en Cuba que lo agrieta: el caso Padilla ³.

A pesar de que en los años 60 el *boom* tenía uno de sus centros neurálgicos más importantes en la ciudad de La Habana, y a pesar de que éste evolucionó rápidamente hacia lo que sería el marco literario más prestigioso de

la América Latina, Reinaldo Arenas se sitúa política e ideológicamente fuera de sus coordenadas. Distanciado en lo personal de la ideología del *boom* (por la razón que fuere), Arenas no pudo contar ni con la ayuda que esos intelectuales le brindaron a un José Lezama Lima, por ejemplo. De hecho, debió ser para Arenas un verdadero martirio ver cómo la intelectualidad latinoamericana le brindaba un apoyo prácticamente incondicional al régimen castrista. No olvidemos que para 1964, el autor ya había descubierto que "la Revolución" no era otra cosa que una dictadura de extrema izquierda, con todo lo que ello implicaba. En una entrevista que ofreció a Roberto Valero en 1986, el escritor cubano se expresaba en estos términos:

"RA- Ya en aquel pasaje de *Celestino* de los soldados del castillo que no los dejan entrar hay cierta alusión a la revolución cubana. La revolución había sido hecha por nosotros mismos y ya no teníamos acceso a ella.

RV- ¿Ya estabas desencantado?

RA- Ya, evidentemente, era el 64. Recuerdo que me di cuenta de eso. (...) (Valero 77).

Sin embargo, aunque políticamente distanciado de la oficialidad y del *boom*, Arenas no pudo hacer mucho por distanciarse estéticamente de su época. De hecho, es un escritor de los años 60, un resultado del legado narrativo de su tiempo y de su entorno socio-político. Amargado con el rumbo totalitario (y homofóbico) de la Revolución cubana, Arenas no se sumaría a las posiciones

políticas o filosóficas asumidas por los narradores del *boom* latinoamericano, aliados ideológicos del régimen castrista. En una realidad altamente politizada, donde lo que cuenta no es la literatura ni la belleza sino el compromiso político con la Revolución, los escritores del *boom* —no así su estética— se convierten para Arenas en versiones del enemigo. Sin embargo, las nuevas ideas y estrategias narrativas introducidas por escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa habían creado un modo de narrar que no tenía retroceso. Arenas no sólo participa de esa experimentación (consciente o inconsciente de ello) sino que hace aportes a ella.

Es posible conjeturar que el resentimiento de Arenas hacia los escritores del *boom* se basó en su discrepancia política, ideológica y hasta existencial con ellos. Como dato curioso, en la entrevista que Francisco Soto le hace a Reinaldo Arenas, y que después aquél recoge en su libro *Conversación con Reinaldo Arenas*, el autor le pregunta al novelista cubano por la influencia que en *Otra vez el mar* (la primera versión data del período 1966-1969) pudo haber tenido la novelística del *boom* latinoamericano. Pero Arenas no contesta la pregunta, o la responde con una evasiva (49-50). No podía ser de otro modo para un escritor notable que fuera marginado, directa o indirectamente, por la oficialidad y de cierto modo, por los novelistas del *boom*, quienes nunca se preocuparon por su suerte. Años más tarde, en su libro de ensayos *Necesidad de libertad* (1986), Arenas calificaría de *miserable* la actitud de Gabriel García Márquez cuando, tras los acontecimientos de la Embajada del Perú en La Habana en 1980, el escritor colombiano aplaudió desde la tribuna dictatorial la

decisión del régimen de darle una salida a la crisis política cubana haciendo que ciento veinticinco mil cubanos se lanzaran al mar en inseguras lanchas y en botes privados con el fin de abandonar su propio país (el éxodo del Mariel).

En 1981, Donald Shaw ubica a Reinaldo Arenas dentro de un llamado *boom junior*, especie de sub-categoría tardía que, según Shaw, se gestó a la sombra, y muy casi a la par, del *boom* madre o estallido inicial. En su libro *Nueva narrativa hispanoamericana* (1981), Shaw afirma:

Lo que ha sucedido es que a la sombra del *boom* se ha creado un "boom junior"; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la preeminencia del grupo original (Shaw 161).

Y seguidamente incluye a Reinaldo Arenas entre los miembros del *boom junior*.

La inclusión que de él hace Shaw en 1981 es significativa porque con ella queda ubicado el escritor cubano dentro del contexto más amplio de la literatura latinoamericana *post-boom*.

Antes de seguir, debo confesar mi incomodidad con el término empleado por Shaw para designar a este talentoso grupo de intelectuales *post-boom* (*boom junior*). Creo que un nombre que con mayor precisión identifica a esta promoción de escritores emergentes es el de *ficción postmoderna*, pues estos intelectuales trataron de distanciarse en sus obras de las características que enmarcaron la narrativa del *boom*. Esto es, los narradores *post-boom* son parte de la nueva novela latinoamericana, pero no constituyen una continuidad de los

principios estéticos establecidos o popularizados por la narrativa inmediatamente precedente, a pesar de que sus autores se hayan servido de muchas de las innovaciones introducidas por ella. He aquí algunas de las características de esa narrativa ficcional postmoderna que ilustran los esfuerzos de estos narradores por labrarse un camino propio:

Tomemos a Fernando Del Paso a modo de comienzo. Aunque en *José Trigo* (1966), el autor todavía hace un empleo de elementos mitológicos —mitología que de cierta forma nos retrotrae a los escritores del *boom*—, la estructura piramidal de esta novela aparta a su autor de los escritores más representativos del *boom*. En unos años, Del Paso se distanciaría aún más de la narrativa precedente: en *Palinuro de México* (1975), el autor centrará su atención en el lenguaje como sujeto de la enunciación (rasgo de factura posmoderna), y en técnicas puramente verbales como la enumeración. En esta novela, alrededor de 128 personajes ficticios se enteran del nacimiento de Palinuro.

Sin embargo, en *Gazapo* (1965), Gustavo Sáinz impone su propio sistema narrativo, apartándose de las características narrativas que Del Paso muestra en su monumental *Palinuro de México*. Las preocupaciones narrativas de Sáinz están más centradas en la incorporación del mundo de la cultura popular a su obra, en el rechazo de toda solemnidad, en la irreverencia de la juventud, en la rebelión contra los valores burgueses, en la incorporación profusa del lenguaje hablado en la textualidad, etc. Por su parte, Salvador Elizondo muestra en *Farabeuf* (1965) una marcada preferencia por la novela en

tanto ideograma, con la constante de la negación del tiempo cronológico. Y en *Gestos* (1963), Severo Sarduy establece su sistema narrativo a partir del barroco, oponiéndose con ello a la idea de linealidad renacentista que exhibe gran parte de la narrativa precedente. Manuel Puig, en cambio, como Sáinz, se vale del lenguaje hablado para construir los universos ficcionales —este es el caso en *La traición de Rita Hayworth*, (1968) y en *Boquitas pintadas* (1969). Puig se interesa en mostrar el doloroso contraste existente entre la detestable realidad y los clichés culturales que la sustentan, como el cine, las fotonovelas o las canciones sentimentales.

Reinaldo Arenas comparte muchas de las técnicas o sistemas narrativos de estos escritores posmodernos. Con Sarduy comparte la profusa experimentación a partir del lenguaje, la marginalidad, el concepto de la vida entendida como máscara, el humor absurdo, etc. Con Puig, el erotismo, la soledad del hombre moderno, la evasión psicológica que impone una realidad omnipresente y decepcionante (ambos autores difieren en las estrategias narrativas empleadas). Con Adriano González León (en *País portátil*, 1968) comparte la ironía y la frustración del intelectual latinoamericano ante la opresión sistematizada del poder.

Creo con Shaw que, a pesar de su singularidad, Reinaldo Arenas se puede ubicar más cómodamente dentro de la ficción posmoderna latinoamericana (la que Shaw denomina *boom junior*) que dentro de la narrativa cubana revolucionaria. El sistema narrativo del autor se sale de los rígidos parámetros estéticos establecidos con / por la Revolución cubana. Sólo podría

ubicársele dentro del sistema ideo-estético de la Revolución *by default*, esto es, en la medida en que el autor trató de separarse de éste.

La aparición de Reinaldo Arenas en el escenario de la literatura cubana de la época fue indudablemente intempestiva. Pero desde los comienzos mismos, el novelista intenta eludir los modelos narrativos fomentados por la Revolución, apartándose radicalmente del discurso político de ocasión y de la ferviente retórica revolucionaria. Esa actitud lo llevaría a explorar sistemas narrativos inéditos dentro de la literatura cubana, mucho más cercanos al contexto más amplio de la novelística posmoderna hispanoamericana. No sólo el discurso areniano fue desde sus comienzos avasalladoramente *diferente* al oficial sino también sus temas y su posición filosófica ante la existencia. El universo del autor está más a tono con un angustioso nihilismo de serias connotaciones auto-destructivas que con toda la jerga marxista-leninista de la Revolución. Sus valores no se pueden explicar tampoco a partir del remedo existencialista reinante en la isla en los años 60, sino como parte de la desesperación. En el aspecto puramente ideológico, las diferencias entre el escritor y la Revolución eran prácticamente insalvables, por lo que Arenas arremete tanto contra los esquemas narrativos revolucionarios como contra los valores de la Revolución. Aunque ese proceso *contra el mundo* sería doloroso y difícil, el autor cubano escribiría bajo sus efectos algunos de los textos más originales, insólitos y furiosamente hermosos de toda la narrativa de la Revolución.

En su ensayo "Las prisiones de Reinaldo Arenas", Pablo Murrieta afirma que la obra de Reinaldo Arenas se puede ubicar dentro de la narrativa revolucionaria, aunque no en sus zonas centrales (en la oficialidad) sino en ciertos espacios marginales. Nos dice Murrieta:

La integración retardada e interferida de su obra (*la de Reinaldo Arenas*) en el seno del relato cultural cubano contemporáneo, orientado por el discurso político rector de la época, le instaló en la zona marginal de nuestra literatura, región donde ha permanecido apropiándose concientemente de sus códigos (...) (132; bastardillas mías).

Esa *zona marginal* en que la Revolución instala la obra de Arenas, según Murrieta, no acaba de perfilarse muy claramente. Considero que la inclusión de la obra de Arenas en el "seno del relato cultural cubano", especialmente tras la publicación de *Celestino*, no se retarda solamente sino que nunca llega a realizarse. Sin embargo, y muy a pesar de ello, el régimen sí intenta apropiarse del extraño discurso del intelectual cubano, pero no ubicándolo en ninguna "zona marginal de nuestra literatura" sino captando al escritor para la militancia política. Arenas sabe que no puede establecer su mundo estético e ideológico entre los escritores del *boom*, comprometidos en su mayoría con la Revolución, ni entre los escritores nacionales (por carecer éstos de una voz propia), por lo que salta las limitaciones de su entorno político y cultural para ubicarse estéticamente en una imprecisa zona de transgresión, virtualmente inédita, inexistente, cuya definición y parámetros deberá el escritor mismo construir.

***Otra vez el mar* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* son los textos más representativos de esta zona larval o zona cero. Tras la breve acogida que le brinda la Revolución (después de la publicación de *Celestino*), Arenas no tardaría en ser víctima de un ostracismo dual, uno impuesto por el régimen y otro por casi toda la intelectualidad de la época. Sin otras posibilidades, el autor comprende que las únicas alternativas eran sus demonios personales y la página en blanco.**

IV. La vida en dos

Reinaldo Arenas fue uno de esos autores en que vida y obra estuvieron estrechamente vinculadas. Ficción y existencia fueron para él nociones prácticamente inseparables, a menudo una en función de la otra. Arenas ficcionalizaba no sólo su vida, trágica y en muchos aspectos terrible, sino la realidad a su alrededor. No en balde, al autor le gustaba afirmar que su vida tenía "una dimensión literaria".

El sistema narrativo areniano se puede establecer a partir de algunas categorías ontológicas obsesivas que estarían presentes a lo largo de su vida y en gran parte de su obra narrativa:

- a. un peculiar concepto de lo real, sistema probablemente heredado de Virgilio Piñera.**

- b. **una sexualidad desenfrenada. Su conducta sexual evolucionaría hacia formas apocalípticas tras su salida de Cuba en 1980.**
- c. **el concepto de la estafa**
- d. **una intensa militancia política una vez establecido en el exilio**

IV.1 Lo real

Si para Jorge Luis Borges la realidad es misteriosa, incognoscible e inabarcable, para Reinaldo Arenas es múltiple, plurivalente, subjetiva y objetiva. Para el novelista cubano puede ser tan real lo que vemos con los ojos abiertos como lo que soñamos con ellos cerrados. Y más aún: para Arenas la realidad es contradictoria, mutante, relativa. Categorías como la verdad, la belleza o la libertad son cuestiones relativas que dependen en última instancia del punto de vista del sujeto-observador. En el universo areniano, tan tierna (o grotesca) puede ser una caricia real como una imaginada.

No es difícil imaginar que este modo de percibir la realidad (histórica, ficcional u otras) entraría en conflicto muy pronto con los valores de la Revolución y con los de su narrativa. En un país donde sólo se reconoce la unidimensionalidad de su realidad histórica y política inmediatas, el mero hecho de plantearse otros universos, otras verdades, es casi una declaración de guerra. Veamos cómo expresara Reinaldo Arenas su *método hacia el conocimiento desde la Revolución cubana*:

Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista, como si la realidad se limitara a un (sic) mano levantada (Béjar 37).

Con insistencia Arenas repetía su *método* en entrevistas, artículos y en la crítica literaria que publicaba en la Cuba castrista de los años 60. Y lo que a primera vista podría parecer ingenuo (cosa que era), para el escritor era algo fundamental: tras el relativo reconocimiento que con *Celestino* alcanzara el autor en Cuba (la aprobación jubilosa de Lezama Lima sería una de las mayores satisfacciones), Arenas hacía realidad uno de los objetivos que justificaban su existencia: convertirse en escritor. Y en esa medida estaba dispuesto a enfrentar cualquier adversidad que su condición demandara.

La visión múltiple de lo real conecta y construye el discurso areniano. Para expresar esa visión en su obra literaria, Arenas se vale de diversos recursos estilísticos, pero fundamentalmente de enunciados que son inmediatamente negados, contradichos o puestos en duda. *El mundo alucinante* se inicia con dos oraciones en oposición cuya finalidad es indicarle al lector la realidad multifacética que va a enfrentar en el texto: "Venimos del corojal. No venimos del corojal" (*El mundo* 11). En otros casos, Arenas emite un enunciado que a continuación desmiente. En *Otra vez el mar*, la voz narrativa señala que el mar es azul. Pero inmediatamente se rectifica a sí misma para afirmar que no, que no es azul sino amarillo: "El mar. Azul. Al

principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría...Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás." (11). En cierto pasaje de *Celestino antes del alba*, se establece un diálogo entre el primo y Celestino. Aquél le dice que apague la luz, pero éste le contesta que para apagarla es preciso primero encenderla (61). En este sencillo juego de palabras, Arenas expone una vez más su concepto de la relatividad de lo real. Y así avanzan los textos de ficción de Arenas: borrando y rectificando, re-escribiendo y anulando, contradiciendo y refutando, como si ascendiera por una espiral a tientas, a tropezones, en busca de una verdad que se bifurca y se expande.

IV.2 Sexualidad

Una sexualidad desenfadada marcaría de distintas maneras tanto la vida como la obra de Reinaldo Arenas desde suelo norteamericano. El concepto de *Guajiros en Nueva York* (título del artículo de Pablo de la Torriente Brau sobre la exposición de Antonio Gattorno, Nueva York, 1936) me ha parecido muy apropiado para definir la vida y la conducta sexual de Reinaldo Arenas en la urbe de los rascacielos. El desplazamiento súbito hacia el contexto urbano *par excellence* produjo en Arenas la conmoción típica que generalmente experimenta el hombre rural frente a la gran ciudad: deslumbramiento inicial ante la furia de la modernidad; empequeñecimiento ante la imponentia de los ciclópeos rascacielos; regocijo ante el hecho de saberse anónimo en medio de las multitudes que avanzan con prisa; felicidad momentánea de haber encontrado un lugar donde exponer, por lo menos, su

autenticidad y su verdadero rostro casi después de haberlo perdido definitivamente. Nueva York fue para Arenas, temprano en la década de los 80, un oportuno refugio, una victoria contra las fuerzas que amenazaron con aniquilarlo durante gran parte de su vida.

Sin embargo, esa luna de miel con la ciudad empezó a deteriorarse rápidamente. Para finales de 1985, el mundo personal del autor cubano entraba en conflicto con la urbe norteamericana. Nueva York dejó de ser el espacio otrora salvador para convertirse en contexto altamente alienante. El novelista no podía prácticamente vivir ni dentro ni fuera de la ciudad.

En *El color del verano*, Arenas emite una especie de definición de lo que para él significaba por entonces la gran urbe: "Yo soñaba con una ciudad igual a la que perdí, pero libre" (264). Y lo que comenzó con una especie de malestar por el ruido que emanaba Manhattan, por las avenidas congestionadas o por la violencia de las multitudes, se fue transformando gradualmente en una especie de desesperación que encontró una salida, un *coping mechanism*, a través de la sexualidad, sexualidad que de cierto modo imitaba el caos de la ciudad alucinada. La sexualidad en Arenas evolucionó en Nueva York hacia formas verdaderamente armagedónicas, a la vez que un amargo nihilismo empezaba a instalarse en su personalidad. *Nada vale la pena*, era la frase de la nueva etapa recién estrenada. Ese *nada* era rotundo, terrible, sin orillas. Recuerdo muchas conversaciones con el autor sobre esa tesis altamente desestabilizadora que yo no podía aceptar ⁴. Alguna vez, apoyándome en su peligrosa filosofía, le pregunté a Reinaldo si entre las cosas

que no valían la pena se encontraba también la literatura: "por supuesto", me dijo, "pero ella es también la que nos salva". A pesar de sustentar ahora un nuevo sistema de valores, aniquiladores en su gran mayoría, Arenas no abandonó nunca la creación literaria.

Una sexualidad incontrolable fue la respuesta a la agonía impuesta por la ciudad enajenante. Hacia 1985 se iniciaba un período en que el escritor deambulaba a todas horas por la zona pomográfica de Times Square. En esa zona, la fauna más diversa lo buscaba, lo abordaba y le hacía las proposiciones más inverosímiles. Arenas aceptaba o rechazaba con la misma temura rural. La prostitución masculina era la vía de acceso a un tipo de marginalidad sumamente peligrosa, presidiaria, radical. Sin embargo, Arenas parecía dominar su jerga y sus comportamientos. El escritor cubano siempre favorecía los mancebos que "resolvían" favores eróticos *inmediatos*, esto es, aquellos seres con los que no había que entablar largas conversaciones sobre el calor o sobre los últimos desastres aéreos...El escenario que vio estratificarse la conducta sexual de Reinaldo Arenas en la década de los 80 fue Times Square, sitio adonde acudía varias veces al día a contratar servicios eróticos masculinos. "Un acto consumado —me decía el autor— me abre tres mil nuevos deseos". La realización del acto homosexual anónimo (casi siempre prostituido) se convirtió en Reinaldo Arenas en una especie de único consuelo. Su vida se desplomaba por una vertiginosa pendiente erótica.

Para más información sobre el tópico remito al lector a la excelente tesis doctoral de Helen G. Müller, *El homosexualismo en tres obras de Reinaldo Arenas* ⁵.

IV.3 La estafa

El concepto de estafa estuvo presente en este autor —y en similares proporciones— tanto en su vida como en su obra. Para Arenas, los vínculos que como seres humanos hacemos unos con otros en la sociedad moderna (vínculos amistosos, familiares, amorosos, etc.) son relaciones basadas en la hipocresía y el engaño. El universo areniano, construido a partir de valores mayormente adoptados de la Revolución, está plagado de espías, delatores, informantes, de seres que aguardan la ocasión para hacernos la peor canallada. Para Arenas es muy difícil confiar en alguien, pues todo el mundo puede ser (o es) un posible delator, todo el mundo es (o puede ser) alguien con la capacidad de infligir algún tipo de dolor, todo el mundo es o puede ser un enemigo. En *El color del verano*, Arenas nos dice que “Los amigos son incluso más peligrosos que los enemigos pues los tenemos más cerca” (181). De ahí que el universo personal del autor haya estado tocado por una gran desolación y por una profunda nostalgia.

Presa de esta visión aterradora (kafkiana) de la realidad, Arenas se vale de los métodos más irreverentes para lidiar con el mundo. Por ello, una mera discrepancia con el novelista cubano podía trascender con facilidad el área de

la diversidad de opiniones o del intercambio de ideas para convertirse en un hecho violento de consecuencias imprevisibles. Ante una provocación, Arenas podía desplegar la ofensiva más demoledora, pudiendo ir desde la burla, el choteo, la vulgaridad y los enredijos más ofensivos (casi siempre de índole moral) hasta la blasfemia. No escatimaría recursos en la defensa de las posiciones que se le antojaban fundamentales: habladurías, anónimos hirientes, trabalenguas comprometedores que circulaban por la ciudad, etc. En *Necesidad de libertad* se pueden leer algunos de los anónimos que Arenas enviara, en la década de los 70, a figuras de la intelectualidad castrista, como a Nicolás Guillén. Y en *El color del verano* aparecen muchos de los trabalenguas ofensivos con que el autor intentaba burlarse de contrincantes literarios, políticos o sencillamente, de amigos. En una polémica (En Nota ⁶) surgida entre el autor cubano y el crítico uruguayo Ángel Rama, éste afirmó en una carta que circuló por los medios intelectuales de la ciudad de Nueva York que una discrepancia con Reinaldo Arenas "no se quedaba en el campo académico" ("Las malandanzas de Reinaldo Arenas", carta-ensayo de Ángel Ramas, copia en mi poder). Y aunque es cierto que los ataques de Arenas contra un detractor (lo que él consideraba su defensa) podían ser desmedidos y crueles, éstos casi siempre se originaron en el apasionamiento político o literario. Aunque en esos casos su respuesta podía ser brutal, por regla general ésta se situaba siempre dentro de lo verbal, el único mecanismo de defensa con que contaba en su enfrentamiento con el mundo.

IV.4 Militancia política

Dos obsesiones dominarían la vida de Reinaldo Arenas en su exilio neoyorquino: una voracidad sexual impostergable y la militancia política de corte anticastrista. En el aspecto político, el autor consideraba que era un deber de todo intelectual cubano exiliado sumarse a la lucha en aras de la liberación de su patria. En esa medida seguiría un trayecto político muy parecido al que siguieron los intelectuales cubanos del siglo XIX (Martí, Villaverde) en sus luchas contra el coloniaje español en Cuba: Arenas vincularía su gestión literaria con un ferviente discurso político destinado a denunciar al régimen de Fidel Castro frente a la comunidad intelectual hemisférica.

A principios de los años 80, Arenas se convertiría en la figura central de una generación de jóvenes que lo admiraba y que seguía sus pautas: *la generación del Mariel*. Arenas y un grupo de intelectuales jóvenes fundarían la revista literaria *Mariel* (1983-1985) la que serviría de plataforma político-literaria contra el régimen castrista.

Desde su llegada a Nueva York en 1980, el discurso literario de Reinaldo Arenas convergía con frecuencia con el de naturaleza política. No fueron pocos los congresos, reuniones, mítines, entrevistas, filmes, plebiscitos, cartas firmadas, conferencias, discursos y marchas de protesta de las que el autor participaría. Sin embargo, el delirio político tendría repercusiones negativas en su gestión literaria: la izquierda neo-liberal norteamericana pasó a verlo como a un reaccionario. Aunque sus obras se reeditaban con cierta

regularidad, las universidades eran más cautelosas a la hora de invitarlo a dar conferencias o a dictar cursos. Sólo la Universidad Internacional de la Florida y la Universidad de Cornell le ofrecieron enseñar cursos de literatura cubana, los que impartió en la primera mitad de los años 80. Un largo silencio académico seguiría a esos dos breves contratos.

V. Las dos etapas

Para los efectos de este estudio, he considerado apropiado dividir la trayectoria narrativa del escritor cubano en dos etapas literarias fundamentales: una primera, que recoge su obra escrita en territorio cubano (1964-1980) y una segunda, con su obra escrita en el exilio (1980-1990). Ambas etapas están perfectamente diferenciadas tanto en la gestión literaria como en la vida del autor. Me ocuparé de la etapa del exilio en la segunda parte de este trabajo.

Arenas concibió cinco de sus textos novelescos en formato de una *pentagonía*, esto es, como cinco novelas agónicas que transcurren en el tiempo histórico-cronológico. Estas son: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El asalto* y *El color del verano*. Sin embargo, he desechado para este estudio el concepto de la *pentagonía*. Y lo he desechado porque creo, con Emir Rodríguez Monegal, que "(...) *Celestino*, *El palacio* y *Otra vez el mar* son un solo libro." (Monegal 10). En efecto, estas tres novelas podrían considerarse como un sólo texto en tres volúmenes. Los tres comparten no sólo un sistema narrativo común sino hasta el mismo

protagonista, personaje que renace más tarde en cada uno de ellos, y al que Arenas dota de angustias, calamidades y obsesiones prácticamente idénticas al primero. Nótese, sin embargo, que *El mundo alucinante* es un texto más autónomo.

Por ello, contextualizar la obra de Reinaldo Arenas en la narrativa latinoamericana y en la cubana en particular exige de una clasificación que ubique su narrativa dentro del momento histórico substratista y dentro de las tendencias estéticas imperantes en su momento. Debido también a que Arenas escribió su obra en medio de grandes dificultades, políticas y de otras índoles, ésta no siguió un orden lógico. La fecha de escritura y de publicación de sus novelas distan marcadamente en el tiempo, saltando con ello períodos estéticos enteros y circunstancias históricas fundamentales. Por ejemplo, *Otra vez el mar* se publica por primera vez en 1982, pero su primera versión data del período de 1966 a 1969; o sea, que la primera versión de la obra se circunscribe al período de los años 60, y no al de los 80. Por tanto, desde la perspectiva cronológica es cuestionable si esta obra es la cuarta, la segunda o la quinta de la *pentagonía*; ni siquiera me ha parecido importante averiguarlo. Por tanto, dividiré su obra en dos etapas, y mi acercamiento a ella será de una forma global, basándome *solamente* en los textos novelescos que por su relevancia demarcadora y por su importancia literaria, han sido hitos en la trayectoria intelectual del escritor. Nótese que no siempre las novelas más populares de Arenas (desde el punto de vista argumental o editorial) serán las

escogidas para el presente trabajo, sino las que por una razón u otra facilitan la tarea de contextualizar la narrativa del autor.

V.1 Iniciación

La primera etapa del binomio vida / obra de Reinaldo Arenas no comienza exactamente con la publicación de *Celestino antes del alba* en 1967 sino con los años de gestación que le preceden a la edición príncipe. Esos años pre-*Celestino* fueron muy importantes en la formación y brote de Reinaldo Arenas en tanto autor porque recogen algo poco conocido (aunque crucial) de su biografía personal: su reasentamiento en la capital cubana.

Arenas tuvo una formación campesina. Esa formación rural se ve a lo largo de casi toda su obra, desde *Celestino antes del alba* (1967) hasta *Otra vez el mar* (1984). Y aunque los escenarios en que se desenvuelven sus novelas pueden ser rurales y también urbanos, la magia que se apodera del texto —y del lenguaje— cuando esos escenarios son rurales es infinitamente superior a la que se origina en los contextos citadinos. Podría hablarse incluso de una especie de *ruralización* del espacio urbano en la obra de Arenas. Es hacia el vórtice rural, o sea hacia el centro de la infancia y de la provincia, adonde tiende la mayor parte de la obra de este autor. Novelas como *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *El mundo alucinante*, así como la noveleta *La Vieja Rosa* transcurren casi en su totalidad en contextos rurales y a veces, como en el caso de *Celestino*, el espacio literario

se vuelve no sólo rural sino también remoto. El campo, sus elementos, su misterio y soledad subyacen en casi todos los textos arenianos, incluso en los de ambientación urbana. Aunque Arenas puede ubicar personajes y argumentos en un espacio que podemos identificar como urbano, el campo sale a relucir de mil formas en ese otro espacio ficcional: en el colorido, en la levedad, en el erotismo, en la magia. Sin embargo, a pesar de ser el campo el contexto que en gran medida nutrió tanto la vida y como la obra del autor, abandonar ese espacio aniquilante se convierte en la mayor obsesión del escritor en los años 60.

Desde muy temprano en la década de los 60, Arenas inicia la fatigante labor de reasentarse en la capital de Cuba. No lo logrará hasta 1962, y nunca de una manera definitiva, siempre bajo el peligro de ser "expatriado", devuelto a la repulsiva y odiada vida de provincia. Las peripecias del autor por reasentarse en la gran ciudad, el único espacio en todo el país que todavía en los años 60 conservaba ciertos valores, ciertas condiciones capaces de contenerlo como individuo, fueron verdaderamente alucinantes. No podemos tomar ese traslado hacia la gran ciudad a la ligera, particularmente en la Cuba castrista, donde mudarse sencillamente de barrio es una tarea himaláyica. El tratar de establecer su residencia en La Habana fue para Reinaldo Arenas un acontecimiento de gran importancia. Lograrlo incidiría de lleno en el proceso de formación del escritor. De no haber ocurrido ese desplazamiento hacia el espacio urbano, gestión ésta penosísima y llena de calamidades por lo demás, tal vez no hubiera existido el Reinaldo Arenas que conoció el mundo. La

Habana desafiante, militante y barbuda de los años 60 fue para Arenas no sólo el espacio que lo nutrió física y espiritualmente sino el que le permitió existir y desarrollarse en tanto individuo y en tanto escritor. Sólo en esa Habana pudo el escritor escapar, aunque a muy duras penas, al rigor de una sociedad altamente politizada, estratificada, militarizada y vigilada. El relativo anonimato que logró gozar en la gran urbe, la relativa libertad individual y sexual que la ciudad pudo ofrecerle, la turbulenta fertilidad artística que lo recibió, así como la suerte de saberse entre millares de rostros desconocidos que amparaban su urgencia, fueron factores que incidieron en el proceso de formación del escritor.

Entre los acontecimientos más importantes de este período, uno dejaría huellas permanentes en la personalidad del joven Arenas: el encuentro y la amistad con Virgilio Piñera, uno de los escritores cubanos más notables del siglo XX, a cuyo mundo ideo-estético Arenas se suma. Estos son los años en que el novelista concibe, escribe y publica *Celestino antes del alba* (1965), texto con que se inicia la *pentagonía* y todo el ciclo novelístico areniano.

Pero no debemos perder de vista el año en que apareció la edición príncipe de *Celestino antes del alba*: 1967. En el contexto histórico más amplio, aún no se habían disipado del todo las imágenes ardientes de las explosiones atómicas sobre el Japón, ni las de la guerra en Corea o Argelia; aún latía en el aire la proclamación del carácter socialista de la Revolución cubana. El movimiento *hippie* se establecía en las democracias occidentales y los poetas *beatnik* ensayaban nuevos modelos poético-filosóficos en los Estados Unidos. En Cuba, con la Crisis de Octubre todavía reciente, no había desaparecido del

todo la posibilidad de un "amanecer nuclear". El estruendo de los juicios sumarios y de los fusilamientos masivos aún retumbaban en la memoria colectiva del cubano. Imperaba en la isla un ambiente generalizado de caos y violencia, de inseguridad y terror, de amenazas y ofensivas imperiales. En 1965, la Revolución inauguraba los campos de concentración UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), sistema de trabajo forzado para homosexuales, religiosos y otros elementos desafectos al régimen. Cundía el pánico a lo largo y ancho del archipiélago cubano. Reinaldo Arenas se asoma a esta realidad en llamas desde sus escasos veinte años.

V.2 Comienzo del *Big Bang* areniano

La obra de Arenas se resiste a todo intento de clasificación *a priori*. Los universos que el escritor debía expresar eran tan ricos, violentos y fantasmagóricos que no resulta fácil encasillarle dentro de parámetros inamovibles. La vida del escritor en Cuba estuvo contenida bajo un discurso cuyo principal propulsor fue la violencia, tanto política como doméstica. Sus ansias de libertad eran tan urgentes como las de sobrevivir dentro de una sociedad atravesada por un cisma social sin precedentes: la Revolución. En el sentido literario, su obra encaja dentro de la llamada narrativa *post-boom* o ficción posmoderna, tanto por las estrategias narrativas empleadas, como por el amplio uso del erotismo, categoría que a su vez lo aparta de la moralidad convencional. Otras características que ubican a Arenas dentro de los escritores posmodernos son el humorismo, el abandono de la estructura lineal

o lógica de la narración, la tendencia a subvertir el tiempo cronológico, el reemplazo de los escenarios realistas por imaginarios, y la constante del rechazo a una interpretación unívoca de la realidad.

V.3 Celestino mucho antes del alba.

Calificada de "incalificable" por Guillermo Cabrera Infante, *Celestino* es la única obra de Arenas que ha publicado el Estado cubano hasta la fecha. Es éste un texto *sui generis*, único en su tipo, tanto por su estructuración como por sus técnicas narrativas y estilo. En 1981, Donald L. Shaw consideraba que en esta obra la técnica primaba por encima del argumento, llegando a cuestionarse si la novela no fuese otra cosa que "un extenso ejercicio verbal" (Shaw 181) Y en su libro *La narrativa de la revolución cubana*, Seymour Menton la reduce al término "escapista", describiéndola en estos términos:

Aunque el espacio novelístico de *Celestino antes del alba* (1967) (...) es el campo cubano, no hay ninguna referencia cronológica y en general, esta obra es aún más escapista que *Jira descomunal* (...) Claramente influenciado por William Faulkner y Miguel Ángel Asturias, Arenas presenta un cuadro sumamente poético y fantástico de la sórdida existencia de una pobre familia campesina (Menton 103-104).

Los escritores cubanos que se han acercado a esta extraña novela también han emitido juicios sumamente disímiles. Para Roberto Valero, *Celestino* "rinde tributo a la larga tradición de la literatura infantil. Hay ecos de *Alicia en el país*

de las maravillas en la parte del castillo". (Valero 98). En cambio, para el poeta cubano Eliseo Diego, *Celestino* es un texto denuncia. En su trabajo "Sobre *Celestino antes del alba*", publicado en la revista "Casa de las Américas", en 1967, Eliseo Diego consideraba que:

Pocos libros se han publicado en nuestro país donde las viejas angustias del hombre del campo se nos acerquen tan conmovedoramente, haciendo así de su simple exposición una denuncia mucho más terrible que cualquier protesta deliberada (...) Es en la poesía donde esta novela tiene su centro (165-166).

Por su parte, Flora González considera que *Celestino* "gira alrededor de dos palabras contradictorias que le sirven como punto de partida: pascuas y nada" (94). Y para Adriana Méndez Rodenas, "lo simbólico irrumpe en *Celestino* (...) a través de la constante escenificación de la muerte, mecanismo que surge efecto gracias a la otra economía, la franja imprecisa de la supervivencia" (68).

Valgan estos ejemplos, entre muchos, para mostrar la diversidad de juicios críticos que esta novela ha suscitado. Sin embargo, aunque todas estas aproximaciones pudieran ser válidas, éstas parten de la realidad textual para captar la esencia de la obra. Pero *Celestino* es también otras cosas. De cierta forma, la novela es una especie de caballo de Troya. Y lo es debido al propósito con que fue concebida y escrita. Y aunque para abordarla desde esta otra perspectiva sea necesario abandonar los modelos estructuralistas,

postestructuralistas o semióticos, creo que debe intentarse porque la textualidad en *Celestino* está precedida de una *intención* que sólo está implícita en el texto sin estar gráficamente señalada. Esa intención oculta es la que hace de *Celestino* un texto prácticamente indescifrable.

El propósito fundamental que guió a Reinaldo Arenas en la concepción, escritura y publicación de esta novela no cae en lo meramente literario (no intentará escribir una novela más) sino que se valdrá de ella para plasmar su cosmovisión personal (el hombre apabullado por un medio hostil), su enorme inconformidad (ética y política) y su reto a los nuevos parámetros literarios que la Revolución fomentaba. Y al distanciarse desde la textualidad con los modelos narrativos y genéricos vigentes en Cuba (acercándose más a los de la narrativa latinoamericana), el autor establecía no sólo su independencia de la ideología oficial sino también *su nacimiento textual como autor*. Es en el propósito, en la intención con que Arenas escribió su *Celestino* donde radica el sentido de la obra. *Celestino antes del alba* constituye el primer intento de Reinaldo Arenas por fabricarse una imagen textual y extra-textual de sí que en su singularidad contrasta con la de los narradores que ya se empezaban a establecerse en la oficialidad.

De entre muchos trabajos consultados, sólo en el de Nivia Montenegro he encontrado la misma sospecha. En su trabajo "El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*"⁷, Montenegro señala:

En *Celestino antes del alba*, la identificación del personaje que desempeña la función de escribir se sitúa en un contexto temporal que alude al proceso de gestación, al nacimiento de la figura del escritor. (...) *Celestino* es la representación más patente del impulso narcisista del narrador-protagonista; surge de la tendencia a la auto-contemplación, de la necesidad de la fuerza creadora de comenzar por forjarse una imagen propia (56; bastardillas mías).

No puedo estar más de acuerdo con Nivia Montenegro: *Celestino antes del alba* marca el nacimiento de la figura del escritor Reinaldo Arenas y da comienzo al largo proceso de formación de una imagen literaria que el escritor va a edificar para su persona. El estruendoso *Big Bang* areniano ha comenzado, y en ese texto primigenio su autor dejaría establecido que a partir de ese momento su existencia estaría en función de su escritura. Con *Celestino* asistimos al nacimiento del autor a partir de los universos ficcionales.

Otros estudiosos consideran que la textualidad en Reinaldo Arenas lleva implícita la fuerza de la transgresión. En su libro *La textualidad de Reinaldo Arenas*, y refiriéndose al discurso areniano en *Celestino*, Eduardo Béjar afirma que la transgresión en Arenas no se limita a violar los parámetros discursivos establecidos por la Revolución sino que va mucho más allá. Nos dice Béjar:

Tal escritura forzosamente tendría que figurar escandalosa y perturbante para el ideario y praxis revolucionarios. Dentro de la estricta visión teleológica y dialéctica de la Historia en que se basa la filosofía del gobierno cubano un discurso cuya naturaleza es el cuestionamiento de una postura sistemática y progresiva hacia la realidad constituye una transgresión irrevocable. Esta transgresión, sin embargo, no se limita a una infracción de las

directrices político-literarias establecidas por la Revolución (...) sino que desmonta la concepción socrática al pensamiento occidental (...) (33; bastardillas mías).

***Transgresión* es una palabra clave en el acercamiento a la textualidad de Reinaldo Arenas. Pero el escritor cubano no sólo pretendía transgredir; no se conformaba solamente con ir un paso más lejos; su intención no era únicamente atreverse a expresar lo prohibido sino minar, socavar, deconstruir, hacer añicos la realidad ideológica y la realidad ficcional para poder entonces establecer su existencia y su imagen en el nuevo espacio conquistado. Reinaldo Arenas es el primer escritor cubano que desde Cuba se enfrenta no sólo al discurso político y literario de la Revolución sino también a su ideología y al sistema en el sentido más profundo y lato del término.**

Emir Rodríguez Monegal también pudo ver ese propósito de ruptura que Reinaldo Arenas establece desde su primera obra publicada. En su brillante ensayo "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas", afirma:

Lo que hace peligroso a Arenas no es su preferencia sexual (hay demasiados homosexuales en altos cargos de la burocracia cubana para tomarse esta acusación en serio). Es el hecho de que su actitud narrativa y antihistórica es profundamente contrarrevolucionaria porque sus textos socavan la ideología oficial del régimen, se burlan de la visión progresista de la Historia y deconstruyen la realidad. (...) Reinaldo Arenas es casi la única voz que dentro y fuera de Cuba se ha atrevido a cuestionar los fundamentos de la realidad política y de la realidad ficcional (13).

A estas lúcidas palabras de Emir Rodríguez Monegal sólo quiero agregar un comentario: considero que la actitud "antihistórica" a la que Monegal hace referencia, la que él considera "contrarrevolucionaria" en Arenas, sólo lo es desde la perspectiva de la Revolución, y no desde un ángulo más amplio. La Revolución cubana no devino en un proceso revolucionario progresista como se entiende en Occidente, sino en un régimen despótico y dictatorial de profundo lastre reaccionario. Lo que sí hizo la revolución fue adueñarse de toda una semántica que manejaban los movimientos progresistas o liberadores del mundo. Términos como "revolucionario", "progresista", "destino histórico" no fueron otra cosa que palabras muy bien seleccionadas por el régimen (tomadas de la fraseología empleada por los centros verdaderamente progresistas del mundo) para designar y encubrir con ellas una enorme maquinaria represiva. Por supuesto que la *actitud narrativa* de Arenas va dirigida contra el carácter reaccionario de la Revolución cubana y también contra su estética.

Esencialmente, Arenas se vale del único método a su alcance en su intento por socavar (deconstruir) los sistemas narrativos de la Revolución: el discurso. Su afán por diferenciarse de todo lo que hasta la fecha había sido escrito en Cuba lo llevaría a incursionar por senderos virtualmente inexplorados por la literatura cubana, y por otros absolutamente inéditos. Desde la perspectiva revolucionaria cubana, *Celestino* establece una forma de narrar de una originalidad que raya en el grito. Las técnicas narrativas empleadas están todas en función del discurso, creación suprema en esta novela, pues será ese discurso el encargado de enfrentar los discursos considerados prestigiosos por

la Revolución y por la época. No en balde Donald Shaw consideraba, refiriéndose a *Celestino*, que estábamos frente a un "extenso ejercicio verbal" (180). Porque la primera revolución areniana tendría su centro en el lenguaje.

Como en muchos de los narradores *post-boom*, esa violación no será solamente en el plano discursivo-narrativo sino también dentro de las coordenadas que delimitan el género literario que contiene a la obra: la novela. Es como la declaración de guerra que le hace un líquido a su envase. Como era típico entre los novelistas *post-boom*, destruir/construir el concepto tradicional de novela sería uno de los objetivos a perseguir y a conquistar. En su propósito por destruir el concepto tradicional de novela, Arenas se vale tanto de estrategias narrativas de factura posmoderna (como la amplia utilización del lenguaje como sujeto de la enunciación), como de otras ya empleadas por los novelistas hispanoamericanos del *boom*. En *Celestino*, el autor experimentaría con la alteración del tiempo cronológico (Cortázar); con la eliminación del concepto tradicional de la muerte y por tanto de la circularidad progresiva del tiempo (Rulfo); con la violación consciente del espacio literario (Borges, Macedonio Fernández); con el empleo de narradores múltiples (Fuentes) y con la multiplicidad de planos narrativos (Vargas Llosa). También mezclaría géneros literarios (poesía, cuento, ensayo testimonial y periodístico), y algo que se podría entender como una contribución personal del autor: la imitación de sub-categorías narrativas clásicas como el coro griego y la tragedia, todo dentro del marco del género novela. Pero es la exploración a partir del lenguaje lo que hace que la narrativa de Arenas participe de la construcción de

universos metaficcionales con base en el discurso. Esta estrategia, aunque no enteramente inédita, empezaba a establecerse entre los escritores de la época, incluso entre los cubanos (Sarduy, Cabrera Infante, etc.)

Irónicamente, a pesar de ser un intento por distanciarse de la Revolución y de la estética oficialista, *Celestino antes del alba* es la obra que ubica a Reinaldo Arenas en el mapa cultural de su país y en el de la Revolución cubana. Muy al principio, este rompimiento desde la literariedad pasó prácticamente desapercibido para los gendarmes culturales del régimen castrista. El libro lanza a su autor a la oficialidad, donde se le concede de inmediato un nuevo *status* político: del anonimato pasa, de la noche a la mañana, a ser un escritor del régimen, esto es, un intelectual comprometido con la Revolución. A pesar de su desilusión temprana con el proceso castrista, Arenas no rechaza la gran oferta. Las instituciones culturales y académicas (todas bajo el control del Estado cubano) no tardarían en captarlo: es hecho miembro, con sueldo fijo, de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) y se le abren las puertas a las instituciones culturales, universitarias y de otros centros docentes. Sin embargo, a pesar de haberse amargado con el giro totalitario que la Revolución venía asumiendo (el autor ha afirmado que desde 1964 ya lo estaba), Arenas queda instalado, aunque no por mucho tiempo, en la oficialidad. El cambio ha sido cualitativo para su persona, pero el escritor ha entrado en una peligrosa zona donde su voz, su talento y su honestidad intelectual podrían verse seriamente comprometidos.

En esta época de militancia revolucionaria, a Arenas se le permite escribir y publicar en varias revistas literarias nacionales. De este período son sus colaboraciones en la revista *Casa de las Américas*, donde publica "Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos" (Año 8, No. 48, pp 134-138), trabajo también leído en la Universidad de La Habana en 1968; sus colaboraciones son incluso más numerosas en *La Gaceta de Cuba*. Allí publicaría textos como "Magia y persecución en José Martí" (Año 6, No.66 julio-agosto, pp 13-16), "Bajo el signo de enero" (*La Gaceta de Cuba*, Año 7. No. 67 septiembre-octubre, p. 20), "Mariana entre los hombres" (*La Gaceta de Cuba*, 86, pp 28-29), "El reino de la imagen" (*La Gaceta de Cuba*, Año 8, No. 88 diciembre, pp. 23-26. Colaboró también en la revista *Unión*⁸. También dio conferencias y charlas por lo menos en dos universidades: en la de La Habana y en la de Pinar del Río. En 1967 fungió como editor en el Instituto Cubano del Libro del Ministerio de Cultura. Y en 1968 prestaría servicios como editor en *La Gaceta de Cuba*.

Reinaldo Arenas ha saltado del anonimato hacia la bulliciosa caravana de la Revolución. Hispanoamérica, que atravesaba por un período comúnmente llamado *neo-humanista*, no ha hecho grandes aspavientos con la salida de *Celestino*, pero sí ha registrado en su memoria la existencia del autor. Numerosas ediciones piratas de la obra, aparecidas en Hispanoamérica en breves años, así lo atestiguan.

VI. Los mundos alucinantes

No había salido la edición cubana de *Celestino* (1967), cuando Reinaldo Arenas ya tiene otra novela escrita aunque sin publicar. Se trata de *El mundo alucinante* (una novela de aventuras). El autor la somete al concurso literario de la UNEAC 1966, donde ésta recibe una mención honorífica. Pero el premio es declarado desierto. Al respecto, Roberto Valero ha comentado: "El autor debió sentirse muy mal al perder el Concurso contra nadie, es decir, vence el sistema" (Valero 191). En efecto, en tanto mención, el gobierno (o sea, la UNEAC), no estaba sujeto a tener que publicar la obra.

Para la fecha, el autor sabía que había escrito una novela de peso. El manuscrito había sido revisado por Virgilio Piñera con anterioridad al cierre del concurso. Ambos escritores estaban convencidos de su calidad técnica, literaria, temática, estructural. Sin embargo, ¿qué pudo haber influido en la decisión del jurado de la UNEAC para no premiar esta notable novela cubana? Nunca sabremos a ciencia cierta la respuesta a esta pregunta. Virgilio Piñera culpaba a Alejo Carpentier, miembro del jurado al Premio, de haberla bloqueado por obvias razones político-literarias, así como por algunos pasajes en los que Arenas aludía a la cuestión homosexual. Por lo demás, Arenas no era considerado todavía un escritor conflictivo, al contrario, formaba parte del proceso revolucionario.

La decisión del jurado de la UNEAC de declarar el premio desierto provocó una profunda inconformidad y un enorme resentimiento en Reinaldo Arenas, quien optó por sacar el manuscrito ilegalmente de Cuba con destino a

Francia. La novela es publicada en francés por la Editorial du Seuil de París y se convierte en un *best-seller* casi de inmediato. El autor es honrado con el premio al mejor novelista extranjero publicado en Francia en 1968. Sin embargo, en Cuba, ambas distinciones tuvieron, tanto para la obra como para su autor, el efecto opuesto: el libro ingresó a la categoría de textos transgresivos o heréticos, y su autor, a la de detractor del proceso revolucionario. El atrevimiento de sacar el manuscrito al exterior y de publicarlo sin el consentimiento de las autoridades cubanas haría que el novelista cayera en desgracia con el sistema.

En los países sometidos por dictaduras totalitarias de corte marxista, este tipo de transgresión generalmente tenía consecuencias personales graves. El incidente perdía sus connotaciones puramente literarias para convertirse en caso político. Con la publicación en el exterior de *El mundo alucinante*, Arenas queda identificado ante la institución gubernamental (ante el poder) como un ser individual, con nombre y apellidos exactos, por lo que deberá pagar por el *delito* cometido. Ese momento le llegará a Reinaldo Arenas en 1973, cuando es arrestado en la playa de Santa María del Mar (ciudad de La Habana) imputándosele acusaciones de peso, tales como desacato, inmoralidad, diversionismo ideológico y la de ser un elemento contrarrevolucionario.

Los pasajes de *El mundo alucinante* que pudieron haber sido considerados "problemáticos" por el Jurado UNEAC en 1966 son en realidad aquellos en los que Arenas alude y critica específicamente a Fidel Castro y a la

Revolución cubana. Una de las referencias más evidentes está en el capítulo 34:

Pero a veces el delirio de los admiradores, los aplausos y los gritos de "¡Viva nuestro Gran Admirador!", "¡Viva el que nos redimió del imperio!", junto con la declamación de los grandes poemas de gracia, trascienden los límites acostumbrados (exageran las metas). Entonces, el Señor Presidente, que ya no puede dormir, se levanta algo molesto, sale en calzoncillos hasta el palco presidencial y, con suma gracia, se lleva el dedo índice a la punta de sus bigotes. La muchedumbre cantora lo contempla arrobada. Al instante – precisamente en estos momentos–, el Señor Presidente atraviesa otra vez la gran galería, y se acuesta (219).

Para un cubano no cabe la menor duda de que el "Señor Presidente" del pasaje es una alusión a Fidel Castro. Tal vez Arenas pensó que lograría esconder sus intenciones parodiando el título de la novela de Asturias. Sólo que olvidó que Asturias era, para la fecha, prácticamente desconocido en Cuba.

Otro comprometedor asunto de la novela está en la carta-prefacio con que se inicia el texto. Arenas superpone (hace coincidir) la identidad del fraile mexicano Servando Teresa de Mier (personaje histórico, protagonista de la novela y a veces narrador) con el narrador principal. "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona" (*El mundo* 9). Esta identificación del narrador con el personaje de ficción hace que se altere la configuración general de los narradores en la obra. En la novela narran múltiples voces: desde el

fraile hasta personajes secundarios, pero también el autor en calidad de narrador homo y heterodiegético. Con el autor tan cercano al narrador, o sea sin protección, el texto se burla de la "libertad" que gozan ciertos personajes en la novela. Y esto sí fue suficiente para que el gobierno cubano identificara la fuente de donde emanaba la crítica a la Revolución: del autor.

Aunque los pasajes de índole homosexual tampoco pasarían desapercibidos para el jurado al premio UNEAC 1966, soy de la opinión de que éstos no comprometieron la decisión del jurado. Y lo creo así porque comparto con Emir Rodríguez Monegal la idea de que hay demasiados homosexuales en altos puestos burocráticos en Cuba para tomarse ese asunto tan en serio (13).

Si tomamos de referencia la estructuración, las estrategias narrativas, la temática y hasta el uso del lenguaje que Arenas despliega en *Celestino antes del alba*, es evidente que para su segunda novela ya el autor ha evolucionado hacia nuevos modelos narrativos, apartándose que el propio autor asumiera en la concepción y edificación textual de *Celestino antes del alba*. Deconstruir los modelos narrativos ya establecidos por la nueva novela sería para Arenas no sólo un objetivo sino también una obsesión.

El mundo alucinante (1969) es una obra que por su configuración, estructura y estilo no encaja ni entre las tendencias del realismo mágico, ni entre las llamadas de "lo real maravilloso". Sin embargo, Roberto González Echevarría considera que la noción de *mundo alucinante* le viene a Arenas de "lo real maravilloso" de Alejo Carpentier, y de las "eras imaginarias" de Lezama Lima (Echevarría 253-257). Estoy en desacuerdo con Echevarría porque

Arenas no se vale de la magia ni de la exuberancia de la realidad hispanoamericana, categorías que forman el concepto de "lo real maravilloso" asumido por Carpentier (aunque no de su entera factura) Arenas se basa en la parodia, en la reescritura de otros textos de los que parte, valiéndose de un originalísimo modelo narrativo, para distorsionar, deconstruir y construir su visión de la historia. La verdad histórica se hace *pre-texto*. *El mundo alucinante* parte de las *Memorias y Apología* de Servando Teresa de Mier (1763-1827), y no de la realidad histórica o natural como hubiera hecho Carpentier.

Para distorsionar aún más su personaje histórico, el narrador nos advierte en la carta-prefacio que en esta novela el fraile protagonista no aparecerá como lo recogen los libros de historia, pero ni siquiera como esperamos que un fraile se conduzca, sino como él lo ha diseñado:

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre immaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morir. Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida) de la historia literaria y política de América (10).

El concepto carpenteriano de "lo real maravilloso" no seguiría esos patrones, ni siquiera sobreviviría esta formulación. Y no sobreviviría porque Carpentier no distorsiona conscientemente la realidad tangible o concreta, y mucho menos la historia, sino que se preocupa más bien por la exuberancia e impenetrabilidad

de las tierras americanas, por su alarmante geografía, por su aislamiento, por el hechizo y la magia que éstas puedan contener. Para Carpentier esa magia sólo se materializa en los que creen en ella. Pero Arenas no tiene en cuenta la exuberancia del universo hispanoamericano, ni siquiera lo saca a relucir. Si Arenas se aproxima a Carpentier en alguna medida, no lo es porque cultive "lo real maravilloso", sino porque ambos comparten la convicción del fracaso de los ideales en su viaje de traslación de Europa a América. Tanto en *El siglo de las luces* como en *El mundo alucinante*, éste parece ser el común denominador. Pero no hay nada en Arenas del modelo asumido y popularizado por Alejo Carpentier.

Pero *El mundo alucinante* tampoco encaja en las tendencias del realismo mágico. El realismo mágico tiene su centro operacional en el lenguaje, en los mitos, en la exageración, en el discurso en suma, y no exactamente en la distorsión consciente ni de la realidad histórica ni del entrecruzamiento con la ficción. El modelo de *El mundo alucinante* era prácticamente inédito para su época. En esa medida, Arena está entre los pioneros de una forma de narrar totalmente nueva y con características propias.

Ya en 1981, Donald Shaw se refería a *El mundo alucinante*, y en general a este tipo de narrativa, en los siguientes términos:

En realidad la obra pertenece (EMA) (...) a la categoría de novelas alegóricas, categoría que ha vuelto a ganar de cierto prestigio conforme ha ido ganando terreno el concepto de una novela que

fuese a la vez antirrealista y capaz de revelar aspectos desconocidos de la realidad (Shaw 181).

Esa novela "alegórica" vendría a conocerse hacia finales del siglo XX con el nombre de *nueva novela histórica latinoamericana*. Entre las características más evidentes de este tipo de narrativa novísima está el intento de los novelistas por retomar, reinterpretar y asumir aspectos históricos poco o mal conocidos de la realidad histórica latinoamericana. Los narradores, al parecer inconformes con un legado tan pobre, han salido a la caza de la historia, de los códigos que definen la identidad hispanoamericana. No es que esos autores tuvieran que acudir a cacerías transepocales: la historia a asimilar, a negar e incorporar podía pertenecer tanto al pasado remoto (a cinco siglos de distancia ya) como a la más vigente actualidad. Sin embargo, el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo están a menudo al centro de esa gestión literaria. En *El mundo alucinante*, Reinaldo Arenas acude al siglo XVIII hispanoamericano.

En su libro *Latin America's New Historical Novel*, Seymour Menton describe algunas características comunes a la nueva novela histórica. Para Menton, este tipo de texto incursiona en lo dialógico o carnavalesco, se hace eco de la intertextualidad discursiva, de la metaficción, del comentario autorreferencial; puede también asistirse de protagonistas tanto históricos o reales como de entes de ficción, y más aún, puede mezclarlos, ficticios y reales, y hasta enfrentarlos en el argumento novelesco. Pero tal vez la característica más típica de la nueva novela histórica, también expresada por

Menton, es la distorsión o violación consciente de la realidad histórica que se aborda, ya sea por omisión, por exageración o por pura imaginación del autor. Como señala Georg Lukacs en *Teoría de la novela*, esa distorsión *sui generis* subordina la reproducción mimética de la historia a las reflexiones filosóficas del autor (81-89). Esa distorsión consciente de la historia hace que la nueva novela histórica latinoamericana se erija como una nueva modalidad literaria, con características y valores propios. *El siglo de las luces* pudo haber sido un texto primigenio en este tipo de narrativa. Pero *El mundo alucinante* contribuiría a sentar las pautas del sub-género. Considero que es en esta modalidad narrativa donde más cómodamente podría ubicarse, hasta ahora, esta obra de Reinaldo Arenas.

VII. La posmodernidad, Cuba y Arenas

Desde la actualidad, eso que se ha llamado *posmodernidad* constituye un fenómeno ideo-estético de difícil definición, básicamente porque la posmodernidad misma establece el concepto, pero a la vez lo subvierte. Son numerosos los críticos, académicos e intelectuales que han intentado definirlo con mejor o peor suerte. Para algunos, lo posmoderno constituye la continuidad y el desarrollo de las ideas modernas; para otros, todo lo opuesto: una ruptura radical con la modernidad. Para Umberto Eco, por ejemplo, el *posmodernismo* se define "by its intertextuality and knowingness, and by its relation to the past -which postmodernism revisits at any historical moment with irony" (qtd. in Selden and Widdowson: 178). Jean Francois Lyotard lo ve como

"el fin de la gran narrativa", y también como el sentido unitario que adquiere lo figurativo (impregnado en libidinosis) por medio de la razón totalizadora (qtd. in Selden and Widdowson: 182-185). Para Jean Baudrillard, en cambio, lo posmoderno es la desaparición de un mundo exterior que los signos lingüísticos puedan abarcar. Este lo identifica también con el mundo vacío de *la simulacra* y con la cultura trivial de los Estados Unidos (Disneylandia). En *Simulations*, Baudrillard afirma que lo real ya no es real, sino que es substituido por el orden que asume lo hiperreal y la simulación (qtd. in Selden and Widdowson: 179 -182). Y en la introducción a *Modernism/Postmodernism*, Peter Brooker señala:

**"Postmodernism, we can say, splices high with low culture, it raids and parodies past art, it questions all absolutes, it swamps reality in a culture of recycled images, it has to do with deconstruction and consumerism, television, the end of communism...the rise of the information society."
(<http://www.hku.hk/english/courses2000/7006/figitne3.htm>)**

Por su parte, los marxistas Jameson y Eagleton relacionan lo posmoderno con el arte en tanto mercancía en el capitalismo tardío, añadiendo a este juicio la relación simbiótica existente entre lo posmoderno y la consolidación de la hegemonía capitalista. Pero Jameson en particular considera la sociedad postindustrial como un espacio carente de historia, cuya mayor consecuencia ha sido la desaparición del centro ontológico en que se ubicaba el estilo del hombre en tanto ser individual. De ahí que Jameson considere lo posmoderno como un acto de "canibalización" de los modelos narrativos pasados,

interpretación que ha utilizado para criticar la calidad y trascendencia de la ficción posmoderna (qtd. in Selden and Widdowson: 185-188). Sin embargo, Linda Hutcheon se opone a los postulados de Jameson al pronunciarse en favor de la existencia de un texto posmoderno que no se aparta de lo histórico. Su posición se puede fijar en la existencia de textos posmodernos en que las referencias al pasado no se desechan ni se evitan sino que se abordan desde otras perspectivas que revitalizan ese pasado, otorgándole otra dimensión, otra vida y sentido. Hutcheon considera además que el término *posmodernismo* debe reservarse dentro de la ficción a lo que ella ha llamado *metaficción historiográfica*. Este concepto cuestiona la problematización de escribir la historia desde la narrativa, y en esa medida la historia se cuestiona en tanto disciplina única con acceso a la verdad de los acontecimientos históricos del mundo (qtd. in Selden and Widdowson: 187-189) ⁹.

Con respecto a la posmodernidad específicamente, las teorías de Foucault y Derrida han sido muy populares en Hispanoamérica. El primero trató de establecer el poder dentro del texto literario y llegó a la conclusión de que el poder no era un concepto unitario, ni que existía más allá de nosotros. A Foucault debemos también el concepto de la construcción discursiva posmoderna como sujeto de la narración. Derrida por su parte se cuestionó el concepto de centro y también la condición que se le ha asignado a la historia de ser la única vía hacia la verdad (qtd. in Selden and Widdowson: 158-161).

Raymond Leslie Williams considera, ya en lo literario, que desde la década de los 80, tanto en los Estados Unidos como en Hispanoamérica se ha

venido llamando "ficción posmoderna" a la nueva novela latinoamericana producida entre los años 60 y 90. Estas son sus palabras:

By the early 1980s, it became more appropriate to describe the new novel in Latin-America published since the late 1960s and early 70s with a term that captured exactly what it was —postmodern fiction. Consequently, after some of the initial hesitation that accompanies the acceptance of most cultural change, there has been a growing recognition in U.S. academia and in Latin-America of the idea of a postmodern novel in Latin-America (117).

Estoy de acuerdo con Williams en lo esencial. Pero, ¿cómo se introdujo o se desarrolló el fenómeno posmoderno en la literatura hispanoamericana de los años 60? ¿Cómo fue su devenir, su proceso de formación y su establecimiento en las letras y en las sociedades hispanoamericanas? ¿De dónde nos llega ese influjo posmoderno, y en qué consiste a ciencia cierta? Estas preguntas nos remiten a los escritores hispanoamericanos de los años 40, autores que sembraron las primeras simientes de toda la gran narrativa que vendría a conocerse en Hispanoamérica décadas más tarde. Pero también sería preciso remitirnos a los escritores que buscaban una voz y formas nuevas de decir en los años anteriores al *boom*, autores que llevaron la experimentación narrativa por senderos faulknerianos, a veces recogidos por la crítica con el nombre de *regionalistas trascendentales*. Finalmente habría que remontarse también al *boom*, a su proceso de formación y establecimiento en la década de los 60, así como a su desaparición en la de los 70. La posmodernidad, como fenómeno

estético, tuvo un paulatino desarrollo en Hispanoamérica que se remonta a la década de los 40 del siglo XX.

Son éstos, entre muchos, algunos de los intentos por definir la posmodernidad. Sin embargo, me ha parecido mucho más esclarecedor para este trabajo de investigación un acercamiento puramente literario a este fenómeno: en literatura, lo posmoderno está asociado con ciertos textos de la cultura universal, con los de Sade, Eliot, y con los del Pound de *Los cantos*, entre otros. En la narrativa específicamente, Raymond Leslie Williams considera que lo posmoderno es: "discontinuity, disruption, dislocation, decentering, indeterminacy, and antitotalization" (Williams 118).

En el contexto latinoamericano en particular, autores como Borges, Cortázar, Guimarães Rosa y Guillermo Cabrera Infante abrieron las primeras brechas hacia lo posmoderno en Hispanoamérica al experimentar en sus obras con el lenguaje en calidad de sujeto. Estos cuatro narradores se aventuraron en sus obras por derroteros joyceanos absolutamente inexplorados hasta entonces en América Latina. Son ellos los verdaderos padres del discurso posmoderno de la ficción latinoamericana.

La literatura mexicana y también la escrita en las Antillas desde mediados de los 60 hasta bien entrada la década de los 90, han estado entre las primeras de Hispanoamérica en abrazar la posmodernidad. *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, y *Cambio de piel* (1975) de Carlos Fuentes son obras que tanto por su carácter fragmentario e inestable como por su aislamiento e impermanencia, así como por su historiografía altamente

dispersa y por el desarraigo cultural que representan (características epistemológicas de la posmodernidad) podrían estar entre las primeras obras posmodernas de la América Hispánica.

Cerrando el círculo sobre Cuba, no cabe dudas que la era posmoderna se inicia en las letras cubanas con la publicación en 1967 de *Tres Tristes Tigres*, de Guillermo Cabrera Infante. En cuanto a la narrativa cubana se refiere, esta novela deslinda eras estéticas. Su alto nivel de fragmentación, la ausencia de una trama reconocible, su carácter profundamente lúdico (a pesar de lo nostálgico), y sobre todo la manipulación que del idioma hace Cabrera, hace que esta novela sea tal vez el primer texto posmoderno de la literatura cubana. Su alcance se hizo sentir de inmediato no sólo en Cuba (donde su circulación fue prohibida por el gobierno castrista) sino en el resto de Hispanoamérica.

Establecida la pauta, a Guillermo Cabrera Infante le seguiría Severo Sarduy, el epígono más brillante de José Lezama Lima, en la aventura posmoderna. En 1972 sale *Cobra*, en París, una novela que a pesar de valerse de un sistema verbal lezamiano-barroco, es ante todo un texto posmoderno que hace del discurso en sí el sujeto de la exposición. Sarduy continuará la tradición posmoderna en las décadas de los 70 y los 80, al publicar otras novelas dentro de la misma tendencia posmoderna, como lo son *Maytreya* (1978) y *Colibrí* (1983).

Pero, ¿forma parte Reinaldo Arenas de la tendencia posmoderna iniciada en la literatura cubana con Guillermo Cabrera Infante? Sin lugar a

dudas que sí. Reinaldo Arenas es el escritor cubano posmoderno *par excellence*. La totalidad de su obra narrativa acusa la mayoría de las características que definen el texto posmoderno actual en tanto literatura metaficcional:

-el lenguaje narrativo areniano es siempre utilizado como sujeto de la enunciación

-gran ambigüedad narrativa desplegada a través de una multiplicidad de narradores

-narrativa con un elevado nivel de fragmentación, impermanencia y discontinuidad.

-desacralización de la historia y ausencia de un centro ontológico reconocible o estable.

-textualidad ampliamente recorrida por la historiografía hispanoamericana.

La posmodernidad en la literatura hispanoamericana es un tema que apenas lo empieza a abordar la crítica literaria. Aunque se conocen los aspectos esenciales de su estética, no existen aún suficientes estudios que ayuden a reconocer con precisión las características de los narradores individuales que la subscriben. Sin embargo, Reinaldo Arenas ya ha sido clasificado en varios trabajos críticos como un narrador posmoderno. En 1998, Raymond Leslie

Williams lo incluye entre los escritores cubanos con una tendencia posmoderna. Nos dice Williams:

The most notable Cuban exponents of postmodern fiction are Cabrera Infante and Sarduy. A culture as inherently postmodern as Cuba's has produced several other writers with *postmodern tendencies*, including *Reinaldo Arenas*, *Senel Paz*, and *René Vázquez Díaz* (154; *bastardillas mías*).

Pero a falta de estudios especializados que aborden específicamente el universo narrativo de Reinaldo Arenas en tanto narrador posmoderno, he consultado a académicos e intelectuales en mi intento por averiguar si se puede enmarcar la totalidad de la obra de Arenas dentro de los parámetros posmodernos. He aquí dos consideraciones de las que me he valido en la tarea de llegar a algunas conclusiones generales.

Refiriéndose a *Celestino antes del alba*, el escritor cubano Reinaldo García Ramos considera que esta novela

(...) podría ser considerada una obra *post-modernista*¹⁰ (sic), sobre todo por el manejo del lenguaje y la fluidez de los contactos entre realidad e imaginación, pero ese "postmodernismo" (si hay que llamarlo así) no le sale a Arenas de la misma concepción estética que produjo *Tres tristes tigres*, ni mucho menos. No tienen nada que ver. Cabrera escribió esa obra como un intelectual "enterado", que reconstruye un mundo medularmente artificioso (y yo diría, con todo respeto, falso): el mundo de la vida nocturna habanera de principios de los años 60; Arenas, en cambio, reconstruye un mundo que proviene de la tierra y de su niñez, es decir de lo más genuino que tiene un individuo. Llámalo como quieras ("postmodernista" o

"boom" o "real maravilloso", etc.), pero yo no veo que *Celestino* tenga nada que ver con *TTT*; su linaje literario entronca con otra vertiente profunda de la narrativa latinoamericana, la de Rulfo, la de Arreola, y en cierto modo, la de Borges (Ramos, carta al autor, 2001).

Y refiriéndose al *El mundo alucinante* en particular, Eduardo Béjar no duda de ubicar esta novela, tanto por su estructura, uso del lenguaje, así como por su posición filosófica contra todas las utopías, dentro de la posmodernidad latinoamericana. Señala Béjar:

Yo he extendido mucho más el término posmoderno dentro de la literatura a la del lenguaje como sujeto. Este elemento es una de las consecuencias del pensamiento posmoderno que proviene de Nietzsche, Wittengestein y desde luego, Borges. El lenguaje se hace sujeto de la narrativa cuando el autor se da cuenta que su lenguaje es metafórico e imperfecto para conllevar la "esencia" de lo real. El lenguaje deja de ser instrumento de la idea (expresión) y se convierte en materia misma de exploración (metaficción). En este aspecto, "El mundo" es muy posmoderno sin dejar por eso de ser "novela histórica", de "aventuras", "picaresca", "autobiográfica" y todo lo demás que comparte con estos géneros novelescos. Precisamente esta pluralidad anafórica de géneros afirma su posmodernidad. Y más aún, en sus postulados filosóficos, es donde más claramente encuentro yo su condición posmoderna: en el pronunciamiento de "el fin de las utopías" (Béjar, carta al autor, 2001).

Coincido con Béjar en que *El mundo alucinante* es un texto que forma parte tanto de la posmodernidad como de la nueva novela histórica latinoamericana, subgénero entero que, por otra parte, tampoco escapa al vendaval posmoderno. Y estoy de acuerdo con García Ramos en cuanto al entronque literario que *Celestino* tuvo no sólo con la narrativa post-boom sino con la de

principios del siglo XX, esto es, con los narradores que marcaron las primeras pautas en el camino hacia la estética posmoderna.

Me sumo a las consideraciones de Williams, Béjar y García Ramos para concluir que la mayor parte de la narrativa areniana se ajusta a los parámetros discursivos que la posmodernidad viene imponiendo sobre la novelística hispanoamericana de las últimas décadas.

Notas

¹ Karol, K. S. *Los guerrilleros en el poder*. Tran. Jordi Marfá. Barcelona: Seix Barral, 1972.

² Para más información sobre la estética que la Revolución demandaba de los escritores cubanos, consúltese el ensayo de Lisandro Otero "Cuando se abrieron las ventanas de la imaginación", en el que Otero ofrece los acuerdos y conclusiones del I Congreso de Escritores y Artistas de Cuba (1961). El trabajo se puede encontrar en Internet, en la siguiente dirección: <http://www.uneac.com/LaGaceta/2001/Gaceta4/lisandro.htm>

³ Para más detalles sobre "el caso Padilla", consúltese *La mala memoria* (Plaza & Janés, Barcelona, 1989) del poeta Heberto Padilla.

⁴ Conocí personalmente a Reinaldo Arenas en La Habana, en 1977 (recién él salido de la prisión). Ambos salimos de Cuba a través del éxodo del Mariel en 1980. Nuestra amistad continuó en Nueva York hasta el día de su muerte, ocurrida el 7 de diciembre de 1990.

⁵ Müller, Helen G. "El homosexualismo en tres obras de Reinaldo Arenas." Diss. U de Utrecht (Holanda), 1984.

⁶ En 1987 tuvo lugar una encendida polémica entre Reinaldo Arenas y el crítico uruguayo Ángel Rama. Esta se originó a raíz de un trabajo que publicara el Center for Inter-American Relations, con base en Nueva York, dedicado a la obra de escritores latinoamericanos en el exilio pero que, según Reinaldo Arenas, hacía caso omiso de los escritores cubanos exiliados. Rama contestó que no él sino Arenas había recibido sueldo del Center. Y fustigó a Arenas con el derecho del Center a publicar a los escritores marginados por las dictaduras de derecha del cono Sur. En su defensa, Rama afirmó que había ayudado a Arenas a publicar su libro *Con los ojos cerrados* en el Uruguay. Esto provocó la furia de Arenas quien escribe un enorme trabajo burlesco ("Una rama entre la delincuencia y el cinismo") contra Ángel Rama en el periódico neoyorquino *Noticias de Arte*.

⁷ *Celestino antes del alba* aparecería en 1982 bajo el título de *Cantando en el pozo*. El cambio de título fue necesario debido a cuestiones de derechos de autor.

⁸ Para un listado bibliográfico de los textos publicados por Reinaldo Arenas en Cuba consúltese *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, de Roberto Valero (University of Miami, 1991).

⁹ Para más información sobre la posmodernidad, consúltense los siguientes textos: *Simulations* de Jean Baudrillard (trans. Foss, Patton and Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983). O también *El fin de la modernidad*, de Gianni Vattimo (Barcelona: Gedisa, 1997); o el ensayo "Capitalism, Modernism and Postmodernism", de Terry Eagleton, en *Against the Grain: Selected Essays, 1975-85*. (London: Verso, 1986). Finalmente, *Modernism/Postmodernism*, de Peter Brooker (London: Longman, 1992).

¹⁰ Algunos autores consideran que el término *post-modernista* no es semánticamente equivalente al término *posmoderno*; otros lo prefieren sobre éste para designar la posmodernidad. Sin embargo, lo he mantenido por respetar la voluntad del autor, y también para señalar la confusión semántica entre ambos vocablos desde la contemporaneidad

Capítulo II

Reinaldo Arenas y la Generación del Mariel

"There is nothing that is major or revolutionary except the minor. To hate all languages of masters". (Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*)

I. El éxodo

Reinaldo Arenas sale de Cuba en la primavera de 1980. Fue uno de los 125. 000 refugiados cubanos que invadieron las costas de la Florida ese año, acontecimiento que se conoce con el nombre de *éxodo del Mariel*.

El Mariel se origina tras los sucesos ocurridos en la Embajada del Perú en La Habana en abril de 1980. La crisis económica, las expulsiones universitarias y el enorme malestar político fueron factores que llevaron a miles de cubanos a buscar asilo en esa sede consular. La coyuntura se materializó cuando el gobierno cubano retiró los guardias de protección de la embajada peruana por espacio de unas 48 horas. En menos de dos días entraron a la sede 10. 800 personas, todas las que cabían por centímetro cuadrado de espacio. La crisis diplomática se agudizó cuando numerosos países ofrecieron asilo político a los refugiados. Fidel Castro, en una hábil estrategia política, hizo que la crisis se desarrollara entre Cuba y los Estados Unidos exclusivamente. Para lograrlo, el mandatario cubano abrió el puerto del Mariel en la costa norte de la isla, permitiendo que los exiliados cubanos en Miami viajaran a Cuba en botes privados a recoger a sus familiares y a otros refugiados. Seguidamente, la administración demócrata del presidente

Jimmy Carter prometió recibir a los cubanos "con los brazos abiertos", iniciándose así el éxodo marítimo más numeroso y desordenado que hasta la fecha conociera el hemisferio occidental: miles de cubanos se lanzan al Estrecho de la Florida sólo con las ropas que llevaban puestas, pero con la esperanza de rehacer sus vidas en los Estados Unidos. En escasos cinco meses, las costas de la Florida se vieron literalmente invadidas de refugiados cubanos. El gobierno federal de los Estados Unidos apenas podía enfrentar la crisis humana que se desata al sur de la nación. Finalmente, ambos países acordaron poner fin al éxodo en septiembre de 1980.

Por su carga de dolor, desgarramiento y patetismo, el Mariel constituye uno de los episodios más crueles que hasta la fecha haya cometido el régimen castrista contra el pueblo de Cuba. Cientos de cubanos perecerían en el intento por abandonar su propia patria. Otros muchos se extraviarían para siempre en las aguas del Estrecho de la Florida. La familia cubana se dividiría nuevamente; esta vez en dos espacios políticos aún mayores.

Para dañar la imagen de los refugiados del Mariel en los Estados Unidos, de modo que se percibieran como elementos anti-sociales que no merecían vivir dentro de la Revolución cubana, Fidel Castro incluyó entre los refugiados a cientos de presos comunes y a otros tantos enfermos mentales. El propósito era establecer en la opinión pública internacional que sólo en la mente de marginales o de locos cabía la idea de querer abandonar la Revolución. Pero incluso esta estrategia era sospechosa pues, al parecer, la Revolución generaba gran cantidad de elementos marginales. Pero gran parte de la prensa norteamericana se hizo eco de los propósitos de Fidel

Castro al sensacionalizar algunos crímenes cometidos por los delincuentes incluidos por Fidel Castro entre los refugiados del Mariel. Pero el tiempo se encargaría de confirmar que la gran mayoría de los *marielitos* (término con el que se conocerían a los refugiados de esta oleada de cubanos) eran personas de bien que sólo anhelaban vivir en libertad. En menos de una década los marielitos se ajustaban sin grandes tropiezos a la sociedad norteamericana que los había acogido. En la actualidad, la gran mayoría de ellos trabaja, estudia, paga impuestos, contribuye a la economía norteamericana y forma parte del panorama político de los Estados Unidos.

II. Literatura menor: definiciones

Partiendo de la definición propuesta por Kafka, Deleuze y Guattari entienden la literatura menor como una literatura con una función política y social inmediata, cuyos enunciados tienen una dimensión no tanto individual como colectiva , y que utiliza el lenguaje “with a high coefficient of deterritorialization” (16). Deleuze y Guattari ven a Kafka principalmente como un escritor político, cuya escritura no busca representar sentimientos o pensamientos individuales, ni la angustia existencial, ni siquiera el absurdo de la existencia humana, sino más bien manipular representaciones sociales como el aparato burocrático del imperio de los Habsburgo, con el fin de articular estas representaciones “not as they are imposed from without, but only as diabolical powers to come or revolutionary forces to be constructed” (33).

La primera característica de la literatura menor proviene de las diferentes fuerzas que determinan la relación de los escritores con el lenguaje, concebido éste no sólo como un medio de representación sino también como un instrumento desde donde se ejerce el poder tanto económico como político (y simbólico).

"A minor literature doesn't come from a minor language; it is rather that which a minority construct in a major language" (16), escriben Deleuze y Guattari, quienes definen ésta primera característica como sigue: "The first characteristic of minor literature is that in it language is affected with a high coefficient of deterritorialization" (17). Este rasgo describe claramente la situación del propio Kafka, quien, como judío que vivía en Praga, no tenía otra lengua que le sirviera de medio para escribir, por lo que debió hacer uso del alemán, una lengua mayor aunque extranjera. Aquí se localizan una serie de *impasses* que atraviesan la génesis de su obra, las múltiples imposibilidades que su destino de escritor enfrenta, identificado por Deleuze y Guattari en éstos términos: "the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise" (16).

Es obvio que esta característica podría describir también la situación de un escritor o una escritora que se enfrente al bilingüismo tanto en su escritura como en su cultura, como es el caso de los escritores *newyorikans* y los chicanos en los Estados Unidos, para quienes las fronteras entre lengua propia y lengua extranjera se desdibujan, o como en el caso que me interesa, el de Reinaldo Arenas, quien no puede escribir en otra lengua que no sea el español (porque no conoce otra), pero que además no puede

escribir desde su tierra porque no lo publican, porque se le persigue y encarcela, razón ésta por la que tampoco puede dejar de escribir.

La segunda característica de la literatura menor, según Deleuze y Guattari, consiste en que para los escritores minoritarios "everything (...) is political" (17). A diferencia de muchas interpretaciones psicológicas que han promovido la idea de un Kafka individualista e intimista, Deleuze y Guattari proponen un Kafka en el que todo es político, no en el sentido de que lo típico de su obra sea la política sino más bien en que todo enunciado en su obra tiene una dimensión política. La división entre vida pública y vida privada queda reducida a su mínima expresión. Lo estrictamente personal adquiere una connotación política en el escritor minoritario. El individuo no es ya el producto de una aislada conciencia sino parte esencial de un grupo específico, de una colectividad, y como tal es portador de una raza, de un género, de una lengua y de una identidad sexual determinada, categorías que condicionan su posición dentro de las relaciones de poder del espacio social en que le ha tocado vivir. En la literatura menor, un hombre no es equivalente a todos los hombres, sino que es éste o aquel individuo, perteneciente a un género específico, a una ideología determinada y con una vinculación sexual específica.

La tercera característica que Deleuze y Guattari discuten y que, desde cierta perspectiva, es derivada de las otras dos es que "in it everything takes on a collective value" (17). Las posibilidades de una enunciación individual con características únicas e inimitables, a la cual además se le otorga un valor universal, son prácticamente inexistentes dentro de estas literaturas

debido a que el acceso de los escritores menores a los medios de difusión (periódicos, revistas, editoriales), por sólo referirme a los literarios, es severamente limitado por la cultura hegemónica. Su propia actividad enunciativa está ligada al destino del grupo al que pertenece, el cual es su propio destino. La búsqueda del reconocimiento, de la legitimización, de una audiencia incluso, requiere del acceso a los medios que utilizan los discursos considerados prestigiosos, entre los cuales, por supuesto, se encuentra el literario.

En la literatura menor todo pronunciamiento se refiere a una colectividad, a una comunidad con valores propios. No debemos olvidar el papel que han jugado las literaturas nacionales en la constitución de las naciones modernas. La literatura constituye uno de los repositorios de los grandes valores en que se asientan los pilares de la sociedad. Es importante recordar también que estas comunidades imaginarias (las naciones) se han construido excluyendo o silenciando las voces de ciertos grupos, los que frecuentemente han estado condenados a vivir al margen de los espacios geográfico-simbólicos. La literatura de estos grupos perturba la topografía reconocida tanto dentro de la literatura como dentro de los territorios nacionales.

III. La generación del Mariel

Es imposible tratar la vida y obra de Reinaldo Arenas después de 1980 (año en que se inicia su vida de exiliado en los Estados Unidos) sin referirse a la *Generación del Mariel* y a su vinculación directa con el concepto de

***literatura menor*. Reinaldo Arenas es el escritor menor más destacado de la Generación del Mariel.**

III.1 Génesis

En 1983, y desde la ciudad de Nueva York, Reinaldo Arenas y un grupo de intelectuales jóvenes comenzaron a publicar un tabloide literario con el nombre del puerto cubano del que partieron rumbo a suelo norteamericano: *Mariel*. El grupo de escritores, nucleados en torno a la figura de Arenas y de la revista, se proclamaría en breve como una generación literaria.

Pero caracterizar una generación literaria presupone tener en cuenta el factor cronológico, las afinidades estéticas, ciertas vivencias comunes, incluso la participación en espacios editoriales compartidos: revistas, periódicos, etc. Si el grupo del Mariel constituye o no una generación, dadas sus características colectivas, diversidad, génesis y proyección, ha sido motivo de desacuerdo entre académicos y estudiosos. Sin embargo, he considerado importante adentrarme en el tema por varias razones: primero, la experiencia colectiva comandada por Arenas enriqueció todo un capítulo en las letras cubanas a partir de un espacio socio-político bipartito; y segundo, la auto-designada Generación del Mariel fue el marco donde se desarrolló, en gran medida, la última etapa de la vida y obra del autor cubano en calidad de escritor exiliado. A la sombra de ese grupo Arenas desplegaría la labor intelectual más intensa de su vida aunque desde suelo norteamericano. De ahí que su obra esté estrechamente vinculada a la plataforma colectiva del grupo generacional, la que el propio Arenas

contribuyó a organizar, gracias en parte al prestigio y a la proyección internacional que su nombre ya gozaba para la fecha.

Jesús J. Barquet considera que la denominación de *Generación del Mariel* para agrupar a estos escritores salidos de Cuba en o alrededor de 1980 resulta "problemática y dudosa para muchos" (2), pues el agente cohesivo entre ellos "no responde a factores propiamente intraliterarios sino más bien a factores extraliterarios" (Id.). Vicente Echerri considera que el término *Generación del Mariel* es un "comodín demasiado superficial que muchos escritores de esa migración adoptaron como un desafío frente a otros estamentos del exilio cubano" (Echerri 190). Sin embargo, Lillian Bertot considera un hecho la existencia de tal generación, dadas sus diferencias no sólo con respecto a la literatura cubana de la isla sino con respecto a la literatura cubana *del exilio*. En su libro *The Literary Imagination of the Mariel Generation*, la autora señala:

What made the Mariel generation different from previous generations of Cuban writers was not only that all of these writers came out of Cuba as a group and made the crossing as part of the Mariel exodus. (...) What made them different was that their perspectives and viewpoints came from intra-Socialist Cuba (Bertot 16).

En su ensayo "Las generaciones literarias", escrito en el primer tercio del siglo XX, Julius Petersen establece una serie de condiciones que deben tener en común los miembros de un grupo de autores coetáneos para que se les considere una generación literaria. Aunque el método clasificatorio de Petersen podría parecer un tanto

esquemático, lo considero válido desde el punto de vista empírico (o por mero sentido común) pues todo grupo –literario o no– que comparta la mayoría de las características enunciadas en este método, no puede ser otra cosa que uniforme. He aquí las ocho condiciones propuestas por Julius Petersen, y que deben cumplir los miembros de un grupo literario para erigirse como generación:

- los "caracteres hereditarios" de los miembros del grupo**
- coincidencia cronológica del nacimiento**
- homogeneidad en la educación**
- la mutua relación personal entre sus miembros**
- acontecimiento o experiencia generacional**
- la existencia de un "caudillo de la generación"**
- un mismo "lenguaje generacional"**
- anquilosamiento de la generación anterior**

A pesar de que los miembros de la Generación del Mariel comparten "caracteres hereditarios" similares (todos cubanos, en su inmensa mayoría blancos y hombres), creo que el nexo hereditario no se presta desde la actualidad posmoderna para clasificar una generación literaria, por lo que he decidido no extenderme en el punto. Sin embargo, Petersen considera que la cercanía cronológica en la fecha de nacimiento de los miembros de una generación literaria es importante para establecer su existencia. Las edades de los miembros de la Generación del Mariel distan, a veces, marcadamente:

de Reinaldo Arenas (nacido en 1943) a Roberto Valero (nacido en 1955) van 12 años. Pero entre Arenas y Reinaldo García Ramos (nacido en 1944) sólo va uno. Y entre Juan Abreu (nacido en 1952) y Carlos Victoria (nacido en 1950) median dos. Es evidente que las fechas de nacimiento de los miembros de la Generación del Mariel no se distancian grandemente unas de otras, por lo que se cumple el requisito de la cercanía en la edad cronológica de este grupo.

Si aplicamos los restantes puntos a los escritores del Mariel, queda perfectamente enmarcada y justificada la existencia de la generación. Por ejemplo, la homogeneidad en la educación: la gran mayoría de los escritores del Mariel tuvieron una educación universitaria en Cuba (Reinaldo García Ramos, Carlos Victoria, Roberto Valero, Juan Abreu, incluso Arenas, todos éstos asistieron a distintas universidades cubanas). Todos son profesionales en una variedad de disciplinas (profesores, traductores, periodistas, médicos), y como tales se desempeñan actualmente en los Estados Unidos.

La mutua relación personal entre los miembros del Mariel es todavía más visible: casi todos eran amigos, compañeros de estudio o por lo menos conocidos entre sí en el contexto habanero de los años 70. Por ser coetáneos, los miembros del grupo del Mariel compartieron una misma experiencia histórica, tal vez la fuerza centrípeta que con mayor dinamismo los unió en un bloque homogéneo. La experiencia histórica compartida (las vicisitudes por ellos vividas bajo el régimen castrista) les legaría a estos cubanos padecimientos similares, tales como el sentimiento de pérdida de la patria, la militancia anti-castrista, una propensión hacia la angustia o hacia la

desolación, así como una inconformidad hacia toda posición de naturaleza dogmática.

Petersen considera que la existencia de un "caudillo" generacional está entre los rasgos distintivos de una generación literaria. Sin embargo, creo que no siempre éste es el caso. Aunque en la *Generación del Mariel*, Reinaldo Arenas fue la figura más destacada, fungiendo con frecuencia como voz colectiva de todo el grupo, en otros grupos generacionales esa posición ha quedado vacante. Pienso en la generación del 98, por ejemplo, donde no se puede establecer con certeza si el caudillo generacional fue Unamuno, Baroja o Valle-Inclán. Tampoco en la generación del 27 podemos identificar un caudillo generacional propiamente dicho.

Es sorprendente la cercanía en el "lenguaje generacional" entre los miembros del grupo del Mariel. Lo primero que salta a la vista es el subido tono político de su discurso, muy cercano al de la denuncia. El sentido del humor, de la burla y del choteo impregnaría los textos de los miembros del grupo. Los Marielitos se apoderaron de un lenguaje generacional que no tardaría en distinguirlos: con ese lenguaje cultivarían una diversidad de géneros literarios (poesía, narrativa, drama y ensayo), criticando con frecuencia, desde sus obras, las posiciones castristas consideradas por ellos inaceptables.

Finalmente, no creo que la Generación del Mariel contó con una generación literaria "anquilosada" con anterioridad a 1980. El grupo fue más el resultado de circunstancias políticas que literarias, por lo que en esa

medida se le puede considerar como un fenómeno histórico independiente, y con valores estéticos propios.

Aunque los miembros de la Generación del Mariel se destacaron en sus individualidades, todos asumieron posturas, proyecciones y valores similares, tanto en lo personal como en lo literario. Algunos de los miembros del grupo fueron: Roberto Valero, Reinaldo García Ramos, René Cifuentes, Juan Abreu, Diosdado Consuegra, Reinaldo Bragado, Carlos Victoria, Luis de la Paz, Jesús Barquet, etc. Entre sus obras se encuentran: *Este viento de cuaresma* (1995) de Roberto Valero; *El buen peligro* (1987) de Reinaldo García Ramos; *La estación equivocada* (1988) de Reinaldo Bragado; *Libro de las exhortaciones al amor* (1985) de Juan Abreu; *Sombras en la playa* (1992) de Carlos Victoria, etc.

Los últimos dos puntos de la clasificación de Petersen se refieren a la cuestión literaria. Es evidente que en lo literario el grupo es aún más cohesivo. A pesar de diferencias de estilo y de temas, los miembros de la Generación del Mariel se ubicaron desde muy temprano en posiciones literario-ontológicas que hacían resaltar la experiencia vital por ellos compartida: los Marielitos escribían de lo que habían vivido en Cuba. Pero sus obras muestran una serie de valores éticos y literarios que contrastan grandemente con los establecidos por el exilio cubano con anterioridad al éxodo de 1980. De hecho, las divergencias entre ambas literaturas y entre ambos modos de ver el mundo serían tan insalvables que nunca se llegaría a dar una identificación plena (ni siquiera en lo literario) entre ambos grupos de cubanos. Todo lo

contrario: del acercamiento entre ambas entidades saldrían a menudo tensiones, desacuerdos, habladurías y malestar, por no decir un total distanciamiento y hasta un silencioso rechazo mutuo. Esta diferenciación con respecto al exilio y a su literatura, haría de la Generación del Mariel, tanto en lo político, como en lo ético y en lo literario, un grupo con valores propios, muy diferenciado del llamado exilio cubano de Miami.

IV. La Generación del Mariel a la luz de las teorías literarias de Deleuze y Guattari

Los miembros de la Generación del Mariel no fueron los primeros escritores cubanos exiliados del período revolucionario. Se podrían mencionar los nombres de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Lino Novás Calvo, Lidia Cabrera, Belkis Cuza Malé, Heberto Padilla, etc. para corroborar este hecho. Sin embargo, la singularidad de los escritores del Mariel no tiene precedentes dentro del llamado exilio cubano en el siglo XX. Lillian Bertot analiza esa singularidad en su libro *The literary Imagination of the Mariel Generation*:

These Mariel refugees, intellectuals and writers of the caliber of Reinaldo Arenas, Roberto Valero, Carlos Victoria, Miguel Correa¹, Reinaldo Garcia Ramos, and Juan Abreu, as a group represented a critical attitude toward the Cuban political, social, economic and cultural reality very different from that exhibited by previous group. That is not to say that this was the first time Cuban writers had escaped from the

Island nor was it the first time Cuban writer denounced the Cuban regime. (...) What made the Mariel Generation different from previous generation of Cuban writers was not only the fact that all of these writers came out of Cuba as a group and made the crossing as part of the Mariel exodus. Some, like Roberto Valero had been part of the group at the Peruvian Embassy. *What made them different was the fact that their perspectives and view points came from the intra-Socialist Cuba.* (16; bastardillas mías).

Todos estos escritores se iniciaron en el mundo de las letras dentro del período revolucionario. Como señalé anteriormente estos escritores tuvieron una relación decididamente hostil con la literatura nacional cubana: mientras residían en Cuba sus textos no sólo no eran publicados sino que tenían que ser producidos y puestos a circular de forma clandestina. El control de los aparatos represivos no sólo pretendía un exhaustivo control de los espacios públicos vinculados con lo literario, sino que incluía una fuerte vigilancia de los espacios privados desde donde la literatura es producida y dada a conocer. La politización de la literatura de estos escritores más que una elección fue un destino impuesto por un aparato estatal que imponía un férreo control sobre todos los espacios disponibles, ya fueran éstos públicos o privados. Sus obras o bien no circulaban o lo hacían mediante copias mimeografiadas o por vía oral, pero siempre desde la ilegalidad. Esta circulación ilegal de textos creaba amplias zonas de conflicto con el sistema social y con la ley imperantes.

A diferencia de los escritores cubanos exiliados en Estados Unidos con anterioridad, los escritores de la Generación del Mariel se constituyeron

rápidamente en un grupo literario. La revista *Mariel* sirvió de nexo aglutinador y cohesivo. La precaria relación que todos estos escritores habían tenido con la institución literaria abandonada probablemente facilitó esa firme alianza interna. El substrato de opresión sufrida y compartida por todos en sus historias personales sirvió al grupo de agente catalizador, de fuerza centrípeta que los uniría en un bloque mayormente homogéneo.

Pero el acto de intentar entrar a la institución literaria a través de una revista tiene larga tradición en las letras cubanas. Pienso en revistas como *Orígenes*, *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *El Caimán Barbudo*, o *La Revista de Avance*. Se podría pensar entonces que el acceso de estos escritores a los espacios de representación literarios haría posible una vía de acceso a la literatura cubana, aunque fuera a la producida en el exilio. Sin embargo, la producción de estos autores tampoco encaja en la topografía reconocida por ese otro subsistema literario exiliado. El carácter marginal, excéntrico, desenfadado, menor, de la obra de los autores de la Generación del *Mariel* con respecto a la literatura cubana, tanto a la producida en Cuba como a la escrita en el exilio, coloca al lector una vez más ante una serie de interrogantes: ¿cómo se escribe desde fuera de los espacios de consagración que son las literaturas nacionales? Y también: ¿qué puede hacer el escritor exiliado si ningún territorio reclama su escritura, aunque sea para ser considerada como un ejemplo de mala literatura? ¿Qué lenguaje se utiliza si no hay acceso a ningún territorio y por ende no se pertenece a ningún lenguaje? Y por último: ¿pueden las literaturas menores constituir una vía de acceso, aunque sea clandestina e ilegal, al territorio nacional, o las

literaturas menores proponen un ejercicio del lenguaje y de la escritura que sólo puede existir fuera de la ley y del territorio nacional? La irrupción de estos escritores en los espacios de consagración vinculados con lo literario sigue dos estrategias fundamentales: por un lado, su actitud de vinculación con la tradición literaria cubana (entendida ésta en su sentido más amplio), y por otro, la subversión que hacen de una serie de temáticas, tópicos, conceptos, consagrados por la literatura cubana del período revolucionario, período que constituye el espacio literario e histórico al cual pertenecen, pero del que fueron radicalmente privados.

El grupo de escritores del Mariel se apartó diametralmente –desde que vivían en Cuba– de los conceptos (y valores) que sustentaba y fomentaba el gobierno cubano. Su ideología colectiva y la oficial del régimen antagonizaban en lo esencial. He aquí un ejemplo del concepto de realismo socialista que sustenta Roberto Valero, uno de los miembros de la Generación del Mariel:

¿Qué es realismo socialista? Nada de lo que dicen en los manuales en los países donde se tiene que escribir realismo socialista. Si yo, Jaime Valdés, producto de esta revolución tan igualitaria y magnánima, yo, el hombre nuevo, hablara de las colas que tengo que hacer todos los días (...) Si yo dijera que quiero saber cuántos presos políticos hay, si preguntara donde vive Fidel, o quien es su esposa o cuántos hijos tiene (...) Si yo dijera que quiero leer a Lidia Cabrera, a Guillermo Cabrera Infante, a Arenas que aún vive en Cuba, si dijera ¡si pudiera irme del país! (...) si contara cómo seguridad del estado me acosa con entrevistas, cómo me piden que colabore con ellos...si yo contara lo que realmente ocurre, sin metáforas, sin dar vueltas, si dijera: el 19 de agosto de 1979 tres agentes de la policía secreta llegaron a mi casa, me dijeron que no podía moverme del centro de la sala mientras ellos registraban y se llevaban lo que creyeran sospechoso, si

yo dijera, yo, que he visto y con estas manos he ayudado a que el paraíso produzca azúcar, y se cosechen toronjas, si yo contara o copiara, o tratara de copiar la realidad en puro realismo socialista, ¿qué me ocurriría? (*Este viento* 114-115).

De la cita anterior se deduce que los conceptos literarios de los escritores del Mariel no sólo diferían radicalmente de los sustentados por el sistema social imperante en Cuba sino que entran en conflicto con ellos. No creo necesario explicar estos mismos conceptos desde la perspectiva nacional cubana actual por ser éstos de amplio dominio público. Baste decir que estamos frente a concepciones irreconciliables, excluyentes y de cierta forma, en oposición, de la realidad política y de la ficcional.

El exilio cubano está compuesto de un variado espectro de matices políticos e ideológicos que van desde la extrema derecha —ésta suele ubicarse en la militancia anti-castrista más radical— hasta posiciones de alianza política con el régimen castrista como lo es el grupo Areíto ². Entre estas dos posiciones extremas existen también grupos menos radicalizados, pero precisamente esa zona intermedia en que éstos se ubican hace que sus voces apenas se escuchen en medio del gran alboroto que las extremas generan. La extrema derecha anticastrista es por lo general conservadora (algo que tiene en común con la dictadura castrista), y su historia cuenta con acciones militares o con actos dispersos de violencia. Los grupos pro-castristas de origen cubano son más bien liberales (en el sentido neoyorquino del término), como por ejemplo el Instituto de Estudios Cubanos. Otros sencillamente adoptan la ideología del régimen cubano (como es el

caso del grupo Areíto, o los integrantes de la desaparecida organización *La Cosa*, o los miembros de la revista —también desaparecida— *Joven Cuba*). La Generación del Mariel, en cambio, se ubica en la militancia anti-castrista, pero en una zona estrictamente liberal, más cercana al concepto europeo del término que a la liberal neoyorquina, posición que aboga por un acercamiento de Estados Unidos a la dictadura cubana, por los viajes a la isla, por el intercambio académico entre las universidades de los dos países y por el levantamiento del embargo comercial impuesto por el gobierno norteamericano a la dictadura de Fidel Castro.

Por supuesto que la literatura se ha hecho eco de esta diversidad de posturas ideológicas y políticas. Sin embargo, literariamente hablando, ninguno de los grupos que se pueden ubicar en posiciones políticas e ideológicas extremas ha generado una literatura que valga la pena considerar en este estudio. El único grupo que se viene destacando por su trayectoria, talento y valiosa producción literaria, además de los escritores del Mariel, es el de los *cubano-americanos*. Este grupo de escritores de origen cubano comparte con los del Mariel un rasgo medularmente distintivo: ambos producen una literatura que se podría clasificar de índole *minoritaria*.

Los cubano-americanos empezaron a abrirse paso en la vida intelectual norteamericana a mediados de la década de los setenta. Aunque nacidos en Cuba, estos intelectuales se habían formado en los medios académicos de los Estados Unidos, por lo que su visión de la realidad cubana —y del exilio y de la vida— era otra. Aunque manejaban el español con decoro, se sentían más cómodos en inglés, el idioma de la cultura hegemónica que los recibía.

En los años 80, los cubano-americanos se perfilaban ya como un grupo homogéneo, bicultural, y en su gran mayoría, bilingüe, ubicándose intelectual y emocionalmente en una zona intermedia entre su país adoptivo y el país de origen. Aunque la lengua inglesa los hacía parte de la cultura hegemónica estadounidense, su identificación emocional con Cuba los apartaba de esa cultura. Esta condición de impermanencia ontológica hace que el escritor cubano-americano se preocupe, en lo literario, por su identidad personal y su lugar en el mundo. En *Next year in Cuba* (1995), Gustavo Pérez Firmat define su situación —y la del grupo— en los siguientes términos:

I'm Cuban-American, a member of what has been called the "one-and-a-half" generation, that is, Cubans who were born on the island and came to the United States as children or adolescents. (...) I am too old to be entirely American, but too young to be anything else (Pérez 1).

Las obras de esta *one-and-a-half generation* dan fe de las características que Deleuze y Guattari asignan al escritor minoritario. En sus obras el lenguaje se desterritorializa con frecuencia al emplearlo para abordar con él temas minoritarios dentro de la cultura mayoritaria. Sus textos, a pesar de los argumentos y la diversidad de estilos, sirven de enunciación colectiva al grupo. También, la gran mayoría de sus obras participan de un substrato de índole política (véase *Next year in Cuba* de Gustavo Pérez Firmat). De ahí que la gestión literaria de los cubano-americanos pueda catalogarse, al igual que los escritores del Mariel, de naturaleza *minoritaria* dentro de la cultura norteamericana. Algunos de los representantes de ese grupo son Emilio

Bejel, Roberto Gonzáles Echevarría, Gustavo Pérez Firmat, Carolina Hospital, Oscar Hijuelos, Cristina García, Achy Obejas, etc.

V. Sobre la revista "Mariel"

Toda literatura menor se produce desde tres carencias esenciales: la carencia de un lenguaje propio (pues los lenguajes prestigiosos pertenecen a los grupos de poder que dominan el espacio desde donde estas literaturas pretenden emerger), la carencia de una tradición y la carencia de un territorio. Como no hay un espacio de enunciación propio siempre se habla desde los lugares que la institución literaria tiene implementados, establecidos, oficializados, como las revistas, los periódicos, las editoriales, la radio, la prensa en general.

Los ocho números de la revista *Mariel* (1983-1985) fueron *un viaje* por la tradición cubana. El primer número estuvo dedicado a José Lezama Lima, el último a Martí, también hubo números dedicados a Virgilio Piñera, a Enrique Labrador Ruiz, a Carlos Montenegro, a José Manuel Poveda y a Gastón Baquero. Creo que esta preocupación del grupo del *Mariel* por la tradición literaria nacional cubana responde a la necesidad, siempre presente en autores noveles (incluso mayor en el caso de autores condenados a un exilio literario) de apropiarse y reescribir la tradición. La apropiación de zonas del canon nacional tiene como objetivo la creación de un espacio propio, de un territorio desde donde sea posible escribir y ser leído, pero esta apropiación implica una desterritorialización de la tradición.

Anteriormente utilicé la metáfora del viaje para describir la actividad literaria del grupo. Y como todo viaje, éste tiene como objetivo encontrar tierra firme: el acceso a la literatura nacional. Sin embargo, la gestión literaria de la Generación del Mariel incluye una serie de autores que habían sido excluidos por la Revolución del canon literario nacional, al menos en la reescritura que del mismo se había hecho en el período revolucionario. Autores como Gastón Baquero y Labrador Ruiz habían sido borrados de la historia literaria nacional debido a su condición de escritores exiliados. José Lezama Lima y Virgilio Piñera eran nombres casi prohibidos, sus preferencias sexuales y literarias los había convertido en autores proscritos. Poveda y Montenegro no estaban prohibidos, pero sí deliberadamente olvidados: ambos se distanciaban del modelo de hombre que la Revolución deseaba promover (Poveda, por morfínmano y autor de una colección de poemas con claras alusiones a una relación lésbica; Montenegro, por su novela *Hombres sin mujer*, en la que relataba sus vivencias en la cárcel y una historia de amor homosexual). Como respuesta, la generación de escritores del Mariel establece un canon *sui generis*, un canon de escritores marginados, olvidados, silenciados, y entre todos ellos, Martí, la figura tutelar de la nación cubana, tanto desde el punto de vista literario como desde el histórico-político. La inclusión de Martí dentro de este anticanon implicaba la apropiación de la figura que de algún modo constituía el centro de gravedad de la literatura nacional. El grupo de escritores reunidos en torno a la revista *Mariel* produce entonces su propia reescritura de la tradición, pero una reescritura que invierte la lógica con la cual se constituyen

las literaturas nacionales. No más un canon construido con la exclusión de ciertas temáticas, de ciertas obras y autores, sino un canon precisamente para esas temáticas, obras y autores excluidos, expulsados de la literatura nacional. Un anticanon que se apropia, por lo demás, del santo grial de la literatura nacional, retomando la figura tutelar de Martí y convirtiéndola también en una figura excéntrica y marginada.

VI. Arenas: un escritor minoritario

La obra de Reinaldo Arenas fue de índole *menor* desde su primera novela publicada en Cuba. Sin embargo, esa condición se hace incluso más intensamente *menor* con la narrativa publicada desde el exilio, narrativa con que se inicia la segunda etapa de la vida del autor como refugiado cubano en los Estados Unidos.

El reasentamiento en un espacio cultural, política y lingüísticamente diferente al que había nutrido su vida y su obra hasta entonces, con valores éticos y sociales también diferentes, marcaría significativamente muchos de los aspectos de la vida y obra de Reinaldo Arenas. En Nueva York, el autor entregaría a la stampa cinco novelas, dos de las cuales fueron concebidas y escritas enteramente en suelo norteamericano: *La Loma del Ángel* (1987) y *El portero* (1990). Las novelas que verían la luz en Estados Unidos, aunque iniciadas en Cuba, son: *El color del verano* (1991), *El asalto* (1991) y *Arturo, la estrella más brillante* (1984).

VI.1 La narrativa menor areniana

Uno de los primeros textos que Reinaldo Arenas escribe en suelo norteamericano es *Final de un cuento* (Revista "Mariel", Año I, No. I, 1983). Ya en éste se pueden apreciar muchos de los parámetros *menores* que seguiría la narrativa areniana en el exilio. Por lo demás, siempre vi ese texto como una inquietante premonición de lo que sería la vida del propio autor.

La acción de *Final...* transcurre en Nueva York, en La Habana y en Key West. En esencia, el texto es un diálogo entre dos amantes homosexuales: entre el que lleva las cenizas del amante muerto para esparcirlas en el mar y las cenizas mismas. Remito al lector interesado a la revista "Mariel", donde se puede leer el texto íntegro. El autor asocia la imagen de la ciudad de Nueva York, desde muy temprano en el exilio, con un contexto de muerte.

Sin embargo, los textos que con mejor precisión aún pueden identificarse como de índole *menor* son *El color del verano* y *El asalto*, ambos comenzados en Cuba aunque terminados en Nueva York. En ellos se basa este estudio.

VI. 2 Sobre el verano y su color

Dos intenciones fundamentales guiaron a Reinaldo Arenas en la concepción y escritura de *El color del verano*. La primera: rescatar del olvido un compendio de memorias autobiográficas en las que el autor participó directamente mientras vivía bajo el régimen castrista; y la segunda:

ficcionalizar su persona dentro de su propia obra, diluyendo su imagen a lo largo y ancho de la textualidad ficcional. Arenas entra de personaje en esta novela (como protagonista y como narrador con frecuencia) fundiéndose así en la realidad textual de la obra. Aunque la voz narrativa en la novela cambia de un personaje a otro, predomina en el texto la del narrador omnisciente y la de La Tétrica Mofeta (uno de los varios *alter egos* del autor).

En *Kafka: toward a minor literature*, Deleuze y Guattari señalan que "there is nothing that is major or revolutionary except the minor. To hate all languages of masters" (26). La afirmación es perturbadora en su sencillez. Arenas, como Kafka, odiaba el lenguaje de los poderosos, la retórica de la oficialidad, el discurso que generaba el poder. Los personajes arenianos hacen uso del lenguaje mayor desde posiciones menores, convirtiéndose en entes extraños dentro de su propio lenguaje. Y no se trata exactamente de la condición léxica del idioma, pues "the lexical matters little" (26) sino de la soberbia invención sintáctica con la que este autor "opone la condición oprimida del lenguaje menor a su condición opresora o mayor". (27) Ese enfrentamiento con el lenguaje mayor (con la cultura hegemónica) se hace más evidente en novelas como *El color del verano* y *El asalto*.

En *El color* el autor se apropia del gran lenguaje para *usos menores* (esto es, el lenguaje mayor se utiliza para abordar con él temáticas y universos extraños, no mayores, afectando ese lenguaje con un *alto coeficiente de desterritorialización*). El lenguaje deja de operar aquí como representativo o extensivo (uso que de él hace la literatura mayor) de los valores reconocidos y establecidos como mayores para utilizarse como

estados intensivos que sólo mantienen del lenguaje mayor "the skeleton of sense, or a paper cutout" (Deleuze 21). Pasemos al texto para ilustrarlo.

La novela aborda la temática del diario vivir de un grupo de homosexuales sumidos en la marginalidad en la Cuba castrista, así como las peripecias gestuales con que se les identifica, las malandanzas en que se ven inmiscuidos, la conducta asumida en tanto personas desvinculadas de los parámetros éticos sustentados por la oficialidad (y por la literatura mayor), el uso de esa conducta sexual como agente de oposición política; el humor negro, las obscenidades y la irreverencia como estrategias de defensa contra la marginalización impuesta, la destrucción pomenorizada de los valores que fundamentan las distintas opresiones padecidas. De todo esto se nos cuenta en esta obra, pero además se nos cuenta con el desparpajo, la frescura y la irreverencia que implica el no tomarse nada en serio, ni siquiera la literatura.

Tras el recuento de sus vidas y la exposición de las miserias individuales de los sujetos, la trama principal de la obra toma un inusitado rumbo: los personajes deciden, con la fuga del tirano, desencajar la plataforma insular de la isla de Cuba y salir a flote con ella por los mares del mundo, sin lograr ponerse de acuerdo sobre el lugar donde anclar permanentemente aquella masa insular a la deriva. El no ponerse de acuerdo sobre dónde anclar la isla de Cuba es una referencia al destino incierto que aguarda al pueblo cubano en el sentido histórico y político de la expresión.

La temática subversiva y decididamente menor de esta obra es la que produce un gran *coeficiente de desterritorialización* en el gran lenguaje, lenguaje del que se valen tanto las literaturas mayores o canónicas como las

menores. Les ha llegado el turno de hablar, de figurar, de exponer sus valores e idiosincrasia a esa minoría hasta ahora muda y paralizada: los homosexuales cubanos.

La vinculación de *El color del verano* con lo político se hace evidente desde las primeras páginas de la novela. Pero esa vinculación no está hecha en calidad de trasfondo operativo (como es utilizado por la literatura mayor) sino como escenario principalísimo donde transcurre el argumento de ese texto menor. *El color* se inicia con un drama ("La fuga de la Avellaneda") cuyos personajes principales son escritores o figuras de la intelectualidad cubana de distintos siglos. En un mismo mosaico histórico-literario, y fuera del tiempo cronológico (dentro de una carnavalización apoteósica) desfilan y se interrelacionan figuras como la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda (siglo XIX), Virgilio Piñera, Julián del Casal, Carilda Oliver Labra (*Ver Nota* ²), Fidel Castro (quien aparece bajo el pseudónimo de *Fifo*), José Martí, José Lezama Lima, *Bastón Dacuero* (Gastón Baquero), *Zebro Sardoya* (Severo Sarduy), *Odiseo Ruego* (Eliseo Diego), etc. El argumento del drama es el intento de la Avellaneda de escapar de la isla en un bote, hacia el exilio. La historia de la isla vista como un lamentable discurrir de regímenes despóticos bajo los cuales no se puede sencillamente vivir y de los que hay que escapar (incluso en siglos pasados) aunque en ello se arriesgue la vida. La Avellaneda muere en el intento por fugarse de Cuba ilegalmente, en un bote, desde el Malecón habanero. De este modo, Arenas se adentra en el tema de la obsesión, compartida por cubanos de todas las épocas, de escapar de la isla-prisión-patria.

En *El color del verano* todo enunciado adquiere una dimensión colectiva. La obra se refiere a toda una comunidad, no ya a la vida de un personaje en específico, sino a un grupo de seres que comparten valores similares y un mismo destino. Para acentuar aún más la falta de la perspectiva individual, Arenas no da nombres propios a sus personajes sino apodos que se avienen con la jerga homosexual de La Habana de los años 70. He aquí algunos: Tedeoro, Santa Marica, La Papayi Toloqa, el Aereopagita, Tiburón Sangriento, la Mayoya, la Triplefea, la Pitonisa Clandestina, etc. Y se asigna uno a sí mismo: La Tétrica Mofeta (quien se desdobra en los personajes Reinaldo y Gabriel).

Como la política invade en este texto todas las afirmaciones, la desterritorialización del lenguaje fractura la relación entre el sujeto enunciator y el sujeto enunciado, haciendo que ambos desaparezcan como sujeto. Ambas entidades, basadas en el lenguaje, se desvanecen en un devenir mutuo pues "language stops being representative in order to now move toward its extremities or its limits" (Deleuze 23). Como también señalan Deleuze y Guattari, la literatura menor no designa a un sujeto de enunciación específico (o menor), ni a un sujeto enunciado específicamente que pueda servir de representante de las historias menores, sino que se refiere a las condiciones revolucionarias que permitirían una práctica cultural marginal dentro de la cultura mayor o hegemónica. (Deleuze 22-23). La apropiación que del lenguaje mayor ha hecho Arenas en esta obra hace que ese lenguaje, ahora en forma de "circuitos de estados intensivos" —pues ha sido llevado hasta sus límites— se utilice para subvertir los medios de la literatura

mayor con el fin de crear una comunidad que tiene a su disposición ensamblajes colectivos de enunciación. El autor hará un uso profuso de esos ensamblajes colectivos, impregnándolos de una obscenidad que se corresponde con la marginalidad colectiva del grupo. El lenguaje desterritorializado de *El color del verano* creará no sólo "estados intensivos" a lo largo del texto sino también algo mucho más concreto: la existencia, a partir del discurso, de la comunidad homosexual habanera de los años 70. Por primera vez en la literatura de la isla, el discurso literario le da voz a la comunidad homosexual cubana.

VI. 3 *El asalto* (¿a mamá?)

El tradicional concepto de la madre cubana, maternal y amorosa, dispuesta a los mayores sacrificios por el bienestar de sus hijos queda subvertido en esta obra. Arenas intenta deconstruir no tanto los *clichés* culturales tradicionales (como lo hacen Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*, o Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho*) sino los estereotipos morales tradicionales. En *El asalto* el hijo-narrador busca a su madre para matarla, presa del temor de convertirse en ella. Pero la madre, astuta y escurridiza, ha aprendido a evadir el peligro, por lo que escapa a las numerosas emboscadas que el hijo le tiende para darle muerte. Al final, el hijo descubre que en realidad la madre y el dictador son la misma persona. Sólo matando al dictador puede el hijo matar a la madre, cosa que hará en el último capítulo, en la plataforma donde el dictador se dirige a las multitudes. Cuando por fin la identifica, oculta tras la misma identidad que el dictador, el

hijo empieza a tener una erección descomunal, de tal magnitud que atraviesa a la madre con su falo, desintegrándola. Del enorme estallido salen "tomillos, arandelas, latas, gasolina, semen, mierda y chorros de aceite" (140). De la explosión de la madre salen objetos metálicos (y algunos orgánicos) porque en realidad se trata de un ser deshumanizado, de una maquinaria con características humanoides. La madre cubana vista como un dictador doméstico con la capacidad de aniquilar a sus hijos al oponerse, por prejuicios sociales o ataduras morales, a la verdadera identidad de éstos (a sus inclinaciones sexuales) y por tanto, a su realización como individuos. La relación de conflicto con la madre todopoderosa queda brillantemente expuesta en el texto:

Entonces, la gran vaca, desnuda y deforme, blanca y hedionda, se juega su última carta de perra astuta, y cruzando por sobre sus inmensas tetas sus garfas desgarradas, me mira llorando y dice: *hijo*. Es esto lo último que puedo escuchar. *Todo el escarnio, la vejación, el miedo, la frustración, el chantaje y la burla y la condena que contiene esa palabra llega hasta mí, abofeteándome, humillándome. Mi erección se vuelve descomunal (...)* (140, bastardillas mías).

En esta novela están presentes las tres características que según Deleuze y Guattari subscribe todo texto menor: desterritorialización del lenguaje, enunciación colectiva y vinculación directa con lo político. Aunque las tres son muy evidentes en esta novela, es en su vinculación con lo político donde su factura menor es aún más pronunciada. El argumento de la obra transcurre en una sociedad sometida a un sistema totalitario sin precedentes.

El narrador es un miembro de la "contrasusurración", o sea, un miembro de las filas del régimen cuya labor es la de delatar toda actividad o pensamiento antigubernamental. En esa sociedad futura, desprovista de todo vestigio de humanidad, el individuo desaparece en nombre de una anónima y uniforme colectividad sometida. Hasta las relaciones sexuales son controladas, vigiladas y mecanizadas en esta hipotética sociedad, pues éstas también constituyen cuestión de Estado. Como no hay valores humanos que sustentar, los personajes se conducen más bien por instinto. Delatar a todo el que disienta de los parámetros oficiales es la labor del innominado personaje narrador. Tras la muerte de la madre (y del Reprimero), la novela termina con una revuelta política en la que el pueblo ajusticia (asesina) a los gendarmes que apoyaban al dictador. La referencia a la situación política en Cuba y a su posible devenir es evidente.

Algo curioso en este texto es que tanto el narrador como el autor (implícito) se relacionan con el lector de una forma hostil. Lo harán, bien insultándolo ("váyase usted a la mierda") (138), bien burlándose de él indirectamente. Una de las formas en que se presenta esa burla textual indirecta es a través de los títulos que el autor da a los capítulos de la novela, títulos que no tienen nada que ver con el contenido de éstos. El objetivo de esa incongruencia título / capítulo es que el lector se extravíe, se confunda o se enfade.

Wayne C. Booth ha señalado en *La retórica de la ficción* que "nada dará más ciertamente una obra al olvido final como un autor implícito que detesta a sus lectores o que piensa que su obra es mejor de lo que lo es" (375). No

creo que el autor implícito en esta obra deteste al lector, sino que lo utiliza para crear en él un estado de malestar similar al que padecen los personajes de ficción dentro del texto.

Arenas ha manifestado que *El asalto* sea tal vez la novela "más cruel y antirretórica escrita en este siglo" (palabras de contraportada, Universal, 1991). En realidad, no lo es tanto. Aunque el tema del matricidio es controversial en la cultura occidental, éste ha sido tratado desde tiempos antiguos, como en el caso de la literatura griega. La pretendida crueldad de la obra no llega a materializarse del todo debido, entre otras razones, a la pobre realización psicológica de los personajes, a su excesiva caricaturización y a su carácter lúdico. Más invisible aún es el calificativo de "antirretórica" asignado por el autor a su texto. No veo en qué medida lo es. Sospecho que Arenas —quien no poseía una preparación universitaria sólida— entendía por *antirretórica* el llamar las cosas por su nombre, sin eufemismos, sin revuelos sintácticos o lexicales que pudieran rebajar la crudeza de su discurso. Sin embargo, de lo que sí da fe su escritura es de un *alto coeficiente de desterritorialización*, el que puede producir toda literatura menor dentro de la cultura hegemónica.

Veamos algunos ejemplos de cómo funciona la desterritorialización del lenguaje en esta obra. Uno de los más evidentes es el uso que del apelativo "hijo" hace el autor en el pasaje arriba citado. El término se sale de su connotación mayoritaria que designa no sólo el vínculo filial sino también su relación con conceptos de amor, piedad y protección para transformarse en un verdadero insulto. ("Todo el escamio, la vejación, el miedo, la frustración,

el chantaje y la burla y la condena que contiene esa palabra [hijo] llega hasta mí, abofeteándome, humillándome." (*El asalto*, 140). Cuando el Reprimero utiliza el término, éste adquiere una connotación siniestra o de pura burla: "El saludo glorioso del Reprimerísimo se repite otra vez por los altoparlantes (...) buenas mañanas, hijitos míos" (sic, 18).

Otro ejemplo del uso desterritorializado del lenguaje areniano en esta obra es el uso que el autor hace de la palabra *patria*. El término es asociado, generalmente, con el discurso del poder, pues el poder se ha apropiado de él para urdir su demagogia. En *El asalto*, el término *patria* es empleado en secuencias sintagmáticas burlescas, cuya función es utilizar el propio discurso del poder, pero en su contra. He aquí algunos ejemplos: "(...) del Gran Consolidado de Maderas Patrias" (7), "(...) la Gran Plaza Patria" (21), "(...) la Cárcel de la Patria" (37), "(...) las Fumias de la Patria" (57), "La Gran Tropa de la Reconquista Moral Patria está lista" (91), "(...) la Gran Patria reprimerísima" (107), etc. El concepto *patria* se ha desprendido de su connotación humanística (y mayoritaria) para transformarse en punta de lanza contra el poder. Para Arenas, la patria es un concepto que ha sido tradicionalmente manipulado por y desde el poder y que por lo mismo, su nueva acepción ni siquiera ampara al individuo que lo evoque. De ahí que el autor se valga de este término sólo para ridiculizar con él el discurso que del poder emana. Arenas no cuenta con un término equivalente a su concepto de patria.

Un tercer ejemplo: para acentuar aún más su aborrecimiento con los términos que inevitablemente provienen del caudal hegemónico, y que son

los únicos con que cuenta el autor, Arenas les antepone una negación con la intención de establecer que los suyos por lo menos darán fe de su búsqueda en el lenguaje de un discurso propio: "El sol empezaba a restallar por sobre las puntas metálicas de los *nobancos* del *noparque*" (17, bastardillas mías). "Durante la sesión de la *nonoche* (...)" (bastardillas mías, 26).

Comparada con *El color del verano*, *El asalto* es una novela muy inferior, tal vez una de las menos brillantes de toda la narrativa de Reinaldo Arenas. Y lo es por su pobreza técnica y por su estructuración, por la pobre elaboración de los personajes, por el carácter no fidedigno de su narrador, por la intención del autor (su inhabilidad) de querer asignarle una progresión argumental tradicional (al estilo de la literatura mayor) a un texto menor, por no abandonar del todo los parámetros que conforman esa literatura. Sospecho que en obras como éstas se pudo haber basado Guillermo Cabrera Infante para decir de Reinaldo Arenas que fue "un campesino nacido y criado en el campo y educado por la revolución, que se concibió y se logró y casi se malogró como escritor." (184; bastardillas mías). Estoy parcialmente de acuerdo con Cabrera Infante: algunos de los textos de Arenas —sobre todo los escritos en suelo norteamericano— no poseen la maestría literaria de obras como *El mundo alucinante* o *El palacio de las blanquísimas mofetas*, obras concebidas, ambientadas y escritas en Cuba. Sin embargo, Reinaldo Arenas ya se había consagrado como uno de los novelistas latinoamericanos más importantes del siglo XX con anterioridad a sus textos de exilio.

Notas

1 A pesar de que la autora me incluye como parte de la Generación del Mariel, he decidido mantener mi vida (hasta donde ha sido posible) y mi gestión literaria fuera del presente estudio en honor a la objetividad del mismo.

2 Para más información sobre el grupo Areíto, consúltese *Contra viento y marea Grupo Areíto*, Casa de Las Américas, La Habana, 1978.

3 Temiendo posibles demandas legales, los editores del manuscrito de la edición príncipe de *El color del verano* (Universal, 1991) alteraron la ortografía (no así la realización fonética) de los nombres de los personajes que identifican a personas aún vivas para la fecha de publicación del libro. Así, la poetisa cubana Karilda Oliver Labra aparece en el texto como Karilda Oliver Lúbrico, el poeta Delfín Prats como Delfín Proust, la bailarina Alicia Alonso como Halisia Jalonzo, el poeta Heberto Padilla como H. Puntilla, etc.

Capítulo III

Reinaldo Arenas: imagen del autor implícito desde la textualidad

Pues, en última instancia, la verdadera patria de un escritor es la hoja en blanco...

Reinaldo Arenas
"Lo cubano en la literatura"

I. Introducción

En la primavera de 1983, le pedí a Reinaldo Arenas que compareciera a testificar a mi favor ante una corte de Justicia en Newark, NJ, donde se me había acusado de serios delitos de los cuales yo era absolutamente inocente. La función del escritor sería en extremo sencilla: su papel se limitaría a exponer frente a un jurado su opinión sobre mi carácter moral, el tiempo desde que nos conocíamos, tal vez si él me consideraba capaz de cometer los delitos que se me imputaban. Reinaldo se personó en tiempo y forma en la corte de Newark, pero no llegó a testificar pues la vista fue suspendida por no sé qué mecanismos legales.

Sin embargo, la anécdota es relevante por otras razones: el novelista se apareció a esa corte de Justicia con un pesadísimo maletín de viajero repleto de copias de sus libros publicados. En aquella bolsa gigantesca venían ejemplares de varias ediciones de *El mundo alucinante*, en idiomas extraños y sin duda, notables, otros tantos de *Celestino antes del alba*, en distintos formatos y colores, ejemplares de *El palacio de las blanquísimas mofetas* y de *El Central*,

algunos en ediciones de lujo bellamente encuadernados. Fue en esa corte donde por primera vez vi un ejemplar de la edición de *Otra vez el mar* que acababa de sacar la editorial española Argos Vergara. Me pareció un tanto inusual que Reinaldo se apareciera con aquella caterva de libros de ficción a un lugar donde lo menos que se iba a hablar era de literatura, por lo que no pude dejar de preguntarle porqué los había traído. "Para probar quién soy", me dijo. No le di mayor importancia al asunto, dada la magnitud del evento jurídico al que me enfrentaba, el que podía comprometer seriamente mi libertad personal. Finalmente, las acusaciones en mi contra quedaron sin validez, terminando de ese modo aquel penosísimo proceso legal.

Pero el incidente de los libros quedó grabado en mi memoria. Al cabo de veinte años he podido comprender porqué Reinaldo Arenas se apareció esa mañana a una corte de Justicia con ejemplares de muchos de sus libros publicados hasta la fecha: ellos, no su persona, recogían la imagen que pacientemente se había fabricado el autor de sí, la que él consideraba portadora del prestigio y la autoridad suficientes para testificar en un caso de índole leguleya.

II. Verdad vs. ficción

Si los textos no ficcionales se refieren al mundo histórico-empírico, a la realidad *verificable*, y los ficticios, a referentes *inventados*, esto es, a aquéllos sin una existencia concreta fuera del texto que los invoca, ¿puede entonces el escritor valerse de la ficción en su empeño por aprehender la realidad fáctica, la

no ficcional? O dicho de otro modo: ¿en qué medida refleja la realidad fáctica un escritor que se sirve de un sistema referencial ficcional? Preguntas como éstas forman parte de un debate que se ha extendido desde Aristóteles hasta la contemporaneidad.

En su libro *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Susana Reisz se adentra en ese debate en su intento por llegar a algunas conclusiones concretas. Para ello, la autora revisa (y con frecuencia se replantea) numerosas concepciones teóricas, algunas distanciadas entre sí tanto en el espacio como en el tiempo.

Tras refutar muchos de los aspectos de la teoría ficcional de Searle, Reisz concluye que el mundo que se constituye a partir de la ficción —mundo construido con la mediación de una voz instaurada por el autor como fuente de un discurso que no le pertenece— no forma parte de *lo fáctico*, como tampoco lo son los narradores, ni los objetos, ni los países, ni los acontecimientos históricos a los que pueda aludir un texto de ficción, pues la mera inclusión de éstos en el espacio ficcional “los modifica funcionalmente” (94). La autora también rechaza el concepto de Searle del discurso entendido como simulación, pues en la mayoría de los casos, el autor “ni finge hablar ni finge ser alguien que habla” sino que establece “el acto de habla de una fuente de lenguaje ficticia” (95).

Sin embargo, que la ficción nos sitúe fuera de lo fáctico no significa que nos ubique también fuera de la realidad. Para probarlo, Reisz hace suyo los conceptos de *realidad* y *facticidad* de Hanz Glinz quien los define de este modo: *realidad* es, para Glinz, “el concepto de causalidad en el que uno se fía al actuar”, donde *causalidad* debe entenderse como “*la experiencia práctica*, la

certeza del hombre que actúa". *Facticidad*, en cambio, es "lo que sobre la base de las *posibilidades* de la realidad *sucede o sucedió realmente* (y que por ello puede tener siempre el matiz de lo único o casual)" (112). La autora comparte el concepto de *facticidad* de Glinz, el que entiende supeditado al concepto más amplio de realidad por ser aquél "un proceso que abarca tan sólo los estados y procesos realmente acaecidos en un momento del pasado o los que realmente acaecen en el presente y en un lugar dado" (111). Pero aunque Reisz comparte el concepto de *realidad* elaborado por Glinz, se lo replantea en otros términos, dado que para la autora la realidad "es no sólo el conjunto de todo lo realmente acaecido hasta un momento dado" sino también "un conjunto de *posibilidades* de las que pueden resultar *facta*". Reisz añade otros matices al concepto de Glinz al atribuirle características que lo ensanchan. Así, señala, que "todo nuevo hecho fáctico modifica la realidad, o más exactamente, la amplía al incrementar el conjunto de los hechos fácticos que la integran [*pues*] modifican la realidad en el sentido de que transforman 'el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar' al incorporar a dicho contexto nuevas posibilidades no contempladas antes" (111).

Reisz también cree, con Glinz, que "la información transmitida por un texto será "fácticamente fiel" si el texto presenta correctamente "*la facticidad momentánea*" (la que existe realmente en el instante) o una *facticidad pasada...*" (111), todo en dependencia directa del grado de conocimiento que tanto emisor como receptor tengan de una *facticidad*. En otras palabras, en la medida en que ambas entidades dominen —conozcan— una misma *facticidad* se habrá logrado

una exitosa comunicación de contenido fáctico. Por tanto, la transferencia de información verosímil desde la ficción se dará dentro del paradigma de las posibilidades que ofrece una causalidad empírica común al emisor y al receptor de un texto ficcional dado.

Otro concepto que Susana Reisz comparte e incorpora a su estudio es el de *ficcionalidad* de Landwher, el que entiende como "una magnitud relacional, ligada a enunciados o a otras formas de actualización de códigos que existe bajo la condición de que al menos "uno de los constituyentes fictivizables sea modificado por el productor" (99). Para que la comunicación sea exitosa, el receptor debe también modificar ese constituyente cointencionalmente.

Una vez replanteadas (y actualizadas) las concepciones arriba expuestas, Reisz pasa a dilucidar si los textos de ficción son capaces de emitir enunciados *verdaderos*. Para ello, la autora se remonta a la teoría ficcional aristotélica tratada en su *Poética*, de la que toma los conceptos "más aprovechables" (como los términos *posible*, *verosímil* y *necesario*, así como la expresión "las cosas posibles según lo necesario"). La autora también se replantea otros enunciados aristotélicos antes de hacerlos suyos como es el caso de sucesos excepcionales que pueden verdaderamente ocurrir pero que, debido precisamente a su carácter excepcional o imprevisible, pueden caer, bien fuera de la verosimilitud absoluta, bien fuera de la verosimilitud *genérica*. Reisz asigna al "productor" de ficciones el tener que atenerse a los parámetros que exige la verosimilitud *genérica* (o a su violación consciente para lograr ciertos efectos) y también resolver todo conflicto resultante entre ésta y la verosimilitud absoluta. Y al

receptor le asigna el rol de reconocer las normas genéricas seguidas (o violadas) por el productor.

Grosso modo hablando, Susana Reisz concluye que el texto literario ficcional se fundamenta en relaciones de modificación que a su vez están constituidas por un grupo de modalidades (lo real, lo fáctico, lo no-fáctico, lo imposible, etc.) en las que los participantes de una situación comunicativa ficcional se interrelacionan con los componentes del mundo ficcional. Las relaciones de modificación están en dependencia de las normas que tanto productor como receptor compartan, dominen o convengan. ¹

II.1 La interrelación verdad / ficción vista por un novelista

Resulta interesante comparar los planteamientos sustentados por académicos –quienes se basan en la ciencia literaria en su investigación sobre este tema– con los emitidos al respecto por un autor de ficciones.

Juan José Saer se ha dedicado a estudiar la interrelación existente entre verdad y ficción. En su ensayo "El concepto de ficción" (1997), Saer se ocupa de ésta desde una perspectiva más literaria, pero que resulta, paradójicamente, más estrecha y porosa que la de Glinz/Reisz. Saer no basa su estudio en los conceptos más amplios de verosimilitud o facticidad sino en el de *verdad*, con el alto coeficiente de relativismo que le caracteriza. Teniendo esta distinción en cuenta, he aquí lo que Saer señala con respecto a la relación verdad-ficción dentro de los géneros de la biografía y la autobiografía:

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad (3).

Por supuesto que no es intención del novelista *tergiversar la verdad* cuando opta por la ficción como sistema referencial. Pero el dilema *no radica precisamente en ello* sino en qué medida pueden esos enunciados *modificados* (por el mero hecho de ser ficcionalizados) reflejar la verdad fáctica, extra-textual, real. Saer parece irse en su estudio por la tangente de la honestidad del escritor de ficciones al reflejar su verdad sin la voluntad de tergiversarla, algo que resulta inapropiado para explicar la compleja relación entre estas categorías.

Sin embargo, algo que he considerado valioso en su estudio es el hecho de que Saer ilustra sus planteamientos con la obra del autor ruso Alexander Solzchenitsyn, quien se vale de la ficción –y no de la historia, ni del ensayo, ni de la narrativa no-ficcional– para exponer *su verdad*, o sea, el universo de cárceles, destierros y trabajos forzados que padecieron los ciudadanos rusos bajo el régimen estalinista soviético, situación real y harto conocida hoy día en todo el mundo. El ejemplo ilustrativo de Saer es idóneo porque nos pone a pensar en las razones que pudo tener Solzchenitsyn para expresar su mundo y su dolor *desde la ficción literaria*, categoría comúnmente entendida como discurso imaginativo, verbal, asociada más bien con mundos probables o improbables, con universos alternativos e independientes de eso que llamamos “la realidad”. La ficción parecería el método menos idóneo para aprehender con ella una realidad tan trágica como la padecida por el pueblo ruso bajo el sistema

soviético. Pero no es así: de la ficción se sirven tanto el autor de *Archipiélago Gulag* como el de *Celestino antes del alba*.

En *El concepto de ficción*, Saer trata también la llamada *nueva novela histórica latinoamericana*, subgénero literario todavía en surgimiento en la primera mitad de los años 60 y para el que el autor ofrece una novedosa definición con la cual intenta abarcar ese tipo de ficción narrativa. Señala Saer:

(...) no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre la verdad y la falsedad (...) El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia (...) podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa (3).

Comparto la opinión de Saer arriba señalada pues no se le puede pedir al autor de ficciones que se cifa a la verdad histórica o que pretenda dar un relato fácticamente fiel a la realidad. Es esa libertad dentro de la ficción la que le permitiría a Reinaldo Arenas asumir (estructurar) su novela *El mundo alucinante* como lo hizo y desde la perspectiva histórica.

En segundo lugar, Saer considera que la ficción es, desde una perspectiva muy general, "una antropología especulativa". Es posible descomponer este concepto en sus significantes de reflexión filosófica y de categoría especular o reflejante. Es en este sentido que la nueva novela histórica latinoamericana hace uso de la ficción. En tanto reflexión filosófica, el autor de ficciones no tiene porqué conformarse con la visión —o las

interpretaciones— heredadas *a priori*, ni con los manidos recuentos de historia, ni siquiera con la información que ya tenemos por fija, sino que desde la ficción ese autor (re) contará la historia, la rescribirá como a él le hubiese gustado que hubiera sucedido, y a ese recuento podrá añadir sus propias convicciones, reflexiones, pareceres o invenciones, independientemente de la validez, veracidad o autenticidad de esos acontecimientos históricos.

Otro ingrediente que Juan José Saer añade al tratamiento de la historia desde las nuevas posibilidades abiertas por la ficción es el concepto del *otro*. En los nuevos predios de la ficción, *el otro* se levanta como concepto que puede coincidir, por sí mismo o *by default*, con quienes somos, o con los otros que también *son* a diferencia y muy a pesar nuestro, o en contraposición con nosotros; *el otro*, que refleja lo que somos o que no somos. Y armada de esa concepción novísima, la nueva novela histórica latinoamericana establece su territorio propio apartándose aún más de los *trends* o tendencias literarias que Hispanoamérica conociera en la segunda mitad del siglo XX, tales como el realismo mágico o lo real maravilloso.

Hacia finales del siglo XX, el novelista no se conformará ya con el fantasmagórico relato que de nuestra identidad nos ha llegado en el inamovible formato que nos presenta la historia. El nuevo concepto que de ficción se tiene en las postrimerías del siglo XX permite al narrador no sólo especular sobre la historia sino también cuestionarla, lo que en muchos casos significa enmendarla, tergiversarla o subvertirla a su antojo. De esa dinámica saldrá una

historia indudablemente enriquecida. Reinaldo Arenas se servirá de las nuevas posibilidades que ofrece la ficción, utilizándolas en varios de los textos que compondrían su obra narrativa futura.

II.2 Verdad y ficción desde la posmodernidad

El dilema entre la ficción y la verdad no se ha detenido con el surgimiento de la nueva novela histórica latinoamericana sino que ha seguido avanzando a medida que Hispanoamérica se adentra en la posmodernidad. Esa controversial relación ha seguido acosándonos como si se tratara de un fantasma ineludible. No podría ser de otra manera pues se trata de una relación de ajuste y revitalización.

El discurso postmoderno que domina la actualidad da señas de una desestabilización entre las fronteras que separan lo ficticio de lo no ficticio. Entre los factores que pudieran haber desestabilizado la frontera entre las dos categorías dentro de prácticas textuales contemporáneas se encuentran: la metaficción, la imitación que de lo no-ficcional puede llevar a cabo la ficción, las novelas no-ficcionales ², los textos con mundos referenciales múltiples o indefinidos, así como los argumentos teóricos inspirados por el Nuevo Historicismo y las interpretaciones deconstruccionistas que desde el presente se hacen de la lingüística saussuriana. La narrativa de Reinaldo Arenas, sobre todo la producida en los años 90 y desde su calidad de exiliado en los Estados Unidos, da señas del relajamiento de las fronteras entre lo ficcional y lo no ficcional. Pienso en su relato "Final de un cuento" para ilustrar esta cláusula.

En términos generales y refiriéndome a la contemporaneidad posmoderna me atrevo a decir que la introducción de una variedad de categorías híbridas ha enriquecido la diversidad textual a la que un autor tiene acceso. De ahí que la estricta oposición binaria ficción-no-ficción esté siendo reemplazada por una especie de zona de confluencias. Sin embargo, el desarrollo de estas formas intermedias no implica que los conceptos polarizados de ficción-no ficción se hayan vuelto obsoletos sino que están siendo reemplazados por una gradación de matices entre ellos.

II.3 Verdad y ficción en Reinaldo Arenas

Como Solzhenytsin, Arenas acude a la ficción (y no a los acercamientos no ficcionales) para expresar su acuciante mundo interior. Sólo la ficción permitiría a este autor comunicar su concepto de verdad, verdad contenida en una multiplicidad de planos (reales, oníricos, lexicales), algunos en franca oposición o contraste, pero que definitivamente la configuran. La naturaleza multidimensional de la verdad areniana no se establece solamente en un tiempo o un espacio reconocibles o concretos sino también en mundos posibles (o aún por llegar), en universos que pueden resultar de la búsqueda efectuada incluso a partir del lenguaje. Sólo la ficción puede brindarle al autor la confirmación de un hechizo, de una súbita desesperación o de un tenue temblor que el autor intuye cercano aunque sin todavía materializarse. Desde sus primeros textos ya se hacía evidente que la obra de Reinaldo Arenas no dejaba espacio para la falsedad en ninguna de sus manifestaciones. Para este autor, ficción y verdad

no están siquiera en conflicto: la una está contenida dentro de la otra, y ambas, dentro de la osamenta del lenguaje.

Sin embargo, en su trabajo "Parodias, ideología y humor en la novelística de Arenas, Robles, Barnet y Vásquez", Elena M. Martínez señala que "la obra de Reinaldo Arenas es una obra de transgresión y subversión (...) que no intenta fijar *una verdad ni una ideología*", [pues] (...) "el acto de escritura está vinculado con un espíritu de rebeldía" (128; énfasis mío). Vale la pena meditar sobre el planteamiento de Martínez, según el cual el empeño de Arenas por subvertir ciertos valores, ciertas verdades, ciertos parámetros (éticos, literarios, políticos, sociales) no lo realiza el autor cubano con la intención de reemplazar lo subvertido por un nuevo sistema de verdades, valores o parámetros, pues, como el acto de creación literaria en Reinaldo Arenas está vinculado con un *espíritu de rebeldía*, esto hace que el autor no intente fijar una verdad en su obra, ni siquiera una ideología. Quiero dejar constancia de mi profundo desacuerdo con el enunciado de Elena M. Martínez, pues rechazo categóricamente la idea de que la obra de Reinaldo Arenas haya sido producida prácticamente en vano, sin ninguna verdad que mostremos, sin una relación de modificación que la conecte con el mundo de lo fáctico o con una ideología determinada. Considero que ocurre más bien todo lo contrario, pues de los actos de rebeldía han surgido, a través de la historia de la humanidad, muchas de las grandes verdades que han transformado la vida del hombre en la sociedad planetaria. En *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Perla Rozencvaig ha señalado que las novelas de Reinaldo Arenas "constituyen un cuerpo orgánico por el que se filtra una visión

del mundo en correspondencia con una ideología fija: la constante búsqueda de un espacio liberador, sede de incesantes transgresiones" (Nota preliminar 7).

Comparto el juicio de Rozencvaig en su totalidad.

Desde la perspectiva posmoderna, un acercamiento al tema de la verdad (e ideología) en la obra areniana no altera su condición narrativa. Que Reinaldo Arenas participe de tendencias literarias posmodernas no quiere decir que el autor no intente *fijar una verdad* en sus textos. Como señala Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*, el escritor posmoderno no se cuestiona tanto *la verdad* como *la verdad de quién*, esto es, su preocupación fundamental no son las verdades universales (aunque también podría abordarlas) sino las estrictamente individuales, las que se harán extensivas (como sucede en el caso de los escritores menores) a la colectividad minoritaria a la que ese autor pertenece.

En el aspecto ideológico, Linda Hutcheon considera que la novela (posmoderna) no muestra la vida *per se*, sino la vida que resulta del impacto modificador de las ideologías. En el libro arriba citado, la autora señala:

'Novels do not depict life, they depict life as it is represented by ideology'. Ideology –how culture represents itself to itself– 'doxifies' or naturalizes narrative representation, making it appear as natural or common-sensical; it represents what is really *constructed* meaning or something *inherent* in that which is being represented (sic, 49).

Comparto la opinión de Hutcheon: la ideología, o sea la manifestación que de sí misma hace la cultura, es la que da sentido a la representación narrativa. Los mundos ficcionales de Reinaldo Arenas parten en su realización de la vida que los sistemas ideológicos generan. De ahí que la obra de este autor tenga una profunda connotación ideológica.

Ya desde la literariedad, es posible afirmar que el carácter dialógico, carnavalesco (en el sentido bajtiniano del término) y contradictorio de la obra de Reinaldo Arenas no intenta fijar una verdad sino *múltiples*. Esta es precisamente la fuerza motriz que guía a Arenas en su incursión en la literatura: el carácter múltiple, relativo y polivalente de la realidad areniana, categoría que contiene todas las versiones o posibilidades de la verdad como él la entiende. Por lo demás, es difícil concebir a este autor sin una verdad que mostramos, sin un sistema de valores que deconstruir y reconstruir nuevamente.

Tanto Arenas como Saer consideran que la ficción es el método idóneo (y tal vez el único) con que cuenta el autor de ficciones para cuestionarse la realidad establecida con sus verdades relativas y sus sistemas ideológicos o éticos. Arenas es siempre deconstrucción y reemplazo de las verdades relativas —hegemónicas— con que una época, un período histórico o unas circunstancias someten al ser humano. Su obra fija nuevos sistemas de verdades que se establecen a partir del discurso. Los sistemas arenianos resultantes se cuestionan los valores que nos han legado las construcciones discursivas ideológicas del pasado, construcciones que el autor reemplaza por un discurso de índole *minoritario*.¹⁰

III. La imagen textual del autor

En la primavera del 2002, y con motivo de este estudio, realicé una encuesta por Internet entre estudiantes universitarios graduados, académicos, intelectuales y amigos en general, familiarizados con la obra narrativa de Reinaldo Arenas. En ella les pedía que asociaran, con el vocablo que mejor la describiera, la imagen global textual que del autor se habían formado ellos. El objetivo era conocer el concepto *más inmediato* que *mentalmente* asociaba el lector con la imagen textual del autor, sin que mis encuestados tuvieran que detenerse a pensar mucho en ello. He aquí el texto de la encuesta:

Según la definición de "autor implícito" de Wayne Booth, el texto de ficción es capaz de generar en el lector una imagen del autor que no tiene porqué coincidir con la del autor verdadero. Se trata de un "second self" con que el lector llega a identificar a determinado autor a partir de los textos de ficción.

Basándose en este concepto le rogaría a Ud. que asociara la imagen (o idea) global que pudo Ud. formarse de Reinaldo Arenas a partir de sus textos ficcionales con un *único término* (una sola palabra o vocablo) que a su juicio sea el que mejor describa esa imagen.

De 100 personas a quienes remití la encuesta, recibí 74 respuestas. He aquí los resultados:

<u>término asociativo</u>	<u>índice de recurrencia del término</u>
<i>Inconformidad</i>	5
<i>Marginalidad</i>	5
<i>Homosexualidad</i>	5
<i>Humorismo</i>	4

<i>Honestidad</i>	4
<i>Veracidad</i>	4
<i>Indecencia</i>	4
<i>Transgresión</i>	4
<i>Atrevimiento</i>	4
<i>Sarcasmo</i>	3
<i>Sufrimiento</i>	3
<i>Denuncia</i>	3
<i>Enérgico</i>	3
<i>Irreverencia</i>	3
<i>Desenfado</i>	3
<i>Contestatorio</i>	3
<i>Apasionamiento</i>	2
<i>Vulgaridad</i>	2
<i>Virulencia</i>	2
<i>Desvergüenza</i>	1
<i>Incesto</i>	1
<i>Alucinatorio</i>	1
<i>Liberación</i>	1
<i>Desesperación</i>	1
<i>Campeño</i>	1
<i>Infelicidad</i>	1
<i>Envidia</i>	1

Lo interesante de la encuesta radica en que la imagen textual que de Reinaldo Arenas se han formado los lectores contemporáneos es básicamente de índole moral, a pesar de que el término asociativo seleccionado por mis encuestados está en dependencia directa de los valores individuales de cada uno de ellos. Y aunque la imagen textual que los lectores se han hecho del autor cubano (y desde la textualidad) puede ser positiva, negativa, reprochable, delirante o loable, prevalece la naturaleza moral en la mayoría de las asociaciones. Y prevalece lo moral porque la narrativa areniana es esencialmente de índole moral, porque ésta es el resultado de la crisis moral por la que atravesó el autor, y por extensión Cuba, en la segunda mitad del siglo XX.

El asunto de la imagen que del autor puedan generar los textos de ficción ha sido un tema poco estudiado por la crítica contemporánea. Las razones de esa escasa dedicación a este importante aspecto del quehacer literario caen obviamente en lo especulativo, pero podrían tener que ver con lo subjetivo del tema en sí, con lo inexacto de los procedimientos, tal vez incluso con desacuerdos teóricos fundamentales. Sin embargo, algunos críticos han rozado levemente el tema; otros lo han tratado tangencialmente, acaso con la esperanza de que alguien lo continúe y profundice.

Guillermo Sucre me ha sugerido un valioso punto de partida con algunas ideas dispersas en su ensayo "Del autor al texto". En ese trabajo, el autor afirma:

(...) si ya no podemos ver la expresión de arte como la expresión de una personalidad, no es porque el autor haya renunciado simplemente a expresarla, sino porque esa personalidad se ha vuelto también problemática: *si existe, existe no antes sino después de la obra, y ya sólo como una metáfora más de ésta* (86; bastardillas mías).

¿Podría la imagen textual de un autor (su personalidad implícita en la obra) ser una simple metáfora con la que el texto de ficción nos manipula? Y de serlo, ¿sería esa imagen metafórica representativa de la imagen textual del autor? Porque es un hecho que la imagen textual de un autor sólo puede ocurrir *después* del texto, nunca *antes* de éste. Pero hay que admitirlo pues las evidencias son abrumadoras: la personalidad de un autor en su obra (su imagen textual) podría ser una simple metáfora de su personalidad verdadera, una idea (¿una celada?) que nos puede fabricar el texto sin tener en cuenta para nada al

autor de carne y hueso. Sin embargo, a pesar de que el texto construya en el lector una metáfora de la personalidad o de la imagen de éste, *esa metáfora será la imagen que el lector tendrá de la personalidad textual del autor*. En otras palabras, la imagen textual del autor puede ser o no una metáfora, puede ser fiel o no a la del autor verdadero, pero no por ello se verá afectada, ni comprometida, la imagen que del autor crean en el lector las realidades textuales.

Otro acercamiento al tema de la imagen del autor en sus textos de ficción es el que propone (y lleva a cabo) Eduardo C. Béjar. En su libro *La textualidad de Reinaldo Arenas*, Béjar señala que el profundo carácter autorreflexivo de la narrativa de Reinaldo Arenas se presta para una nueva línea de estudio, cuyas "implicaciones literarias se corresponden al desmantelamiento de la pseudo-referencialidad de una literatura de consumo (...) y con la índole y rol del autor en el acto de la escritura o producción del texto literario" (245). Béjar parte del concepto de "narrativa narcisística" de Linda Hutcheon ⁴ como substrato teórico para su análisis, concepto entendido como "toda modalidad de escritura de ficción en la cual el desarrollo de la narración (diégesis) y/o sus formas textuales son conscientemente reflejadas por la narración misma (...)" (212).

El acercamiento de Béjar a la narrativa de Reinaldo Arenas es básicamente de factura metaficcional (el texto literario auto-consciente de sí) y me he visto tentado a asistirme de él en mi intento por abordar la imagen implícita del autor en las realidades textuales. Según Béjar "el autor implícito Arenas está incorporado en la propia textualidad de su discurso, por medio de

los procedimientos autorreflexivos (...)” (246). Sin embargo, la autorreflexividad de los textos de Reinaldo Arenas no siempre apunta hacia la imagen implícita del autor sino que puede tener otros propósitos, como el de servir de recurso literario. Esta técnica es la que lleva a Béjar a identificar al autor implícito Reinaldo Arenas con el fraile Servando Teresa de Mier. Señala Béjar: “(...) el fraile –el que ya hemos anotado como *imagen del autor implícito Arenas*– sirve de emisor y receptor (...)” (226; énfasis mío). Debo dejar constancia de mi desacuerdo con la conclusión a la que llega Béjar. *La imagen implícita de Reinaldo Arenas no es equivalente a la del fraile mexicano Servando Teresa de Mier*. El fraile sirve más bien de punto de referencia valorativo para la edificación de la imagen textual implícita del autor cubano. La imagen textual de Reinaldo Arenas se edifica, con frecuencia, *por oposición* a la del religioso mexicano. La equivalencia narrador=Servando que el autor ofrece en la carta introductoria a la novela no es propiamente autorreflexiva (y por lo mismo no se puede identificar con Arenas) sino un hábil recurso literario del novelista para subvertir el tiempo narrativo, moviéndolo del siglo XVIII latinoamericano hacia la contemporaneidad socio-política del autor.

Debido a que la autorreferencialidad es utilizada por Arenas como estrategia narrativa (con diferentes propósitos) no creo que ésta pueda conducir a conclusiones enteramente confiables con respecto a la imagen implícita del autor en los textos de ficción. El acercamiento de Wayne C. Booth al tema del autor implícito me ha parecido el más apropiado para este estudio.

IV. El autor implícito según Booth, Genette y Foucault

En el capítulo 19 de *Narrative Discourse Revisited*, Gérard Genette se adentra en un minucioso debate sobre los conceptos narratológicos de "implied author" y de "implied reader". Según Genette, la noción de "implied author" (que traduciré al español como *autor implícito*) fue propuesta por primera vez por Wayne Booth en su libro *La retórica de la ficción*⁵ (1961), pero a partir de textos en lengua inglesa.

Para Booth, la noción de autor implícito está vinculada a un desdoblamiento del autor verdadero en un "second self" o segundo yo que no se debe identificar exactamente con el ser de carne y hueso que escribió determinado texto sino con una entidad hipotética textual entre cuyas características se encuentran no sólo las unidades significativas del texto sino también el contenido emocional y moral de toda actividad experimentada por los personajes de ficción.

No sólo comparto la validez y existencia del concepto de autor implícito identificado por Booth, sino que lo considero extremadamente funcional y también *inevitable*. El autor implícito emana del texto muy a pesar del autor verdadero. Creo que el autor de ficciones no puede dejar de crear una imagen textual de sí, un "second self", ni aunque se propusiera evitarlo. Porque al éste dotar a sus personajes de ciertas características, de ciertos valores, de cierta conducta, el autor de ficciones deberá llevar a cabo un proceso de selección de esas características o valores, acudiendo a una suerte de banco ontológico universal del que hasta él mismo forma parte como individuo instalado en una

época y en un territorio específicos. El autor de ficciones deberá discriminar entre unos y otros valores, entre unos y otros matices, entre unos y otros niveles, categorías, grados de intensidad, etc. Y esa selección la hará siguiendo una tabla de prioridades que se corresponden con su particularísima visión de la realidad. De este modo, el autor verdadero escogerá para sus personajes características, proyecciones, ideologías, rumbos, conductas y hasta colores que obedecen (aunque no tienen que) a su intención o al acto de una libre selección. El mero hecho de seleccionar y distribuir esos valores / rasgos empieza a edificar la noción de autor implícito en el lector, esto es, comienza a dibujarse en la mente del lector una entidad resultante, no la del autor verdadero, no la del narrador de la obra sino otra, la que el autor verdadero ha dejado disuelta a lo largo del texto al sencillamente tener que escoger, decidir, rechazar o tomar partido en el proceso de selección y de creación literaria. Esa imagen sólo podrá edificarse con la descodificación que de ese texto haga el lector. O sea que la existencia de esa imagen tendrá vida sólo cuando el lector la extraiga del texto y la incorpore a su mundo personal.

Sin embargo, Genette considera que Booth confunde el concepto de autor implícito con el de "narrador implícito". He aquí sus palabras:

For Booth, that notion of implied author —constructed in opposition to the idea of real author— is broadly identified with the notion of narrator, and sometimes, moreover, Booth happens to replace "implied author" with "implied *narrator*" (Sic) (139).

Genette se cuestiona la validez del concepto de autor implícito de Booth en tanto agente ubicado en una zona intermedia entre el autor real y el narrador de un texto. Por lo que concluye que el concepto de autor implícito no es válido en tanto agente real ("As an actual agent, obviously not") (140), sino más bien como agente ideal.

Genette encuentra muy pocas aplicaciones al concepto de autor implícito, debido a que: "...a narrative of fiction is produced fictively by its narrator and actually by its (real) author. No one is toiling away between them, and every type of textual performance can be attributed only to one or the other, depending on the level chosen" (NDR 139-140). A pesar de que Genette admite que el mero hecho de leer crea en el lector "an image of the autor in the text" (141), éste la desecha porque, según él, esa imagen de autor no es portadora de características que se diferencien de las del autor verdadero, por lo que la imagen no merece una atención especial, a menos que se trate de una imagen incongruente, incorrecta, o que sencillamente no coincida ("unfaithful") con la del autor verdadero. Es en este aspecto donde mi desacuerdo con Genette es incluso mayor, pues considero que la imagen textual del autor sí es portadora de características que se diferencian de las del autor real o verdadero. La imagen del autor implícito no tiene porqué coincidir con la del autor verdadero, pues esa imagen no la edifica solamente el autor verdadero sino también *el lector*. En esencia, se trata de un *trabajo cooperativo entre el autor real y el lector*. Es el lector quien va a extraer una noción, una imagen, una proyección que el autor verdadero ha dejado de sí a lo largo del texto. Para que esa imagen textual

exista no basta con lo que el autor expuso en el texto sino que requiere de la participación (y de la complicidad tal vez) del lector, quien deberá aportar al proceso de lectura una condición ontológica específica: la suya. La imagen textual resultante, congruente o incongruente con la del autor verdadero, positiva o negativa, exacta o inexacta, será siempre propiedad del lector, existirá sólo en su mente y nunca por sí sola en el texto. De ahí que la imagen textual de un autor pueda ser múltiple o tener tantas versiones como tipos de lectores se acerquen al texto.

En general, Genette considera que no existe una marcada diferencia entre el autor verdadero y el autor implícito, por lo que no hay necesidad de proclamar la existencia de este último, salvo en estas excepciones: cuando se trate de casos fraudulentos, como el de textos apócrifos atribuidos falsamente a un autor que no escribió el texto en cuestión, o a trabajos de autores-fantasmas (entiéndase textos escritos bajo pseudónimos). Lo mismo aplica a los textos concebidos por múltiples colaboradores, textos que, según Genette, tienden a construir la imagen de un autor individual (imagen ésta que considero altamente comprometida, inexacta y por lo demás, desechable para los propósitos de este estudio, pues sería ocioso hacerla corresponder con un autor implícito reconocible o funcional), y no la de varios autores. En el único caso en que Genette justifica el uso del concepto de autor implícito de Booth es en el de la poesía. En tanto función de la *poética* (en oposición al campo más estrecho de la narrativa), "the implied author is everything the text lets us know about the

author, and the literary theorist, like every other reader, *must not disregard it*" (148; bastardillas mías).

Sin embargo, en *What is an author?* Michel Foucault parece tomar partido a favor del concepto de Booth. Primeramente, Foucault establece diferencias entre *escritor* y *autor* en su trabajo. Para él, *autor* es una entidad racional que el lector construye. Este planteamiento se aviene con el concepto de autor implícito de Booth. Foucault ve al autor que emana del texto y que construye el lector como *función de autor* ('author-function'), la cual "(...) is not formed spontaneously through the simple attribution of a discourse to an individual." (307) sino que resulta "from a complex operation whose purpose is to construct the rational entity we call an author" (ib.). Esa "complex operation" son proyecciones más o menos psicológicas de los aspectos de un individuo que designamos como autor, y en esa designación participan nuestros modos de manejar el texto. Por tanto, el autor se convierte en una proyección del escritor que está detrás del texto. De ahí que el lector pueda construir la imagen del autor a partir de los textos de éste. Para Foucault, la construcción que el lector hace del autor "is assigned a 'realistic' dimension as we speak of an individual's 'profundity' or 'creative' power, his intentions or the original inspiration manifested in writing..." (307).

Foucault también señala que "(...) a text always bears a number of signs that refer to the author" (308). Estos elementos o signos textuales pueden ser pronombres, adverbios de tiempo o lugar, incluso conjugaciones verbales, los que Foucault denomina "*shifters*". La función de estos *shifters* será diferente en

diferentes textos, dependiendo en gran medida de si el texto tiene o no un autor (recuérdese la distinción foucaultiana entre escritor y autor). Cuando el texto prescinde de una función de autor (de la entidad formada con la cooperación autor / lector), los *shifters* apuntan hacia quien habla en el texto, salvo en los casos del discurso indirecto emitido desde la primera persona. Sin embargo, cuando el discurso se vincula con un autor (esto es, con la entidad racional edificada por el lector), Foucault considera que:

the role of 'shifters' is more complex and variable. It is well known that a novel narrated in the first person, neither the first person pronoun, the present indicative tense, nor, for that matter, its sign of localization refer directly to the writer, either to the time when he wrote, or to the specific act of writing; rather, they stand for a 'second self' whose similarity to the author is never fixed and undergoes considerable alteration within the course of a single book. It would be as false to seek the author in relation to the actual writer as to the fictional narrator; the 'author-function' arises out of their scission —in the division and distance of the two'(308; énfasis mío).

Foucault utiliza incluso una terminología similar a la de Booth en su definición del concepto de función de autor ('*author-function*' para Foucault, '*implicit author*' para Booth): un '*second self*'. La realidad del autor implícito es muy importante en mi estudio sobre la imagen que de sí proyecta Reinaldo Arenas desde la textualidad. En ese concepto se basa, esencialmente, este estudio.

V. Narrador y autor implícito

Aunque creo superada en la actualidad la confusión que por mucho tiempo existió entre autor y narrador, sólo quiero añadir al tópico que el narrador edificado por el autor es el encargado de lidiar no sólo con la narración y los personajes, sino también con *el lector*. El narrador se relaciona con la narración de muchas formas, todas en dependencia de las características (y de la intención) con que el autor se haya propuesto edificar a su narrador. Un narrador puede ser confiable o no (puede mentir o relatar fielmente), puede asumir una gran o una estrecha distancia emocional con respecto a lo narrado, puede ser auto-consciente (de sí mismo, de la narración, de la realidad extra-textual), puede tener una proyección omnisciente o no omnisciente, y puede incluso disfrutar de ciertos privilegios asignados por el autor. De ahí que la imagen que de un autor reflejan los textos de ficción sea más bien una condición generada a partir de la interrelación que el autor establezca con su narrador.

En su estudio *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Joan Rea Boorman revisa los distintos acercamientos que numerosos estudiosos han dedicado al tema del narrador en la narrativa de la América Hispánica (19). Sin embargo, Boorman favorece los tipos de narradores que Wayne C. Booth establece en *La retórica de la ficción*: el dramatizado y el no dramatizado. La autora señala que:

el trabajo de Wayne Booth sobre el tema es, en general, el más abarcador y útil desde un punto de vista práctico. La distinción funcional entre narrador "dramatizado" y "no-dramatizado" es básica y aplicable tanto a narradores en primera como en tercera persona (19).

El narrador dramatizado, como su nombre indica, está plenamente dramatizado, y como tal puede participar —aunque sea en calidad de observador— en el argumento de la obra, pudiendo llegar a ser tan vivo y real como los personajes que él mismo nos presenta (Booth 143). Por su parte, el narrador no-dramatizado puede presentar una historia de manera impersonal, pero también puede filtrar una historia a través de un “yo” o un “él” que lo distancie del argumento, esto es, puede asumir el papel de un observador con acceso a varios niveles de omnisciencia. El narrador no-dramatizado generalmente se ubica fuera de la trama y renuncia a todo tipo de compromiso con ella. En esa medida el narrador no-dramatizado puede ser más objetivo a la hora de narrar. Boorman considera que el papel de ese tipo de narrador puede ser no solamente el de narrar sino que “su función está casi siempre en relación a otras perspectivas narrativas y no como una estructura única (...)” (37). Comparto ese juicio de Boorman: el narrador no-dramatizado puede tener intenciones narrativas ocultas.

Según Booth, las diferencias en el efecto narrativo dependerán de si el narrador es o no dramatizado (143). Si se trata de un narrador dramatizado, y que además comparte las creencias y características del autor (al que Booth denomina “por derecho propio”), el impacto en la narración será distinto al que podría surtir un narrador no-dramatizado, debido a que la proximidad del narrador a lo narrado afecta la narración en sí. Dicho de otro modo: la narración se puede ver afectada de acuerdo al tipo de narrador que el autor utilice en su texto.

El narrador dramatizado está más limitado en ese sentido pues su propia dramatización puede convertirlo "casi" en otro personaje de ficción, a tal punto que Booth se cuestiona si esos narradores están capacitados para narrar. También, al ubicársele en la primera persona del singular, el narrador dramatizado queda limitado a una identidad única, a un solo punto de vista, sin acceso a múltiples estados de conciencia. Pero a pesar de sus limitaciones, el narrador dramatizado es distinto del autor implícito que lo ha creado. Muchos autores acuden a un "narrador disfrazado" cuando la dramatización de su narrador los incapacita para seguir narrando. El narrador disfrazado suele ser una voz intempestiva que le quita las riendas de la narración al narrador dramatizado, apoderándose de la narración desde otro punto de vista. Este narrador puede alterar el rumbo de la narración y puede hasta salvarla del tedio y hasta del fracaso. Un ejemplo de narrador disfrazado: los mensajeros que regresan a contar lo que dice el oráculo, cuya función verdadera es la del autor querer deshacerse del narrador dramatizado ya exhausto.

El narrador dramatizado puede convertirse en narrador-observador (el que se integra a la narración aunque sin alterar el rumbo del argumento), o en narrador-agente (el que puede participar de la narración pero con la capacidad de alterar los acontecimientos), o en narrador disfrazado, cuya función es reemplazar al narrador exhausto sin que explícitamente se le asigne ese papel, pero que informa al lector de lo que éste tiene que saber.

Aunque el concepto de los narradores de Booth es idóneo para mi estudio sobre la imagen textual de Reinaldo Arenas, me ha resultado aún más

útil el de *grado de confiabilidad* que los narradores (sean cuales fueren) pueden asumir en el texto. ¿Son los narradores arenianos fidedignos, puede confiarse en lo que nos narran? Creo, con Booth, que la confiabilidad del narrador afecta altamente el efecto total sobre lo narrado. Wayne C. Booth considera que un narrador es fidedigno "en tanto portavoz dramatizado del autor implícito" (201).

Sin embargo, la confiabilidad es más bien un proceso, no una característica inherente al narrador de un texto. Como sucede en la vida, confiamos en alguien tras un proceso de conocimiento que confirme cuán fidedigna, cuán honorable es una persona para que la consideremos confiable. Del mismo modo, en la obra literaria el narrador deberá probar su integridad si pretende ganarse la confianza o credibilidad del lector. Como también señala Booth, la narración que nos hace el narrador puede ser apoyada, corroborada o confirmada por otros narradores, y hasta por otros personajes en el curso de la obra, lo que ayuda al lector a establecer el grado de confiabilidad que como lectores podemos depositar en quien nos narra. Pero la actitud narrativa del narrador también puede ser atacada, corregida, puesta en duda y hasta rechazada por otros narradores (o por otros personajes) (Booth 141-155). En caso de que un narrador no sea enteramente confiable, el lector deberá tenerlo en mente a la hora de seguir las secuencias de eventos narrados o los juicios que a lo largo del texto pueda verter éste.

Pero el novelista hispanoamericano contemporáneo no se limita a emplear narradores dramatizados o no-dramatizados sino que puede hacer

uso de múltiples narradores. Esta técnica es muy útil al escritor de ficciones pues le permite referirse a un mismo acontecimiento desde varios puntos de vista. *El mundo alucinante* es un ejemplo de un texto construido a partir de múltiples narradores que abordan (y enriquecen) la compleja realidad ficcional que el autor se ha propuesto tratar. Resulta más difícil para el lector establecer la confiabilidad de la voz narrativa en el caso de textos con varios narradores, pues la figura que identificamos como narrador tiende a desaparecer tras las opiniones, los *comentarios* del autor o tras otros narradores cuyas posiciones podrían no sólo contradecirse sino también anularse. Sin embargo, a pesar de la dificultad, los múltiples narradores ofrecen al autor una perspectiva más amplia desde donde abordar su materia narrativa. Los narradores dramatizados y los no-dramatizados pueden formar parte de los narradores múltiples.

Booth considera que tanto el narrador dramatizado como el no-dramatizado (como los múltiples) proyectan una imagen implícita del autor:

Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras del escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del "hombre real", cualquiera que supongamos que sea, *el cual crea una versión superior de sí mismo, "un segundo yo"*, a medida que crea su obra. (143; bastardillas mías).

El autor de ficciones deja huellas de su imagen a lo largo de la realidad textual.

Esa imagen empieza a distinguirse a partir de la relación del narrador con lo

narrado. El grado de confiabilidad que podamos depositar en un narrador será vital en el proceso de formación de esa imagen implícita del autor verdadero. Cuanto más confiable sea un narrador, mejor guiará éste al lector en el proceso de identificación de esa imagen del autor implícito.

VI. El texto como categoría especular

En una entrevista concedida a Nivia Montenegro y a Jorge Oliva en 1980, Reinaldo Arenas afirmó que “la biografía de una obra es la biografía de su autor. *Yo creo que toda obra, aunque hable de los marcianos, es siempre autobiográfica*” (Montenegro/Olivares) (54; bastardillas mías). Esta amplia concepción areniana de la obra de ficción entendida como entidad que apunta siempre a su autor, identificándolo, tiene una extraordinaria aplicación en *El mundo alucinante*, la primera novela de Reinaldo Arenas que entra en conflicto con el régimen de Fidel Castro. La novela contribuiría, como ninguna otra, al proceso de formación de Arenas en tanto *función de autor*.

En *What is an author?*, Michel Foucault vincula el concepto de *función de autor* con ciertos textos que él considera *transgresivos o heréticos*. Para Foucault, un texto transgresivo es el que, ya por sus características intraliterarias o por implicaciones extra-literarias concretas, identifica a su autor, lo “denuncia” por su nombre y por la transgresión cometida (o por cometer) a las instituciones de poder o frente a la ley de determinado contexto socio-político o nación. Una vez identificado el autor por o desde su texto, las instituciones (de justicia, de buena moral ciudadana, de deberes cívicos, etc.) pueden entonces

abordar a ese autor, procesarlo y condenarlo por su transgresión, proceso que facilitó (o que hizo posible) la denuncia hecha del autor por su propio texto. *El mundo alucinante* sería el primer texto areniano en tomarse herético al identificar a su autor frente a la institución y frente a la ley. El régimen lo reduciría en breve a la categoría de delincuente común.

VII. Imagen y mundos alucinantes

Reinaldo Arenas presenta el manuscrito de *El mundo* al concurso literario UNEAC 1966. Aunque el premio es declarado desierto, la novela recibe una mención. *El mundo* se publica por primera vez en español en 1969, por la Editorial Diógenes, en México. Y en ese mismo año se publica en francés por una importante editorial europea (*Le monde allucinant*, tr. Didier Coste. París: Editions du Seuil, 1969). La obra nunca se ha publicado en Cuba, ni ha circulado legalmente en el país.

Pero el manuscrito que de esta novela presentó Reinaldo Arenas al Premio UNEAC 1966 no fue exactamente el que más tarde conocería el mundo sino uno que no contenía ni la dedicatoria que conocemos en la actualidad, ni la carta que da inicio al texto novelesco. El autor añadió ambos acápites con posterioridad al fallo del jurado al Premio. De ahí que Roberto Valero hable en *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* de "dos versiones" de esta novela: "Nadie ha señalado que la primera versión era "inofensiva" al régimen castrista. (...) Entonces viene la segunda versión, versión que todos conocemos. Así apareció en la primera edición mexicana de 1969" (191). En efecto, tanto la

edición príncipe como las subsiguientes parten de una segunda versión del texto original, el que prescindía de la dedicatoria y de la carta de presentación que constituyen partes integrales y *muy fundamentales* de la obra. De hecho, sin las dos adiciones, la obra sería muy diferente. Comparto la idea de Roberto Valero de que la inclusión de la carta del autor a su "Querido Servando" y la dedicatoria del libro a dos figuras de la intelectualidad latinoamericana contemporánea (Camila Henríquez Ureña y Virgilio Piñera) son partes esenciales de la novela, pues con ellas la obra adquiere nuevos niveles interpretativos (Valero, 191-192). Uno de ellos cae de lleno en el tema que me ocupa, el de la imagen del autor dentro de los universos ficcionales. Por su importancia para este estudio, reproduzco la carta que el narrador escribe a su personaje, Fray Servando Teresa de Mier, documento con el que se altera la primera versión del manuscrito de *El mundo alucinante*:

Querido Servando,

Desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como "el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles", comencé a tratar de localizarte por todos los sitios. Revolví bibliotecas infernales, donde la palabra *fraile* provoca el desconcierto de los referencistas, me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia. También fui a embajadas, a casas de cultura, a museos, que, desde luego, nada sabían de tu existencia. No obstante, la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. *Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma*

persona. De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimiento formidable e insoportable, sea innecesaria y casi la he desechado por completo. Sólo tus memorias, escritas entre la soledad y el trajín de las ratas voraces, entre los estallidos de la Real Armada Inglesa, y el tintinear de los mulos por los paisajes siempre intolerables de España, entre la desolación y el arrebató, entre la justificada furia y el injustificado optimismo, entre la rebeldía y el escepticismo, entre el acoso y la huida, entre el destierro y la hoguera; sólo ellas aparecen en este libro, no como citas de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo, donde resulta innecesario recalcar que son tuyas; porque no es verdad, porque son, en fin, como todo lo grandioso y grotesco, del tiempo; del brutal e insoportable tiempo que en estos días te hará cumplir doscientos años.

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morirse. Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocidas) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. *Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada.*

La Habana, julio, 1966 (9, bastardillas mías).

Como lectores, estamos conscientes desde el comienzo de la obra de la equivalencia narrador = Servando, por lo que no podemos leer el texto sin esa condición previa. La carta (fecha da y con mención del lugar de origen –La Habana) transforma y subvierte todo el texto novelesco que sigue al dotarlo de una misteriosa y profunda perspectiva que busca nuestra complicidad. La carta también provee a la obra de una gran actualidad y de un espacio socio-político reconocible (la época y el país del autor), categorías que utiliza Arenas para minar el texto de grandes dosis de ironía, humor, sarcasmo, así como de la más

demoledora crítica al régimen castrista. Es en esa zona espacio-temporal, generada por la inclusión de la carta al personaje Servando, donde el autor instala a su narrador para desde allí dirigirse o burlarse de sus amigos o enemigos contemporáneos. Es ese espacio el que le permite a Arenas colocar a José Lezama Lima, a Heberto Padilla y a otros intelectuales de su época dentro del texto novelesco. A pesar de que la acción argumental de la obra se remonta al siglo XVIII hispanoamericano, la carta del autor a Servando hace al lector cómplice y consciente de un nivel interpretativo subterráneo, oculto, solamente inferido en el texto aunque sumamente real, construido para que el lector avisado disfrute del recorrido que el autor hará (tras la máscara de sus narradores) por el espacio socio-político de su más *vigente actualidad*. Comparto la opinión emitida por Carlos A. Castrillón en su ensayo "El humor alucinante de Reinaldo Arenas", en el que afirma que el texto de esta novela se lanza hacia nuevas búsquedas significativas:

**La novela de Arenas no borra el intertexto sino que lo proyecta hacia nuevas significaciones, actualizándolo de tal forma que el acoso constante a Fray Servando se identifica con la azarosa situación de Arenas en los años posteriores a la Revolución Cubana, luego de haber sido proscrito por homosexual y disidente.
(<http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>)**

Por supuesto que la identificación con el personaje, quien a veces también funge como narrador, genera nuevos significados y niveles interpretativos en el texto, enriqueciéndolo. Pero ese recurso, técnica o estrategia narrativa puede constituir un arma de doble filo, sobre todo cuando se emplea en obras aparecidas bajo

regímenes dictatoriales. Al identificar a su narrador con el personaje de ficción, el autor queda vulnerable ante las instituciones de poder (ante la ley), sin la protección siquiera del ente de ficción. Si el narrador (identificable con Arenas por la institución) y Servando Teresa de Mier (personaje) son la misma persona, entonces lo que Servando dice, piensa o hace desde la ficción es lo mismo que dice, hace o piensa (o podría pensar) el autor desde la realidad, el único espacio que verdaderamente lo acoge como lo que en definitiva es: un individuo.

Sin embargo, la proclamación de equivalencia narrador = Servando, hecha al principio del texto, no es equivalente a la de Arenas = Servando, porque con frecuencia autor y personaje se ubican en posiciones de franca oposición. Las tensiones y los desacuerdos entre ambos ocurren tanto a nivel ideológico como epistemológico. Ni Arenas ni su imagen textual implícita pueden identificarse con un Servando eclesiástico e histórico sino con *ciertos* aspectos, con *ciertos* valores, con *algunas* características de la personalidad del fraile. De ahí que la equivalencia narrador = Servando haya sido hecha más bien con el objetivo de establecer una imagen del autor que se edifica alrededor de o en contraste con el personaje protagónico. La imagen del autor implícito se establece en dos direcciones: a partir de los sistemas ideológicos y morales del fraile —tomados éstos como puntos de referencia— y en una zona intermedia entre los múltiples narradores y los demás personajes de la obra.

Veamos en qué medida cooperan los personajes de ficción en la formación de la imagen del autor implícito. En primer lugar, Servando se sabe portador de una única y sólida verdad. El sentido de su lucha, de su peregrinaje

por el mundo y hasta el de su existencia es establecer su gran verdad: el hecho de que la aparición de la Virgen de Guadalupe en México precedió a la llegada de los colonizadores españoles al Nuevo Mundo, lo que a juicio del fraile significa que los habitantes de los territorios conquistados son seres dotados también de un alma, y tan hijos de Dios como el que más. Pero Arenas, a través de múltiples narradores ubicados en tres personas gramaticales (en realidad uno y el mismo aunque con distintos efectos en la narración) y acorazado tras su concepto de la multiplicidad de lo real, intenta socavar la inquebrantable postura ideológica del fraile. El autor no sólo contradice a Servando sino que trata de convencerlo de lo inútil de su empresa. En el pasaje que a continuación cito se puede ver con claridad esa intención del autor. Habla el Rey a Servando:

"Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma", dijo. "No creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible?" (...) Y además (...), suponiendo que encuentres esa liberación, ¿no sería eso más espantoso que la búsqueda?, y, aún más: ¿que la misma prisión en la cual imaginas que te encuentras?" (106).

El narrador-observador dramatizado del fragmento arriba citado es fidedigno, muy confiable, pues sus opiniones no son puestas en duda por ningún personaje o narrador de la obra, ni siquiera por el fraile. Aunque el narrador-observador del pasaje no cambie el desenlace de los acontecimientos argumentales, su intervención ayuda a formar el clima ideológico que presenta la obra. Del refidero ideológico de *El mundo alucinante*, de su dinámica de opuestos, y en la medida en que los narradores del texto se distancian de su protagonista (o se

acercan a éste), saldrá fortalecida la imagen textual del autor en su lento pero constante proceso de formación.

VII.1 La sexualidad como recurso literario

En su trabajo "Maternidad e incesto: fantasías en la narrativa de Reinaldo Arenas", Kessel Schwartz considera que:

Una lectura cuidadosa de las obras de Reinaldo Arenas nos muestra una plétora de representaciones fálicas y fantasías homoeróticas (con una concomitante denigración y temor a la mujer con la cual, sin embargo, se identifica), pero el *leitmotif* psicológico esencial, vinculado con las manifestaciones ya mencionadas, tiene que ver con los sentimientos incestuosos y las ansiedades respecto a la madre y su relación patológica con un hijo joven (19-20; bastardillas mías).

Sin lugar a dudas, la obra total de Reinaldo Arenas está marcada por numerosas representaciones fálicas, incestuosas, homoeróticas y hasta por amplios matices puramente libidinosos. En ello estoy de acuerdo con Kessel Schwartz. Pero me cuestiono el hecho de que "el *leitmotif* psicológico esencial" (de la obra de Arenas) tenga que ver "con los sentimientos incestuosos y las ansiedades respecto a la madre y su relación incestuosa con un hijo joven". Y me lo cuestiono porque, aunque el incesto es en realidad un tema recurrente en la narrativa areniana (algo que tiene en común con la narrativa post-boom), el autor no lo utiliza como *leitmotif psicológico esencial* sino como recurso literario, como *pretexto* desde donde lanzarse hacia el vacío de la escritura.

La sexualidad en este autor juega un papel medular a lo largo de toda su obra narrativa, a tal punto que ésta subyace con frecuencia (con sus tensiones, problemáticas, misterios y enredijos) en el centro de los universos ficcionales, llegando a constituirse en fuerza motriz capaz de establecer no sólo las relaciones entre los personajes sino el desarrollo argumental de las novelas y el andamiaje verbal que las levanta (como en el caso de *El Palacio de las blanquísimas mofetas*). Pero Arenas no trata el incesto, ni la sexualidad en general, desde atalayas freudianas o patológicas. La sexualidad en Arenas, así como sus zonas resultantes y sus dramáticas tensiones, es siempre pretexto, nunca crisis catártica. La sexualidad en este autor es más recurso que dilema, más estrategia que objetivo, y se servirá de ella para edificar tanto la trama argumental de las obras como el punto de referencia desde donde partir hacia la construcción de vigorosos mundos verbales con base en la sexualidad. El autor se valdrá de los insólitos enmarañamientos de una sexualidad desenfrenada para edificar con ellos (y sin los limitantes de la ética) el cuerpo textual ficcional. El discurso de la sexualidad garantizaba a Reinaldo Arenas la realización de vastos y complejos sistemas narrativo-ficcionales, los que recrearía con gran lucidez valiéndose de innovadoras estrategias narrativas.

La homosexualidad, por otra parte, era un tema prácticamente inexplorado en la literatura cubana. Muy pocos autores (Carlos Montenegro, José Manuel Poveda, José Lezama Lima, Emilio Ballagas, Virgilio Piñera) lo habían rozado en sus obras, pero con cierto disimulo y casi siempre desde posiciones encubiertas, salvo en los casos de Montenegro –en su novela

Hombres sin mujer (1937)– y en el de Ballagas, en su poema largo *Elegía sin nombre* (1936). Ambos autores abordan el tema con gran sinceridad.

Sin embargo, en 1928, casi una década antes que apareciera la obra de Montenegro, vio la luz en Madrid *El ángel de Sodoma*, en edición muy reducida, del cubano Alfonso Hernández Catá, quien trata el tema con gran desenfado. Aunque muchos lo consideran como el primer texto abiertamente homosexual de la literatura cubana, la obra es prácticamente desconocida, incluso en Cuba. Algo que distancia aún más esta obra de la literatura cubana es el hecho de que Hernández Catá no identifica por su nombre el escenario ficticio donde el argumento tiene lugar, a pesar de que *podría* asociarse con Cuba.

En *Hombres sin mujer*, en cambio, Carlos Montenegro trata la homosexualidad con un gran realismo y con plena identificación del lugar y de la época (las cárceles habaneras, circa 1930). Y aunque en la novela la homosexualidad está supeditada a la violencia, esto no rebaja su enorme crudeza. El argumento gira en torno a la vida carcelaria en la Cuba republicana, donde la mentalidad machista de los prisioneros asignan al homosexual "débil" el papel pasivo en el acto homosexual. La Morita, estereotipo del personaje homosexual pasivo, es visto no sólo como objeto del deseo homosexual sino como blanco de humillaciones y vejaciones marcadas por la violencia.

En *Elegía sin nombre*, Emilio Ballagas se acerca al tema con menos crudeza que Montenegro, y desde la poesía. Hay en el poema una insinuación (una idealización) del amor homosexual, una intención homoerótica a partir de la

estética, sin su autor adentrarse ni en el acto homosexual ni en las tensiones resultantes.

Arenas sabe que la homosexualidad como tema es prácticamente inédito en la literatura cubana. Y lo utiliza. Al abordar el tema tabú en todo su esplendor, el autor se apodera de un flanco de la realidad cubana prácticamente inexplorado por la literatura de la isla. De ahí que muy pocas cosas no estén relacionadas con la sexualidad en la narrativa de este autor.

VIII. Arenas en la narrativa areniana

En su ensayo "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas", Emir Rodríguez Monegal ha afirmado que *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar* son en realidad "un solo libro" (10). Y en su ensayo "Vida y milagros de Reinaldo Arenas", Enrico Mario Santi señala que *Otra vez el mar* y *El palacio* son "secuelas" (31) de *Celestino*, novela ésta a la que el crítico parece dar una connotación de texto primigenio en la pentagonía construida en formato de *bildungsroman*.

No sólo comparto las opiniones de Monegal y de Santi de que estas tres novelas son en realidad un solo texto sino que considero que el personaje principal en cada una de ellas es siempre el mismo (la entidad primo-Celestino, Fortunato y Héctor, respectivamente). Los tres personajes se ubican en un mismo escenario ficticio: Celestino se establece en la atemporalidad, Fortunato en la década de los años 50 y Héctor en la de los 60 de la misma realidad

(Cuba, segunda mitad del siglo XX). Tan semejantes son los mundos psicológicos de estos tres personajes protagónicos que los tres reaccionan de forma parecida a sus distintas circunstancias argumentales. Pero lo que prueba de una manera definitiva que estamos ante un mismo personaje en tres momentos diferentes de éste es el hecho de que los tres compartan características, experiencias y situaciones similares en tres obras sólo en apariencia autónomas: los tres padecen la opresión familiar como una extensión de la opresión política; los tres se valen de la burla en el discurso como arma de defensa contra sus circunstancias; los tres tienen la capacidad de presenciar la muerte; los tres son personajes homosexuales; los tres interactúan con animales. La condición intelectual que los convierte en un mismo personaje es el hecho de que los tres se inventan *alter egos* de sí: el primo (sin nombre en la obra) inventa a Celestino; Héctor inventa a su esposa (sin nombre en la obra), y Fortunato, con extrema facilidad, asume las vidas de otros personajes en la novela, convirtiéndose en ellos, padeciendo sus miserias individuales, sus obsesiones y sus penas.

De esta manera, es posible establecer que el tríptico Celestino-Fortunato-Héctor contiene la mayor cantidad de elementos constitutivos de la imagen implícita que del autor proyectan sus llamados "textos cubanos".

El mundo alucinante, sin embargo, es un texto que goza de una autonomía más definida con respecto a las tres novelas arriba mencionadas. Pero no por ello su protagonista (Fray Servando Teresa de Mier) se aparta mucho de los valores y de la realización psicológica que contiene la entidad

tríptica Celestino-Fortunato-Héctor. Ciertas características textuales, ciertas técnicas literarias empleadas en esta novela (como el hecho de utilizar la biografía del fraile mexicano como *pre-texto*), la estructuración de la obra y hasta la intención del autor de conducir su propio estilo por intransitadas sendas narrativas, hacen que Servando *parezca* diferenciarse del personaje tríplico. Sin embargo, sólo lo logra en apariencia. Creo sentirme más cómodo admitiendo que Servando es, en esencia, el mismo personaje de las tres novelas autobiográficas, con la salvedad de que éste es portador de una sólida ideología que el autor no logra –o no le interesa– establecer con firmeza en la entidad tríplica. También, Servando cuenta con una vida real que precede a la novela de Arenas, así como con una biografía que el autor cubano utiliza de *pre-texto*, no así los personajes trípticos unívocos. Estas son sus mayores diferencias.

Sin embargo, a pesar de tratarse esencialmente del mismo personaje que salta de un texto al otro y de éste a aquél, me ha parecido importante detenerme en cada uno de *sus momentos* porque cada uno de ellos aporta características individuales a la imagen total del autor. La realización individual de los personajes aportará capas que, por acumulación, contribuirán a la formación de los diversos matices con que el texto irá entregando la imagen global del autor.

VIII.1 Celestino y Arenas

En su trabajo "El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*", Nivia Montenegro ha afirmado que esta novela es "la representación más patente del impulso narcisista del narrador-protagonista; surge de la tendencia a

la auto-contemplación, *de la necesidad de la fuerza creadora de comenzar por forjarse una imagen propia*" (56; bastardillas mías). Creo, con Nivia Montenegro, que *Celestino antes del alba* (1965) es el primer intento serio con el que Reinaldo Arenas inicia el largo y complejo proceso de forjarse una imagen para su persona desde la textualidad ficcional.

Celestino antes del alba es un texto pletórico de elementos simbólicos, no sólo homoeróticos sino también de otras índoles. He aquí algunos de los más recurrentes: el hacha con que el abuelo tala los árboles donde el primo de Celestino escribe poesías; los pomos-juguetes con que los niños juegan, las aguas rojas del río, el pozo, la casa, el verano, etc. Pero también los personajes pueden asumir una *dimensión* simbólica. Celestino no es sólo un niño que desempeña los papeles de personaje protagónico y de narrador en primera persona de la mayor parte de la obra, sino también el símbolo de la inocencia sometida a la barbarie. En tanto símbolo, Celestino le permite al autor abordar la realidad (o las realidades) desde una nueva perspectiva que requiere de la complicidad del lector para ser completamente descodificada.

Toda la trama argumental de *Celestino antes del alba* se desarrolla a partir de la interrelación verbal entre los personajes, los que con frecuencia asumen dimensiones simbólicas. Esa trama *dialogica* transcurre en un espacio y un tiempo irreconocibles. Al ubicar el argumento en una categoría espacio-temporal ahistórica y fuera de los ejes de la referencialidad del lector, el autor perseguía varios objetivos claves: primero, lograr que el texto pasara sin mayores contratiempos ante la institución político-literaria, ante el sistema y su

aparato de censura. Para ello era necesario establecer un total anonimato con respecto a la dimensión espacio-epocal del argumento. La elaboración de un espacio ficticio sin identidad es el único medio capaz de crear un margen razonable de duda en la institución, de modo que la crítica al régimen castrista no sea tan evidente. De este modo, el autor queda *relativamente* protegido de posibles sospechas que pudieran delatarlo de haber *escrito y traficado con propaganda enemiga*, categoría penal bajo la que caían los textos que criticaban el andamiaje político de la Revolución o que fueran interceptados en vías de ser sacados subrepticamente al exterior. Ambas condiciones desataban un penoso proceso judicial que casi siempre condenaba a los autores a largas penas de cárcel. Un caso ilustrativo es el de René Ariza, joven dramaturgo cubano, autor de *La vuelta a la manzana* (premio UNEAC de teatro, 1969), condenado a 8 años de prisión en la década de los 70 por intentar sacar un manuscrito de ficción al exterior.

El segundo objetivo de Reinaldo Arenas era trazar las primeras coordenadas de un mundo deshumanizado que, paradójicamente, era habitado por seres humanos. *Celestino antes del alba* reconstruye un universo ajeno a todo sentimiento de piedad, de compasión, de justicia o de amor, cuya característica principal es la violencia (el hacha, las piedras, los gritos, las amenazas, la garrocha), violencia que es aceptada por los personajes como un natural modo de vida. En ese contexto, las relaciones entre los personajes serán extremadamente primarias. La comunicación entre ellos será prácticamente nula. De ahí que en esta obra cada personaje gravite en mundos inconexos y

altamente fragmentados. Y en esos mundos gobernados por instintos primarios (y por lo mismo amorales), el menor acercamiento entre los personajes provocará casi siempre episodios de violencia o de crueldad.

El tercer objetivo clave que pudo mover al autor a crear un "setting" irreconocible para ubicar tanto a sus personajes como el argumento de la obra fue anunciar al mundo el nacimiento textual y extra-textual de un novísimo autor en la literatura Hispanoamericana. Y una de las características más notables de ese autor literariamente recién surgido es su condición *sui generis*, iconoclasta, con una voz muy diferente a la de sus contemporáneos. *Celestino antes del alba* anuncia y confirma el nacimiento textual de Reinaldo Arenas, quien desde el primer momento destaca por su gran originalidad y desenfado, por su magistral dominio del quehacer literario, por su frescura y desparpajo juvenil, lo que a la vez contrasta con una madurez intelectual extraordinaria.

No es frecuente en las letras cubanas dar con un autor joven que se inicie en la novelística con tal dominio del oficio de escritor, de las estrategias narrativas, de la distribución de las tensiones literarias en el texto, del diálogo, del lenguaje. Por lo demás, ese primer texto areniano nos muestra a un autor contradictorio pero sensible, con un gran sentido del humor y de la burla, inteligente y sagaz, atrevido (aunque cauteloso), de espíritu jovial pero rebelde, de sospechosos antecedentes rurales pero sin resultar provinciano. En suma, el texto revela al lector la imagen de un genial-joven-autor-cubano que parece haber salido de entre los personajes y los hierbazales de *Celestino*. En La Habana de los años 60, y dada la originalidad avasalladora del texto, el lector

cubano pasaría a identificar a Reinaldo Arenas casi directamente con los episodios argumentales de la obra. *Celestino antes del alba* generó de inmediato la visión de un Arenas genial, rural, surgido de súbito, de la noche, poco *antes del alba*. Y esa imagen se extendió como pólvora por todos los recovecos del archipiélago cubano.

VIII.2 Sobre el texto

Los personajes adultos en *Celestino antes del alba*, casi siempre entes desmedidos, son creaciones primarias originadas por el escenario ficticio donde transcurre la novela, escenario que el autor edifica combinando elementos simbólicos y estrategias narrativas claves, como la exageración y el uso profuso de lo grotesco. El medio determina la personalidad de la entidad ficcional *primo-Celestino*. Tal vez inconsciente de ello, y a través de este personaje dual, Arenas pondrá en la mente del lector los primeros esbozos de su propia imagen textual, imagen que construye tanto con la individualización del personaje (asignándole a éste una vida cronológica) como *by default*, esto es, a través de los demás personajes, quienes aportan visiones, mundos, conductas y valores que contrastan con los del primo-Celestino, definiendo de este modo, y aún más, los propios. Es con esta imagen binaria con la que el lector llega a identificar de inmediato al autor implícito, y más tarde al de carne y hueso, Reinaldo Arenas.

Desde la perspectiva argumental se hace evidente que Celestino es el único personaje que intentará transformar, en la medida de sus posibilidades, el medio hostil en que vive. A diferencia del abuelo o la madre, la entidad primo-

Celestino está consciente del primitivismo del mundo que le rodea, de su irremediable condición de lugarejo asfixiante; también tiene la sospecha de que la gente no vive así en otros lugares, y que el amor, la compasión, y quién sabe si hasta la felicidad, podrían verdaderamente existir más allá de ese entorno. El primo (y su invención, Celestino) es el único personaje que puede ver más allá de las limitaciones que su condición de personaje de ficción le impone. Y puede hacerlo porque tras él se esconde el autor. El personaje se valdrá del humor y de una corrosiva burla para deconstruir su universo. Consciente de que habita en medio de las plagas, el primo-Celestino es la entidad líder que capitaneará la lucha contra el mundo, burlándose de su entorno, de su familia, de su propia condición de víctima y hasta del lector.

El narrador en *Celestino antes del alba* es dramatizado, no del todo confiable pues con frecuencia otros personajes lo desmienten o lo contradicen. Donald L. Shaw ha descrito este narrador como "(...) un niño, quizá algo retrasado mentalmente, que recuerda el Macario del cuento de Rulfo" (Shaw 179). El narrador no sólo narra sino que participa del argumento, cambiando con frecuencia su rumbo. Las visiones que el narrador-niño tiene pueden ser tan alarmantes que el lector enseguida desconfía de él, algo que lo hace incluso menos fidedigno.

Pero Celestino conoce los pormenores de su tragedia, sabe de las vilezas que son capaces de acometer tanto él como los demás personajes en su agonía por sobrevivir. Y precisamente por conocerlo tan de cerca es que ese mundo tiene sentido para él; por ello éste es, aunque intolerable, totalmente orgánico y

querido. De ahí que la participación de la entidad primo-Celestino en la barbarie común sea tan normal, violenta e indolente (o quizás más) que la del abuelo incluso: porque el personaje está consciente de las fuerzas que constituyen su mundo, sabe de la jerarquía nuclear que le da forma, de sus valores invertidos, y de cómo defenderse para sobrevivir en él. Es el conocimiento pre-textual de la profunda crisis moral de su entorno lo que permite al primo-narrador desarrollar técnicas con las que deberá manipular ese mundo a su favor, para servirse de él, sin escatimar para ello ni en crueldades, ni en violencia. Las peripecias del primo por sobrevivir en ese lugar hostil recuerdan las del niño pícaro en *Lazarillo de Tormes*. En ambos textos es el medio el que dicta e impone la conducta marginal a seguir por los dos niños-narradores.

La burla que en el texto despliega la entidad primo-Celestino va más allá de las piedras que lanza a la cabeza del abuelo autoritario: se burla de saberse parte de un mundo desvalorizado en el que debe transcurrir su existencia. De ahí que el verso de Rimbaud que el autor utiliza de exergo al comienzo de la obra ("Bah, hagamos todas las muecas posibles") adquiera en esta obra un redoblado sentido.

Es importante señalar que entre los papeles fundamentales que un autor asigna a su narrador deben estar, en grado de importancia, los siguientes: narrar el argumento de la obra; mediar entre los distintos personajes que la integran; y por último, mediar entre él (o el autor), los personajes y el lector. Este último papel convierte al narrador en vocero, *liason* o vínculo entre la realidad textual y la extra-textual, entre la ficción y lo fáctico. Pero en el caso de *Celestino*, la

función mediadora narrador / autor/ lector está *altamente* priorizada. El narrador homodiegético en *Celestino* narra para el lector con un gran énfasis, *para que ese lector juzgue de inmediato lo que está sucediendo en el texto*. Los demás personajes no parecen estar conscientes de esta relación tácita entre el narrador y el lector. Pero tampoco están conscientes de sus actos ni de las consecuencias de éstos. Y no lo están porque el papel de evaluar la conducta de los personajes de ficción es relegado por el narrador al lector. He aquí un ejemplo que ilustra lo arriba expuesto: ningún personaje de la novela se cuestiona (ni siquiera comenta) que la madre del niño-narrador haya intentado tirarse al pozo. O que el niño haya pensado que su madre ha intentado hacerlo, si es que el acontecimiento ocurrió en la mente del personaje. El incidente del fallido intento de suicidio de la madre en el pozo no se vuelve a mencionar en toda la obra porque esta información no está destinada a los personajes sino *exclusivamente* al lector, quien deberá descodificarlo para concluir que la relación madre / hijo en la novela es conflictiva. El lector no tardará en percatarse de que el autor ha asignado al narrador el rol de *establecer contacto* con él, a quien se dirige con frecuencia en deliciosos monólogos intertextuales. La intervención del lector (como agente descodificador) en los mundos ficcionales tratados en la novela adquiere una redoblada importancia, pues su participación no es sólo una estrategia narrativa sino parte constituyente (y fundamental) de la obra en sí.

IX. En los predios de la imagen

Partiendo del concepto de *autor implícito* de Booth, la imagen que de Reinaldo Arenas proyecta *Celestino antes del alba* es la de un ente sagaz, precoz, sumamente astuto, burlón, ingenioso, maldito y a la vez inocente, irreverente e indolente en su intención de imponerse, desmedido y de una gran imaginación, que persigue siempre *la complicidad del lector*. El autor edifica su imagen haciendo uso de un lenguaje desenfadado; con frecuencia vulgar y hasta obsceno, poético a veces, pero siempre primará en él un sentido crítico que recuerda el de la picaresca. El autor parece consciente del paulatino proceso de construcción de esa imagen textual de sí.

No es difícil para el lector percatarse de que Arenas establece su imagen implícita alrededor de la figura del primo, un niño que tiene la extraordinaria capacidad de inventarse un segundo ente de ficción dentro de la ficción (Celestino) con quien compartir su soledad, su mundo y su dolor. En toda la novela sólo el primo puede inventar *alter egos* de sí; sólo él tiene acceso a tales niveles de imaginación creativa, a latitudes intelectuales muy superiores a las de los demás personajes. De ahí que al lector le llegue la imagen de un autor dotado de una *poderosa imaginación*, de una creatividad intelectual inusual, lo que también implica una sensibilidad superior a la que le rodea. Y aunque la entidad primo-Celestino pretende transmitir al lector que su inocencia está siendo comprometida por un medio hostil y por los personajes que lo pueblan, la imagen que del autor nos transmite el texto no logra convencernos de que así sea. En otras palabras, *la proyección que emerge del texto hacia la mente del lector es la de un autor menos inocente que el niño-narrador*. Tal vez haya

influido en esta visión la inteligencia (y el sarcasmo) que el lector descubrió como cualidades propias de la imagen del autor, características diseminadas a lo largo del texto. *Pero el lector sabe que el autor sabe que todo es siniestro. Y que el autor padece, pero simulando que se divierte a pesar de ello. Y que se burla de todo porque, como todo es grotesco, lo mejor que puede hacer es burlarse, no tomarse nada muy en serio (concepto cubano del choteo ⁶).* El hecho de que tanto la entidad primo-Celestino como el narrador estén conscientes del mundo en que viven (condición que no asumen los demás personajes) contribuye a desvanecer la idea de autor implícito-víctima que esperábamos tener en tanto imagen textual resultante.

La novela comienza con el episodio de la madre, quien se ha tirado de cabeza al pozo. Como señalé en otra parte de este estudio, el incidente se narra para el lector, no para los personajes de ficción. Pero analicemos en detalle lo que ocurre argumentalmente en la escena: el niño ve a su madre dentro del pozo, flotando “sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca” (13). El personaje enseguida se da cuenta de que ha sido engañado otra vez por su madre (o por su imaginación), quien al parecer amenaza con frecuencia con suicidarse en el pozo, acto que nunca llega a realizar. Entonces viene la crueldad del personaje en forma de sentencia: “Ya estoy cansado. No te tires si no quieres. Pero tampoco digas que lo vas a hacer si no lo harás” (13). La cólera del niño no se justifica por el trágico hecho de que su madre haya intentado quitarse la vida en repetidas ocasiones sino porque ésta lo engaña diciéndole que lo hará. Aunque el autor nos hace reír con este episodio trágico-cómico,

logrado al asignarle una enorme dosis de crueldad al suceso, también nos alerta sobre la indolencia del personaje, sobre lo terrible de sus valores, y nos hace también ver el enorme caparazón de defensa que éste se ha construido para lidiar con las embestidas que lo sentimental, lo trágico, o lo perverso, puedan endilgarle. Pero el humor en Arenas es siempre un medio, nunca un fin. O sea, que nos reímos de la reducción al absurdo del episodio, pero como lectores empezamos a evaluar al personaje y sus valores, así como al autor. Con este episodio, la imagen del autor hace su segunda marca significativa en la mente del lector, imagen que registra a un autor en conflicto con su madre.

Pero lo que resulta aún más insólito en esta novela es que los personajes de ficción parecen ser creaciones del escenario ficticio en el que el autor ha ubicado, deliberadamente, la obra. Arenas dedica tiempo narrativo a la construcción de ese escenario aniquilador de toda manifestación de belleza, de todo sentimiento de compasión o de ternura: es ese "setting" culpable el encargado de generar los entes de ficción y las conductas grotescas que éstos exhiben. Nada en el texto informa al lector del porqué de esa violencia generalizada de la que participan hasta los personajes más insignificantes de la obra. Parece que ésta *siempre ha estado allí*. El episodio de la madre tirándose al pozo (con el que se inicia la novela) demuestra que la crueldad de los personajes (y del contexto en general) *precede* al texto. La obra confirma la violencia como la característica más notable de ese espacio que tanto personajes como lectores van a conocer. El abuelo, la abuela, la madre, las tías

son entes agónicos producidos por el escenario miserable que además de generar a los personajes, los forma.

En ese escenario hostil, cuya existencia precede al texto, los personajes han de defenderse constantemente hasta de los familiares más allegados. Allí, categorías como la belleza, representada en el texto por las poesías que Celestino escribe en la corteza de los árboles, nunca llegarán a materializarse. El autor privará al lector (y a los personajes) de todo contacto con ella. El lector sólo tendrá acceso a esa poesía, la que es constantemente construida y destruida, cuando la madre del primo comenta uno de los poemas que Celestino ha escrito sobre el tema de su madre muerta. Al hacerlo, la madre del primo se burla del personaje más liberador o progresista del libro, la entidad primo-Celestino, y por supuesto, del poema en cuestión:

—¡Cómo sabes tú lo que él escribe, si tú tampoco sabes leer!...

—Yo no sé, pero la mujer de Tomásico sí sabe; y cuando la llevamos hasta los troncos, que Celestino había garabateado, pensaba que el pobre muchacho lo que hacía era poner el nombre de su madre muerta...¡El nombre de su madre muerta!: ni siquiera se acuerda quién era su madre. Sí, señor, así como lo estás oyendo; y, si mal no recuerdo, una de las cosas que leyó la mujer de Tomásico decía: "Quién será mi madre", "Quién será mi madre", "Que la busco en el excusado y no la veo"...¡Dime, tú!: Una mujer que no hacía ni ocho días que estaba muerta, y ya él ni se acordaba quién era...¡Y después decir que la busca en el excusado! ¡Eso es lo último! ¡Buscar a una muerta en el excusado! ¡Como si fuera un mojón! (176).

Con esta burla, el lector identifica al personaje madre como uno de los enemigos de la belleza. Y tanto la entidad primo-Celestino como la imagen del autor refuerzan su posición de defensores de principios más nobles o humanizados.

El abuelo, figura de máxima autoridad, es el personaje-macho que mejor representa la antítesis de la belleza-hembra. El personaje ocupa el primer nivel en la jerarquía familiar, posición que lo inviste de poder. Es el personaje (además de la madre) con acceso al hacha, el que utiliza únicamente para cortar los árboles donde Celestino ha escrito poesía, esto es, para destruir la belleza. El hacha, en su enormidad, es uno de los símbolos más recurrentes en la obra. Su función es establecer quién tiene la última palabra en un lugar donde la violencia reina. En el mundo de *Celestino antes del alba* triunfará siempre la voluntad impuesta desde posiciones de fuerza.

La crítica de Arenas va dirigida en esta novela contra un mundo que no se guía por la razón o por la ley sino por la violencia y los caprichos. De ahí que el autor la proyecte hacia dos objetivos fundamentales: contra el régimen dictatorial castrista (con escasos elementos de referencia de modo que su seguridad personal no sea irremediablemente comprometida) y contra el círculo más pequeño, aunque igualmente autoritario, de la familia.

IX.1 Imagen homosexual del autor implícito

La imagen que llega al lector de la sexualidad del autor implícito a partir del texto de *Celestino antes del alba* es compleja y difusa. Uno de los aspectos que con más cautela trató Reinaldo Arenas en esta obra fue precisamente la sexualidad del niño-primo-protagonista-narrador con quien el autor tiende a

identificarse. Pero para abordar esta categoría es preciso acudir una vez más a la realidad extra-textual. No debemos perder de vista que esta novela se escribió hacia 1964, año en que el régimen cubano inauguraba campos de trabajos forzados para homosexuales y desafectos a la Revolución (UMAP). En este período la conducta homosexual asumía una connotación política equivalente a la del contrarrevolucionario político (delito que por lo general se condenaba con la pena de muerte). Un texto que asumiera la homosexualidad, o que sencillamente la exaltara, exponía a su autor a un peligro muy concreto.

Celestino es una creación mental del primo-narrador, por tanto es un ente etéreo, existente sólo en la imaginación del niño. Es su *alter ego*, una versión de sí que el primo se construye para lograr hacer lo que no puede hacer en tanto personaje demarcado, en tanto primo, dotado de una existencia ficcional definida. Ambos personajes (o sea, el personaje y su invención) son homosexuales, pero ambos parecen estar muy conscientes del peligro que implicaría declarar abiertamente su condición, por lo que se limitan (manipulados por el narrador) a revelar y a esconder, a "jugar" a decirlo pero sin decirlo, a expresarlo entre líneas o como insinuación, pero sin dejarse atrapar nunca por una confesión literal de la que no haya posible retroceso. El lenguaje se encarga de que siempre quede abierta al menos una brecha, una puerta de escape o salvación, la que utilizaría el autor en caso de que fuera necesario una retractación inmediata de las posiciones asumidas desde el texto.

Reinaldo Arenas se dedica en *Celestino antes del alba* a explorar, a sopesar, a husmear y calcular, con enorme cautela, cuán seguro es su entorno

socio-político, sin llegar a plasmar una confesión textual irreversible de sus preferencias sexuales. Es evidente que en este proceder triunfó la prudencia. *Celestino* no recoge la confesión sexual del autor pero sí numerosas insinuaciones, alegaciones oblicuas, habladurías, comentarios que rozan el tópico pero sin llegar propiamente a asumirlo. De haberlo hecho en esta su novela primigenia, tanto la carrera intelectual de Reinaldo Arenas como su seguridad personal podrían haber quedado expuestas a riesgosas consecuencias. Sin embargo, aunque los merodeos verbales hayan podido despistar a la institución, no lograron confundir al lector, quien identificará de inmediato la imagen implícita del autor como homosexual.

En *The History of Sexuality*, Michel Foucault afirma que *la confesión es el tipo de relación que subyace a la mayoría de las relaciones humanas en el mundo occidental, por asumir ésta un papel esencial en el proceso de individualización del sujeto. La necesidad de descubrir, de develar y revelar, no es un mero acontecer casual (ni formal) sino un mecanismo de control fundacional en las culturas occidentales. El proceso de "salir del closet" está ligado a la confesión como estrategia disciplinaria. La orientación sexual es a la vez el gran secreto, el gran peligro y precisamente por ello, la confesión más preciada. Ello explica la importancia que Foucault atribuye a la relación entre verdad, sexualidad, confesión y poder. Estas categorías han estado estrechamente vinculadas a lo largo de la historia de Occidente, donde se ha ido desde la confesión del pecado en el contexto religioso medieval hasta la*

confesión sexual de carácter terapéutico o clínico en la contemporaneidad, y más recientemente, a la confesión sexual en el discurso literario contemporáneo.

Según Foucault, la confesión sobre la sexualidad a partir del discurso (literario o no) ha sufrido una considerable y paulatina transformación en el Occidente cristiano. Por mucho tiempo se limitó a la práctica de la penitencia dentro del mundo eclesiástico. Pero factores posteriores como el auge del Protestantismo, la Contra-reforma, la pedagogía del siglo XVIII y el progreso alcanzado por la medicina en el XIX, hicieron que la confesión de tipo sexual perdiera su carácter ritualista y su localización exclusiva dentro de la institución religiosa. En nuestros tiempos, la confesión sexual se ha manifestado en múltiples formatos: ha estado presente en interrogatorios, en consultas clínicas, en cartas personales y en la narrativa de carácter autobiográfico.

Llegado a este punto, la confesión en forma de narrativa autobiográfica es la que me interesa en mi estudio sobre la imagen textual de Reinaldo Arenas. Considero, con Foucault, que la confesión a la que el narrador autobiográfico accede en su discurso (textual o de otras índoles) no es a la mera revelación del acto sexual sino a la exploración de zonas adyacentes o resultantes de una sexualidad dada. He aquí la definición que de *confesión sexual* tiene Foucault, la cual comparto en lo esencial:

It is no longer a question simply of saying what was done —the sexual act— and how it was done; but of reconstructing, in and around the act, the thoughts that recapitulated it, the obsessions that accompanied it, the images, desires, modulations, and quality of the pleasures that animated it (63).

Pero a pesar de las consecuencias que una confesión de tipo sexual le hubiera podido ocasionar a Reinaldo Arenas en tanto ciudadano cubano residente en la Cuba castrista, el autor no pudo dejar de plasmar su verdad en los universos ficcionales, incorporando gradualmente esa verdad / confesión al proceso de construcción de una imagen textual de sí como autor y como persona. Su confesión debió seguir un lento y precavido proceso exploratorio. En *Celestino antes del alba* ya aparece *la intención*, aunque tímidamente esbozada, de ese atrevimiento. El peligro al que se enfrentaba el autor (y su obra) con una confesión de esta naturaleza hizo que Arenas la asumiera con gran astucia y no de una manera explícita o frontal, por lo menos en esta novela.

La obra sí contiene alusiones oblicuas a la homosexualidad del personaje central, la entidad primo-Celestino (imagen del autor). En primer lugar, el texto forma la imagen de un niño emocionalmente dependiente de su madre estrafalaria. Pero veamos algunos pasajes de la obra donde se hacen referencias a la sexualidad (entiéndase homosexualidad) del personaje, siempre de una forma indirecta, siempre revestidas de humor y como parte de secuencias discursivas que permiten otras posibles interpretaciones:

- ¡Es el primo de Celestino!**
- ¡El primo! ¡El primo!**
- ¡Pégale ahora!**
- ¡Abre la boca!**
- ¡Méтанle este mojón de caballo en la garganta!**
- ¡El primo de Celestino el loco! ¡El que escribe poesía en los troncos de las matas!...**

- ¡Los dos son mariquitas!*
- ¡Mariquitas! ¡Mariquitas!*
- ¡Házle comer el mojón de caballo!*
- ¡Ciérrense las portañuelas!... (37; énfasis mío).*

Nótese que el término "mariquita" se emplea en Cuba para designar no sólo a varones afeminados sino también a niños sobreprotegidos por sus madres, así como a hombres incapaces o que no exhiben una conducta suficientemente varonil o valerosa.

Aunque el texto de *Celestino antes del alba* revela la imagen de un autor cauteloso por las consecuencias que una confesión de tipo sexual pudiera acarrearle, también nos muestra la imagen de un autor *atrevido*, insubordinado a los convencionalismos éticos vigentes, alguien que no parece confesar abiertamente sus inclinaciones sexuales no por angustiosas confusiones de tipo psicológico, emocional o moral, sino por mera prudencia. El autor no parece temer ni a sus preferencias sexuales, ni al rechazo que la sociedad pudiera mostrarle con una confesión de este tipo. Si *Celestino antes del alba* no contiene una revelación o confesión literal de las inclinaciones sexuales del autor se debe más bien al hecho de querer éste proteger su seguridad personal primero, y segundo, la integridad y supervivencia de su obra.

Es menester comentar aquí que la sexualidad de/en Reinaldo Arenas nunca derivó en grandes conflictos morales; nunca fue para él motivo de grandes cuestionamientos ni de extenuantes crisis existenciales sino un aspecto más de su personalidad, una de las partes constituyentes de su ser, una función

fisiológica más de su ser biológico, la que él consideraba tan natural como las demás. Las preferencias sexuales de este autor estuvieron siempre desvinculadas de la ética, del pecado, de todo sentimiento de culpa y de los conflictos que a veces suelen acompañar la no-aceptación de la condición. Muy al contrario: su homosexualidad estuvo más bien ligada a un peculiar modo de ver la vida, al deleite, a la libertad y a un personalísimo concepto de asumir la belleza. En *El mundo alucinante*, Arenas ya establece su filosofía personal ante la sexualidad. Lo hace en el capítulo 14 (*De la visita del fraile a los jardines del Rey*), en el que un muchacho conduce a Servando por "las tres tierras del amor", y donde el fraile presencia, sin siquiera sorprenderse, todo tipo de actos sexuales públicos de los que fluyen ríos de semen. Narra Servando:

A primera vista me pareció que todo estaba bien. Aunque no participara en aquel procedimiento, estimo que *el placer no conoce el pecado y que el sexo no tiene nada que ver con la moral*. No había pues allí más que hombres desnudos, siempre acariciándose y poseyéndose unos a otros u otros a unos (100; bastardillas más).

En otro trabajo he escrito ampliamente sobre la naturalidad, resignación y valentía con que Reinaldo Arenas asumía su homosexualidad en medio de una sociedad machista que la condenaba. El modo de asumir su condición sexual era en él tan auténtico que su persona quedaba vulnerable entonces ante la opresión sexual que le rodeaba, la que se manifestaba en resoluciones, diatribas, preceptos o sencillamente leyes (civiles o morales) que conformaban

la nueva moralidad castrista, moralidad que convertía en delito las preferencias sexuales alternativas. ⁷

Sin embargo, Reinaldo Arenas sabía que una confesión homosexual abierta podía hacer desaparecer los poquísimos ejemplares de la edición cubana de *Celestino*, y podía comprometer también, muy seriamente su seguridad personal y su apenas comenzada carrera de escritor. Ello hizo que el autor tratara el tema con gran precaución y de una forma contenida. Esa contención se mantendría a lo largo de tres grandes obras: *El mundo alucinante*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*. Y aunque en esta última obra ya aparecían las primeras señales textuales de una confesión homosexual nada velada, la edición príncipe de *OEM* no vería la luz hasta 1982. Habría que esperar hasta la novelística areniana de los años 70, escrita desde su condición de intelectual proscrito y de figura marginal con antecedentes penales, para presenciar la debacle confesional de su condición homosexual. El primer texto que Reinaldo Arenas publica y que contiene una imagen abiertamente homosexual del autor implícito (a pesar de que el autor residía para entonces en Cuba en calidad de escritor marginado) es la *noveleta* ⁸ "La vieja Rosa", escrita hacia 1971 e incluida en el libro de cuentos *Con los ojos cerrados*. La obra saldría ilegalmente de Cuba y se publicaría por primera vez en 1972, en Montevideo, por la Editorial Arca. Una segunda edición se haría en 1984, a cargo de Monte Ávila Editores, en Caracas, pero para la fecha ya Arenas residía fuera de Cuba.

El momento de la ansiada revelación sexual desde la textualidad queda irreversiblemente marcada en el texto de "La vieja Rosa". En esta obra el autor le asigna una sexualidad abiertamente homosexual a Arturo, el personaje-protagonista con quien el lector identificará de inmediato al autor implícito. "La vieja Rosa" se convierte así en el texto areniano que contiene la primera confesión literal sobre la identidad homosexual de un personaje protagónico en el sentido más lato del término:

Los dos muchachos, casi desnudos, estaban de pie en el centro del cuarto, besándose. Luego cayeron, semejando casi un solo cuerpo, sobre la cama. La Vieja Rosa volvió a cerrar muy despacio la puerta (64).

"La vieja Rosa" nunca se publicó en Cuba por obvias implicaciones políticas y morales. Sin embargo, que no se haya publicado en Cuba fue tal vez beneficioso para el autor desde la perspectiva jurídica. Por lo demás, y desde el punto de vista netamente literario, estamos frente a una verdadera joya de la narrativa hispanoamericana, tanto por la realización psicológica de los personajes como por los extraordinarios recursos formales empleados en ella, tanto por las innovadoras estrategias narrativas como por el apoteósico estruendo verbal con que el autor nos hechiza. "La vieja Rosa" es la confirmación definitiva del extraordinario talento creador del narrador cubano Reinaldo Arenas.

IX.2 Cuerpo de la confesión: "La vieja Rosa"

Rosa, figura central en la obra, es una mujer entrada en años, primitiva y rural, propietaria de una finca que le había permitido a su familia gozar, en otros tiempos, de una vida de trabajo y de rigor aunque también de cierto desahogo. Es la madre de tres hijos (Armando, Arturo y Rosa María) nacidos con o dentro del triunfo revolucionario. Rosa vive aferrada a un tiempo y a un sistema valorativo ya inexistente, en el que aún se respetaba la propiedad privada, así como una conducta cívico-moral que ella identificaba y entendía. Los encuentros de Rosa con la nueva realidad revolucionaria son siempre explosivos y violentos. Pero cuando esos enfrentamientos son con sus hijos (hijos-producto de esa realidad y por lo mismo portadores de valores ajenos a Rosa) su reacción es entonces angustiosa y con frecuencia, patética.

Armando se ha integrado al proceso revolucionario castrista y es él quien comunica a su madre (en calidad de representante del régimen) las nuevas directrices de la Revolución (como la venta obligatoria que de sus tierras deberá hacer Rosa al gobierno). La conversión de Armando a funcionario del régimen castrista es la primera gran desgracia que padece el personaje.

La segunda desgracia le llegará a Rosa al enterarse de que su única hija, Rosa María, se ha casado con un negro. El universo de la vieja Rosa obedece a un sistema de valores tradicionales que condena el matrimonio interracial y hasta las relaciones de ese tipo. Para Rosa ésta es una gran desgracia, pero no será la mayor: la mayor vendrá cuando sorprende a Arturo,

su hijo menor, haciendo el amor con otro muchacho en la cama. La noveleta comienza y termina con la vieja Rosa ardiendo frente al altar de los santos adonde acudía a pedir una explicación a sus intolerables desgracias.

Es significativo que Reinaldo Arenas escogiera "La vieja Rosa" como la plataforma textual desde donde ejecutar una confesión textual de índole homosexual. El autor aún residía en la Cuba castrista, por lo que el peligro al que se enfrentaba aún no se había disipado. ¿Qué había sucedido para que Arenas decidiera enfrentarse a una adversidad cuyas consecuencias podían ser verdaderamente irreparables? En primer lugar, para 1972 ya el autor sabía que sus posibilidades de volver a publicar en Cuba eran nulas. Víctima de un permanente ostracismo, la única alternativa que le quedaba a Reinaldo Arenas, además de la de vegetar en la miseria más abyecta, era la de salvarse desde la literatura. Pero para ello era preciso fabricarse un *status* que lo ubicara dentro de una zona de salvación. Sólo un desenfrenado interés por su obra (sobre todo en el exterior) podría tal vez generar el suficiente prestigio — pensaba el autor— para ubicarlo en la región de *los intocables*. Este categoría de "intocables" designaba en la Cuba castrista de los años 70 a personas que, dada su estatura intelectual o prestigio internacional, tenían que ser respetadas por el régimen. Los *intocables* se constituían en un círculo sumamente estrecho, de apenas unas cuantas figuras. Pero *existían*. Y aunque el castrismo les permitía existir (o sea, no los metía directamente en la cárcel) los condenaba por otras vías igualmente siniestras: se les sometía al ostracismo, se les amenazaba, o se les desvinculaba permanentemente de la

vida cultural y política del país, formas éstas ideales de aniquilar a un escritor lúcido o a una personalidad destacada. Alguien que desde muy temprano ingresó a las filas de los *intocables* fue el poeta y novelista José Lezama Lima, a quien el régimen sometió a un doloroso exilio interior sin tener que encarcelarlo físicamente, algo que hubiera perjudicado las relaciones de Cuba con la intelectualidad hemisférica y con ciertos sectores de los países latinoamericanos.

Imposibilitado de publicar y de participar en la vida cultural del país, Arenas es silenciado como escritor hacia 1972. La reacción del autor fue la de asumir una conducta intelectual contestataria, vinculada estrechamente con la marginalidad. Para finales de la década de los 70, la figura del escritor ya se identificaba con el intelectual caído en desgracia y con el *disidente político*. En esa etapa recién estrenada, sumamente difícil, Arenas depositaría todas sus esperanzas no en sí, ni en nadie en particular, sino en su obra, en la imagen de prestigio que ésta pudiera facilitarle, imagen que tal vez le fabricara la estatura capaz de salvarlo o por lo menos de convertirlo en un *intocable*. Sin embargo, el régimen reaccionaría de un modo despiadado a esa imagen de prestigio/disidencia con que el autor empezaba a revestirse.

En ese mismo año de 1972, con la edición uruguaya de *Con los ojos cerrados* en las librerías hispanoamericanas (edición que incluía la noveleta "La vieja Rosa"), Arenas concluía el manuscrito de un texto sumamente peligroso: *El palacio de las blanquísimas mofetas*. El manuscrito saldría ilegalmente de Cuba a finales de 1973. La edición príncipe del libro, en

traducción francesa, vería la luz en 1975, publicada por la editorial parisina du Seuil. *El palacio* lanza a Arenas a las primeras filas de la intelectualidad latinoamericana (no-cubana) de los años 70. Su fama y su nombre se abrían paso en los círculos literarios de Occidente. Sin embargo, en Cuba, esa popularidad tuvo repercusiones catastróficas para el autor: ese mismo año Arenas es confinado a la prisión de El Morro, en La Habana, sentenciado a varios años de prisión por oscuros delitos de "corrupción de menores". Los lectores de la edición francesa de *El palacio* no podían siquiera sospechar que el afamado autor del *best seller* estaba confinado en una cárcel húmeda y enloquecedora, de diseño medieval, en la capital de la remota y soleada isla de Cuba. El encarcelamiento de Reinaldo Arenas en Cuba confirmaba que, bajo una tiranía como la castrista, el prestigio literario alcanzado por un autor no garantizaba su salvación. En su caso, ocurrió más bien todo lo contrario: su obra –convertida súbitamente en múltiples textos heréticos– delataba a su autor, lo identificaba ante la institución y ante la ley del régimen. En estos casos, la obra se vuelve auto-reflexiva y apunta a su autor como al cuerpo del delito.

X. Palacios, mofetas e imagen

La primera edición española de *El Palacio* no vería la luz hasta 1980 (Monte Avila Editores, Caracas), año en el que Arenas logra escapar de Cuba, estableciéndose permanentemente en los Estados Unidos en calidad de refugiado.

***El palacio de las blanquísimas mofetas* es sin duda la obra más experimental que concibió y escribió Reinaldo Arenas como parte de la pentagonía. Como he dicho en otra parte de este estudio, Fortunato es una versión adolescente de Celestino, y una menos adulta que Héctor, el protagonista de *Otra vez el mar*. Pero se trata en realidad del mismo personaje en diferentes momentos de la vida de éste y del autor.**

La imagen del autor implícito que emerge del monumento barroco de *El palacio* es sin lugar a dudas la imagen de la desesperación. Si en *Celestino* los personajes padecen pasivamente sus circunstancias y los horrores que les ha legado un medio hostil, en *El palacio* se lo cuestionarán. La obra es una gran denuncia contra los diversos formatos en que puede manifestarse la opresión en las sociedades contemporáneas. Como en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, Arenas arremete también contra muchos de los valores con que la tradición judeo-cristiana occidental somete al hombre moderno.

En esta obra, los personajes femeninos padecen incluso más que los masculinos pues sufren de una enorme insatisfacción sexual y también de la pérdida del honor, tal y como la padecían los personajes calderonianos del siglo XVII. El dolor de los personajes femeninos es aún mayor si se tiene en cuenta que ni siquiera pueden compartir con nadie sus padecimientos, razón por la que acuden con frecuencia al monólogo interior como forma de ventilar sus intolerables miserias. Adolfina se encierra en el baño por largos períodos, sitio donde se atreve a confesar (precisamente porque nadie la escucha o porque sólo la escucha el lector) sus quejas y sus desdichas. Digna y Celia

padecen agonías similares: ambas son mujeres *dejadas*, no exactamente seres humanos. El fantasma del honor perdido las reduce a "tripas". Además del narrador, sólo Fortunato está consciente de su condición de víctima, y de que el verdugo que los somete a esa vil existencia no es siquiera un ser concreto en su maldad sino un sistema de valores que los personajes no se pueden quitar de encima por más que lo intenten.

El título de la obra (*El palacio de las blanquísimas mofetas*) simboliza la incongruencia, el malestar y el desgarramiento que produce una existencia entre la apariencia que debe exhibirse (quiénes no somos: mofetas blanquísimas) y la realidad apabullante (quiénes sí somos: mofetas). Como pestilentes mofetas teñidas de un blanco purísimo viven los personajes en su palacio. La alegoría apunta hacia la sexualidad reprimida que el honor-dogma demanda en su labor de sometimiento.

La imagen que del autor proyecta este texto es equivalente a la de un ser que agoniza dentro del texto, un ser que en su desesperación solicita la ayuda (real, extra-textual, inmediata y concreta) del lector. La proyección del autor implícito es la de un Reinaldo Arenas que pide auxilio con una urgencia impostergable a quien lo escuche del otro lado del texto. *Alguien se muere de dolor en esta obra. Pero el autor sabe que esa ayuda, de la que tan imperiosamente necesitan tanto él como sus personajes, no ha de llegar nunca pues el sufrimiento reside tanto dentro como fuera de la realidad textual. De ahí que el autor acuda a un extraño recurso para aliviar su dolorosa urgencia: la mosca. A través de comentarios directos del autor, éste señalará las*

características que hacen único al insecto. Sólo habrá un consuelo, un alivio, el derecho a la libertad en suma, si los personajes asumen la conducta de la ancestral, irreverente e imperecedera mosca doméstica, insecto que ha perfeccionado una eficaz técnica de salvación que le ha permitido sobrevivir a siglos de acoso:

Con su cuello corto, con sus cortas alas, con sus seis patas-garfos, que a su vez se subdividen en infinitos mini-garfos, con su vuelo impreciso y somnoliento, y con su indiferencia ante las palabras, la mosca ha logrado adaptarse a las grandes temperaturas, al frío, a la humedad, a lo oscuro, a los bruscos cambios y a los sucesivos estragos del hambre (20; bastardillas mías).

La mosca es indiferente a las epopeyas, a los discursos altisonantes, a las "palabras", lo que le ha servido para adaptarse a los "bruscos cambios". El texto de esta novela no sólo plasma la acuciante *necesidad de libertad* del autor sino que intenta definir la naturaleza del opresor a través de la mosca. El autor ve en la conducta del insecto un posible método para alcanzar esa liberación.

El palacio es el texto areniano que con mayor intensidad expone la voz y la imagen de un Reinaldo Arenas (y de un pueblo) victimizados por un sistema de valores dogmáticos sobre la sexualidad. El texto condena tanto a la tradición cristiana occidental como a los espacios políticos tiránicos. Para el autor, ambos sistemas son moralmente perversos y por lo mismo, inaceptables. Esa es la imagen que, con extremada nitidez, proyecta este texto de su autor implícito.

XI. Imagen en *Otra vez el mar*

En su trabajo "Autorreferencialidad en *Otra vez el mar*", Jorge Olivares señala que esta novela contiene un "texto ausente" (121). Comparto hasta cierto punto la opinión de Olivares, quien justifica la "ausencia" del texto por el hecho de que la primera parte de la novela es narrada por la esposa de Héctor, un innominado personaje femenino que el lector descubre, hacia el final de la obra, como inexistente. La esposa sólo existe en la mente de Héctor (pues sólo él existe), desde donde esta mujer *que no existe* lanza su patético discurso.

Sin embargo, el discurso de ese personaje femenino existe, *está ahí* para ser leído por el lector, independientemente de cómo o desde dónde éste se haya originado, ya desde la condición de texto auto-consciente o autorreferencial de la obra (como también lo indica Olivares), ya desde la perspectiva de Héctor. Por ello puedo decir que lo que está ausente no es el texto sino sus fuentes. Esta aclaración es importante para establecer la realidad textual.

Héctor, como los demás personajes "inteligentes" de la pentagonía de Arenas, tiene la capacidad de crear segundos personajes de ficción (tal y como lo hiciera Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos en la segunda parte de *El Quijote*). Uno de los personajes imaginarios de Héctor es precisamente su esposa, narradora en primera persona de la primera parte de la obra. Jorge Olivares señala que si como lectores consideramos que la voz que narra en la primera parte relata la autobiografía novelada del hablante de la segunda parte, "hemos caído en una trampa" (121). Por supuesto que no

caímos en la trampa: la narradora de la primera parte no cuenta la biografía de Héctor, sino la suya. Es esto precisamente lo que le da trascendencia —y existencia— al personaje imaginado: que tiene una biografía, una historia, pues el personaje es *real* para Héctor.

La imagen que del autor proyecta este texto se identifica con esa voz femenina existente desde la imaginación de Héctor, pues se trata de su más honesta invención. Y como invención, como entidad inexistente, la esposa es invulnerable a los asedios de la época, a la represión, a los estragos del miedo que sí padecen los personajes resueltos como "reales" (Héctor) y el resto de la población en la extra-textualidad. En cambio, la voz poética que narra y forma la segunda parte del libro es la de Héctor, voz que proyecta la imagen literaturizada del autor, la ficticia, la que se esconde tras la retórica para manifestarse, la cobarde. La esposa de Héctor es el alma del autor, Héctor la fachada para enfrentar y padecer el mundo.

La voz femenina (de gran crudeza y de profundo aliento nihilista) es un narrador fidedigno que funge como portavoz del autor implícito. El narrador —la imaginaria esposa de Héctor— se dedica a exponer en detalle las múltiples vicisitudes que componen su vida (un verdadero compendio de penas, frustraciones y quejas), pero no se detiene en la suya sino que llega incluso a exponer aspectos de la de Héctor, dada su condición de esposa de éste. El personaje femenino tiene acceso omnisciente a los dos mundos ficcionales porque detrás de él se esconde el autor. De ahí que el lector no pueda sino identificar al autor con ella.

El hecho de que el lector descubra, hacia el final del libro, que el personaje femenino no existe, que sólo existe Héctor, no altera el panorama de la identificación autor-personaje femenino, pues ya es demasiado tarde *en la narración* para que el lector resuelva al personaje como inexistente o imaginario. Que Arenas haya intentado eliminar a este personaje femenino en *las últimas palabras de la última oración* que cierra el libro no quiere decir que lo haya logrado. La confesión de Héctor —que sólo él va en el coche— hace que el personaje desaparezca del texto súbitamente, pero no así de la mente del lector. Una situación similar enfrentó Cervantes al tratar de hacer morir al Quijote por lo menos en tres ocasiones, pero todas antes de tiempo. Por lo que no lo hace hasta el final de la segunda parte, muerte que cierra con broche de oro los dos volúmenes de la obra ⁹. Cervantes se vio inclinado a eliminar a Don Quijote cuando supo que Alonso Fernández de Avellaneda había plagiado su creación máxima en otra novela. Pero no lo hizo (aunque lo intentó) porque la vida del personaje era ya demasiado real, demasiado hermosa, para proyectarla como una fantasía. Pero Arenas cae en la trampa al resolver la existencia de la esposa como falsa, como un producto de la fantasía de Héctor, arruinando de este modo la belleza y proyección del personaje. Lo único que justificaría la eliminación del personaje es la radical honestidad de su discurso, el que a su vez la incapacita para existir en el escenario represivo en que existe su creador, Héctor, escenario donde es preciso mentir, fingir constantemente para sobrevivir o de lo contrario, perecer. Sin embargo, me arriesgo a decir que la súbita desaparición del personaje desestabiliza las

tensiones literarias hasta ahora acumuladas en el texto. Tal es así que a pesar de que Arenas elimina al personaje, no logra eliminar su presencia.

La imagen del autor en esta novela es compleja, pero se empieza a perfilar desde el formato dual (y bigenérico) de la esposa de Héctor y se proyecta en el texto estrechamente asociada a la situación del escritor perseguido o marginalizado por el régimen castrista. Héctor es un poeta que padece, tal vez más que los demás a su alrededor, de una angustiosa carencia de libertad (artística, política, sexual). Su decisión de terminar con su vida se debe a la asfixia política, artística y sexual que doblemente padece: en tanto hombre y en tanto intelectual. Ningún texto previo de Arenas había proyectado una imagen implícita vinculada a la situación del intelectual cubano bajo la tiranía castrista: *Otra vez el mar lo hará*.

Pero no es sólo la imagen de autor amordazado la que proyecta este abigarrado monumento textual (aunque sí la fundamental). El texto da fe también de un autor desgarrado por la indigencia moral que sobre su vida ha impuesto una tradición de valores opresivos. El texto también deja en el lector la imagen de un autor implícito sumido en una soledad de dimensiones cósmicas. Su condición homosexual es corroborada ampliamente en el texto.

En *Otra vez el mar* se da también lo que Wayne Booth considera la técnica del *comentario*, esto es, la intervención directa de la voz del autor en las realidades textuales sin la mediación de ningún narrador o personaje de ficción. Según Booth, "la tarea más obvia de un comentarista es relatar al lector los hechos que no podría conocer fácilmente de otro modo" (161). Por regla

general, un autor hace un comentario directo para explicar algo que no ha quedado suficientemente claro en el texto, como "el significado de una acción, el resumen de pensamientos o sucesos demasiado insignificantes para merecer ser dramatizados" (ib.). El comentario del autor aparece en *OEM* en el Canto Quinto, segunda parte, en el que Arenas lee (y comenta) "por truculencias del azar" un "beato folletín" (325) que sobre poesía cubana ha escrito el poeta católico cubano Cintio Vitier. En ningún momento señala el texto que habla Héctor, por lo que el lector entiende que habla Arenas. El comentario es un resumen de la ideología personal del autor. En éste, Arenas condena no sólo el trabajo sobre poesía cubana de Vitier sino el catolicismo como sistema ideológico de adoración al dogma, condición que comparte con el comunismo, otro sistema dogmático. Dice Arenas:

De una religión [*el catolicismo*] que a fin de sobrevivir pacta con los que la niegan y la combaten, la ridiculizan y la persiguen, se puede esperar cualquier monstruosidad. El comunismo ha comenzado por donde la Iglesia termina (326; agregados míos).

Al final del comentario, el autor devuelve la voz narrativa al personaje de ficción, quien prosigue la narración en verso. Pero lo apasionado —y directo— del comentario del autor hace que el lector se quede con una *imagen ideológica* muy nítida del autor implícito.

XII. Reinaldo, la estrella más brillante

Casi a la par que termina *El palacio*, el autor concluye también *Arturo, la estrella más brillante*, uno de los textos más logrados y hermosos de toda la narrativa areniana. En esta obra, el protagonista es Arturo, el hijo homosexual de la vieja Rosa. Roberto Valero data la escritura de este texto hacia 1971 (Valero, 246). Sin embargo, la creo posterior a 1972, por la sencilla razón de que Arturo ya aparece como personaje significativo en "La vieja Rosa" (1972).

El personaje Arturo salta de un texto al otro y se presenta al lector no sólo como uno de los cientos de homosexuales reclusos en campos de concentración sino como fiel proyección de la imagen del autor. Arturo no es sólo el personaje más angustiado, enfurecido y patético de toda la obra narrativa de Reinaldo Arenas sino el que con más exactitud recoge la imagen textual del autor. Personaje y autor se identifican con tal claridad en este texto que el lector no tiene dificultades en establecer la imagen que del autor genera el narrador en su vinculación con Arturo. En este caso, el narrador es sumamente confiable, condición que lleva al lector a reforzar la imagen del autor que el texto proyecta.

La novela comienza con Arturo ya encerrado en uno de los campos de concentración que el régimen castrista ha creado para homosexuales. El personaje está consciente de su condición de *maricón presidiario* y de la suprema injusticia que lo tiene allí, encerrado entre seres abyectos, vulgares y mansos que piensan y se conducen como animales. Lo primero que el narrador va a hacerle saber al lector es que su condición de víctima va unida a

su más enérgica protesta. Un lector avisado podría preguntarse porqué Arturo no puede aceptar su condición como los demás homosexuales, porqué está llamado a convertirse en una especie de líder de las *locas* cautivas. Pero la respuesta a esta interrogante no está en el texto sino en la realidad extra-textual: Arturo no puede aceptar el trato que recibe en el campo de concentración no porque sea muy diferente a los demás presidiarios, ni porque sólo él, a diferencia de ellos, pueda darse cuenta de la infamia a la que están todos sometidos sino porque él no existe en la misma realidad que los demás condenados. Arturo existe desde la atalaya del autor, quien se expresa a través del personaje y del narrador no-dramatizado, por lo que su voz expresa una condición ontológica doble: la del escritor proscrito (y condenado al silencio) y la del homosexual presidiario. Ni a Arturo ni a Arenas les queda mucho que perder. De ahí que Arturo asuma todos los atributos del autor, convirtiéndose prácticamente en éste. La distancia emotiva entre narrador, autor y personaje protagónico es mínima.

Arturo es la voz que con mayor vehemencia y lucidez ha manifestado, en toda la obra areniana, la opresión que desde tiempos antiguos ha impuesto en el hombre una espantosa tradición dogmática. Para Arenas, esa tradición se ha aliado con la tiranía que padece el pueblo de Cuba desde 1959, dada la naturaleza dogmática por ambas compartida.

Sin dudas, *Arturo la estrella más brillante* es el texto más provocador (para el régimen cubano) escrito hasta esa fecha por Reinaldo Arenas en Cuba, y el que con mayor probabilidad pudo poner en peligro la vida de su

autor. Al parecer, la obra no se escribió para ser publicada mientras Arenas viviera bajo la dictadura de Fidel Castro. Una evidencia de ello es que, a pesar de haber sido escrita hacia 1971, el autor no autorizó su publicación hasta 1984, cuatro años después de haber abandonado Cuba con el éxodo del Mariel en 1980.

Aunque numerosas obras ya publicadas hacían de Reinaldo Arenas un escritor conflictivo para el régimen cubano, la denuncia que lleva implícita este texto (denuncia no sólo de índole política sino también moral y que pone en la mirilla al *imperio cristiano*) hubiera sido suficiente para que el régimen condenara a su autor con todo el rigor y la crueldad que le caracterizan.

Gran parte de la crítica que *Arturo* ha generado coincide en que se trata de un texto superior dentro de las letras cubanas del siglo XX. Así lo considera Juan Goytisolo, cuando en su trabajo *“Apuntes sobre Arturo, la estrella más brillante”* señala: “Eludiendo las trampas de la política, su autor ha escrito un bello y repulsivo poema de amor, de una fuerza y autenticidad superiores a las de cualquier alarde propagandístico”(181). Creo, con Goytisolo, que esta obra es un texto verdaderamente mayor dentro de la narrativa areniana, por su fuerza y dramatismo, por su belleza y maestría.

Sin embargo, en *El desamparado humor*, Roberto Valero ha señalado que:

Arturo es el único ser libre en el campo de la UMAP ¹⁰, el único que puede viajar a su antojo, el que ve el mar, la nieve, las aves más extraordinarias en medio de cañaverales estupidizantes. A él es al único que se le

aparece el ser ideal porque es el único que se lo merece (242; bastardillas mías).

No es porque se lo merezca por lo que a Arturo se le aparece "el ser ideal" (el amor) sino porque el protagonista, quien se identifica a plenitud con el autor, es un ser dotado de imaginación, de creatividad artística, por lo que es capaz de crear mentalmente a su amante. La capacidad intelectual siempre divide a los personajes arenianos en dos reinos muy bien diferenciados: los dotados con la capacidad imaginativa que les permite trascender sus miserias y los no dotados con ella. Los primeros son siempre centrales y muy preferidos. Arturo pertenece a ese primer grupo.

El "ser ideal" que se le aparece a Arturo está en la misma categoría de los seres imaginarios o *alter egos* que de sí pueden crear los "personajes inteligentes" de la narrativa areniana, como lo son el primo de Celestino, Fortunato o Héctor, todos éstos dotados con la capacidad imaginativa que les permite crear otros seres o *alter egos* de sí.

El apoteósico discurso de Arturo-Arenas se origina tanto desde la condición de homosexual condenado del personaje Arturo como desde la reacción contra el ostracismo intelectual del que era víctima el autor para la fecha. Arturo y Arenas son entes prácticamente equivalentes.

XIII. Los tres Reinaldos en *El color del verano*

***El color del verano* es una obra que no nos puede brindar una imagen completamente confiable del autor implícito debido a que en su redacción,**

recopilación y entrega final intervinieron varios amigos del autor. Sin embargo, y a pesar de ello, he decidido no rechazarla del todo para este estudio.

Creo con Genette que los textos con colaboradores múltiples pueden proyectar la imagen de un autor individual, y no la de varios. Pero esa imagen individual implícita podría ser reflejo de las características colectivas que los múltiples colaboradores proyectan *de sí* en el texto, lo que imposibilita su identificación (mixta a pesar de lo individual) con ningún autor reconocible en la extra-textualidad. De ahí que los múltiples colaboradores de un texto puedan desestabilizar la imagen textual implícita de un autor dado.

Cuando decide terminar el manuscrito de *El color del verano*, Reinaldo Arenas se encontraba en un estado de salud tan precario que le era imposible dedicarse por sí solo a la revisión del manuscrito. De hecho, no llegaría a ver la primera edición del volumen publicado. El libro da fe de la revisión que su amigo Carlos Victoria hiciera del manuscrito (*El color*, página sin número, anverso de página de créditos editoriales). Algo similar ocurrió con *El asalto* ¹¹.

Sin embargo, conocí los capítulos más importantes de *El color del verano* a finales de los años 70, en la Habana, cuando la autenticidad del texto no había sido comprometida. Por esos años, Arenas gustaba de leer el manuscrito a sus amigos cercanos. Por lo que soy testigo de que no todo el texto fue alterado por los editores que el autor designó con el fin de editar las distintas versiones del original. Por tanto, mi acercamiento a la imagen que este texto proyecta del autor implícito resultará limitado, y lo haré basándome en capítulos que no fueron comprometidos por segundas manos (como "El entierro de Virgilio

Piñera", "El hueco de Clara", "Retrato de Luisa Pérez de Zambrana", "En el gigantesco urinario", y sobre todo en los capítulos homónimos "Una carta"). Esta obra es *medular* para un estudio que se centre en la imagen que proyecta Reinaldo Arenas desde la textualidad.

En *El color del verano*, Reinaldo Arenas incluye una carta que La Tétrica Mofeta escribe a Gabriel, a Reinaldo y a sí misma, La Tétrica Mofeta. La carta es significativa porque contiene tres desdoblamientos que de su persona realiza el autor. Y también porque en ella Arenas hace un análisis, breve aunque muy acertado, de las características literarias que él cree ver en la totalidad de su obra.

Ya saben que cuanto he hecho es una sola obra totalizadora; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, *con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades como es el caso de la Pentagonía*; otras veces los personajes, transformados, vuelan en el tiempo, *son frailes, negros esclavos, condesas enloquecidas y patéticas*. Pero todo lo que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro, está unido por una serie de ciclos históricos, *autobiográficos* y *agónicos*; por una serie de angustiosas transmutaciones (345; bastardillas mías).

En esta novela Gabriel, Reinaldo y La Tétrica Mofeta son portavoces (alter egos) dramatizados del autor. Arenas consideraba que su existencia tenía "una dimensión literaria". La división de su personalidad en tres personajes literarios es la mejor prueba de ello. La obra emplea una multiplicidad de narradores, tanto dramatizados (La Tétrica Mofeta) como no-dramatizados (la innominada

voz narrativa del capítulo "La llave del golfo", pp.220-225); algunos confiables, otros menos.

Familiares y amigos allegados del autor sólo conocían a Gabriel, el hijo de Oneida, la de Perronales. Para ellos, Gabriel era un muchacho trabajador, respetuoso, varonil, con inquietudes artísticas, pero siempre correcto, medido, honesto, preocupado por el bienestar de su madre, todo lo que allí se consideraba *un buen hijo*. Reinaldo, en cambio, era el escritor de cosas, de novelas, de mamotretos, de ensayos y poemas; el "guajiro" intelectual que se había largado para La Habana, el hombre de letras. Ese era el nombre que del escritor manejaba tanto la crítica extranjera como la policía política del régimen de Fidel Castro. En esta novela, Reinaldo, el personaje, existe tanto en Cuba como en el exilio.

Por su parte, La Tétrica Mofeta era el homosexual venenoso y reprochable, marginal y desvergonzado, aunque portador de la suficiente valentía como para asumir las necesidades sexuales del escritor, la coraza que protegía a Gabriel y a Reinaldo en las andanzas homoeróticas de Arenas, el que metía hombres en el cuarto que le había prestado su tía Orfelina, el *coping mechanism* para lidiar con las infinitas calamidades que todo homosexual debe enfrentar en una sociedad altamente politizada, machista y de valores convencionales como la cubana. La Tétrica Mofeta era el nombre de guerra con que esta fauna habanera conocía al autor, nombre que lo identificaba como a uno (a *una*) de ellos (o *ellas*), el que garantizaba su pertenencia al grupo, el que podía justificar las intolerables vicisitudes que su condición sexual imponía, y el

único capaz de encontrar placer erótico en medio del horror. Al igual que Reinaldo, La Tétrica Mofeta existirá en ambos escenarios ficticios: en Cuba y en el exilio. Bajo esa personalidad se agolpaban toda suerte de escándalos, golpizas, malandanzas y amoríos.

Por lo general, los que conocían a Gabriel no conocían a Reinaldo, ni a La Tétrica Mofeta, o no lo identificaban ni con uno ni con la otra. Los narradores del texto se empeñan en mostrar las tres personalidades que complementaban (que hacían posible) al Arenas total. En *El color del verano*, Gabriel queda definitivamente varado en Cuba, pues éste existe sólo en la mente de los familiares y amigos que se quedaron allí, detenidos en el tiempo y en la memoria del autor verdadero. Gabriel se asemeja, en tanto ser imaginado, a la esposa imaginada de Héctor.

Sin embargo, la imagen que del autor muestra *El color del verano* es, en gran medida, la de La Tétrica Mofeta. Es ella la que habla, la mayor parte del tiempo, en calidad de narrador dramatizado (homodiegético), aunque en algunos momentos el autor transfiera la voz narrativa a Reinaldo, a Gabriel y hasta a otros personajes. El narrador en esta obra puede pasar de un ente de ficción a otro (o a cada uno de los *alter egos*) con extrema facilidad. Es como si Arenas tuviera a su disposición varias máscaras (dotadas también de personalidad) que se quita o se pone de acuerdo a las exigencias del texto, y de acuerdo al narrador que intervenga. En *El color del verano*, la burla política, el choteo, las obscenidades, el carácter lúdico y camavalesco llegan a niveles paroxífticos.

Resumiendo: la imagen que del autor nos llega en esta novela es la del homosexual marginal, obsceno, delirante, ingenioso, humorístico, irreverente, pero sumamente auténtico, características todas de La Tétrica Mofeta. En su gestión por socavar los valores de la sociedad cubana actual (y los de la norteamericana) pudo haber influido el hecho de que éste es un texto de despedida del mundo físico y moral que de tantas maneras limitó, detuvo, cercenó y desgarró la vida del autor. En esa medida, *El color del verano* es un texto-venganza.

La obra trata de las peripecias de un grupo de personajes homosexuales dentro de la sociedad comunista cubana, sobre sus conductas y valores, sobre sus vidas, desconocidas para el resto del mundo por haber transcurrido a *puertas cerradas*, razón que tuvo el autor para rescatarlas. Arenas consideraba que los sistemas morales marginales tratados en *El color del verano* son típicos de los países sometidos a dictaduras de corte totalitario cuya característica más notable es, paradójicamente, la pudicia. Por primera vez en la literatura cubana de la Revolución, un autor da voz a un grupo humano que se ubica ética, política y socialmente fuera de los ejes categoriales que enmarcan a la Revolución cubana. De ahí la importancia de este texto.

***El color del verano* no se puede considerar uno de los "textos neoyorquinos" enteramente. Sin embargo, esta afirmación es puesta en duda por el propio autor. En *Antes que anochezca*, Arenas afirma que empezó a escribir esta obra en el hospital de Nueva York donde se encontraba recluido con múltiples complicaciones de SIDA, lo que ubicaría el texto entre los**

escritos fuera de Cuba (12). Sin embargo, esto no es completamente cierto. Gran parte de *El color del verano* se escribió en Cuba. Conocí algunos de sus capítulos en la isla. Y así lo ha manifestado también Lourdes Arencibia Rodríguez en su libro *Reinaldo Arenas: entre Eros y Tánatos*, en el que la autora escribe: "El cubano [Reinaldo Arenas] empezó a escribirla [*El color del verano*] en La Habana y la terminó en Nueva York ya hospitalizado, en 1990, el mismo año en que se suicidó" (69; agregados míos). Desconozco las razones que tuvo Arenas para querer asignarle un origen completamente neoyorquino a la novela.

XIV. Imagen en los textos neoyorquinos

En la ciudad de Nueva York, donde residió Reinaldo Arenas durante los últimos diez años de su vida y en calidad de refugiado político cubano, el autor escribiría varias novelas importantes que complementan la imagen textual global que de su persona propuso construirse el autor a lo largo de múltiples textos narrativos y en un espacio vital bipartito. Para este estudio me asisto de las dos obras que, a mi juicio, proyectan con mejor nitidez la imagen textual del autor. Ellas son: *La Loma del Angel* (1987) y *El portero* (1989).

La imagen que del autor fabrican estos dos textos es tan diferente a la contenida en los "textos cubanos" que parece como si hubiesen sido escritos por otro autor. La imagen de un Arenas rebelde, contestatario, sublime, marginal, desvergonzado, alucinado, inmoral, sufrido e irreverente

se ha desvanecido en lo esencial. Los textos concebidos y escritos desde el exilio muestran al lector otra imagen del autor cubano, una que es difícil de conciliar con la que de él nos fabricaron los escritos en Cuba.

¿Qué ha sucedido? La realidad del exilio expondría al autor a nuevos modos de ver la vida, a terribles enfermedades, a desajustes enloquecedores y a experiencias personales de todo tipo, pero sobre todo a un sistema de valores con el que el autor no se identificaba. *La Loma del Angel* y *El portero* forman parte de este período: ambas fueron concebidas, escritas —y en el caso de *El Portero*, completamente ambientada— en la ciudad de Nueva York.

En 1987, Arenas recibe de su médico el diagnóstico de ser positivo al virus del SIDA. El avance de la enfermedad, con el paulatino deterioro físico y mental que la caracteriza, influiría significativamente en la nueva imagen que los textos neoyorquinos proyectan del autor.

XIV.1 Cirilo, Cecilia y Arenas

La Loma del Angel es, a juicio del autor, una versión "herética" de la *Cecilia Valdés* (1882) del cubano Cirilo Villaverde. La parodia de Arenas es un texto de transición entre dos estados de salud de su autor: el ceronegativo y el ceropositivo al virus del SIDA. Arenas comienza a escribir la obra hacia 1983, en perfecto estado de salud. La terminaría entre 1985 y 1986, pero ya infectado con el virus de inmunodeficiencia adquirida (HIV). Los primeros síntomas de la enfermedad se manifestarían en poco tiempo.

LLA es un texto que intenta reconstruir, por vías paródicas, la Cecilia Valdés del siglo XIX. Es la segunda incursión seria de Arenas en la parodia de un texto hispanoamericano (*El mundo alucinante* sería la primera). El paratexto es de naturaleza romántica, a pesar de la viva preocupación de Villaverde por llevar la obra por caminos realistas. En la parodia, Arenas se aparta del modelo que seguiría en el tratamiento paródico de la vida de Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante*.

Creo con Carlos R. Narvárez que Arenas se propuso asignar valores invertidos a muchos de los episodios argumentales del texto de partida. En su trabajo "*La Loma del Ángel: transgresión, apropiación y reconstrucción de Cecilia Valdés*", Narvárez comenta que, de la tipología de las figuras retóricas intertextuales que propone Laurent Jenny, Arenas se basa sobre todo en *la inversión* para reconstruir la novela de Villaverde. En rigor, el autor utilizará este recurso intertextual con gran asiduidad. El método es sencillo, pero sumamente efectivo: el autor paródico insertará entidades del paratexto en el texto-receptor, pero la caracterización de esas entidades cambiará de polaridad en el texto paródico al asignarle valores negativos a los episodios resueltos como positivos en el de partida, y viceversa. *La Loma del Ángel* es un muestrario de inversiones tipológicas de este tipo, con las que Reinaldo Arenas pretende actualizar, subvertir y reconstruir un texto medular de la literatura cubana decimonónica.

Un ejemplo de la utilización de esta técnica en la intertextualidad paródica aparece en el episodio en que doña Rosa de Gamboa se entera de

que su esposo Cándido Gamboa le ha sido infiel. En el texto de partida, Villaverde hace que doña Rosa dé un escándalo a su esposo infiel, pero el incidente no pasa de ahí. Arenas, por su parte, retoma el incidente en la diégesis original, pero reconstruye la reacción de doña Rosa contra su esposo de una forma negativa: ésta se venga de aquél pidiéndole al negro Dionisio que la posea, que la deje "preñada de un negro" (17). Ha quedado subvertido y reconstruido el texto original, pero sin apartarse ni de su diégesis ni de su argumento. Esta técnica predominará a lo largo de todo el texto.

Sin embargo, *La Loma del Angel* es, de muchas maneras, un texto de ruptura con la obra areniana que le precede. Y lo es porque son otros los objetivos literarios que se propuso conquistar el autor. También son otras sus circunstancias personales y políticas. La crítica que se ha detenido a reflexionar sobre esta novela no parece haber comprendido la radical transformación con que este texto redefine la narrativa areniana. La imagen que del autor proyecta *LLA* es absolutamente inédita.

Por supuesto que Carlos R. Narváez tiene razón en su apreciación crítica (y de carácter técnico) sobre esta obra. Por supuesto que Alfred J. Mac Adam también la tiene cuando en su ensayo "Cecilia Travestí: La Loma del Angel" dice que "Lo más ameno de *La Loma del Angel* está en los pasajes en que Arenas invierte totalmente el sentido del original" (194; bastardillas mías). Roberto Valero ha señalado, refiriéndose a esta novela en particular, que "(...) parece como si Arenas, teniendo en cuenta las teorías

sobre la importancia del lector y el autor, decidiera no sólo hacer literatura con ellas, sino también burlarse de las mismas" (Valero 265). He aquí, de entre muchos, tres juicios que vinculan las estrategias narrativas empleadas por su autor con los valores de la obra, o por lo menos con *lo más ameno* de ella. Es evidente que la técnica utilizada en *LLA* sobresale por encima del argumento, tiene prioridad en el texto. Y es ésa la gran diferencia que distingue a este texto de los anteriores del autor: en *LLA* la técnica primará avasalladoramente sobre el argumento. El lector familiarizado con la *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde comprobará que el narrador no-dramatizado que Arenas emplea en su parodia pertenece a la categoría de narradores no confiables pues *el narrador del texto de partida lo reta, lo contradice, quitándole al narrador paródico su autoridad narrativa*. El poderoso narrador decimonónico de *Cecilia Valdés*, no dramatizado, parece reclamar su puesto a siglos traviesa, algo que Arenas no pareció considerar. De ahí que en esta novela, y a diferencia de *El mundo alucinante*, la imagen del autor implícita apenas logre salir a la superficie pues el texto de partida contradice, desmiente, reta al narrador paródico con frecuencia. Esa tensión entre las voces narrativas (ambas no dramatizadas) contribuye a que el lector identifique al autor paródico más bien con *los modos* en que se ha realizado la parodia, y menos con *la parodia misma*.

Por otra parte, el realismo costumbrista al que Villaverde somete a su *Cecilia Valdés* hace que este texto sea de difícil parodización. Sus personajes están trazados con una fuerza casi galdosiana. Sus mundos han

sido contruidos con tal énfasis en los detalles que al lector se le informa desde las tachuelas de cobre de un asiento de la época hasta de los pliegues de una manta de burato. Pero lo que hace esta obra aún más *imparodiabile* es el hecho de que Villaverde utiliza un narrador no dramatizado altamente fidedigno al que ha dotado de profundas convicciones morales que salen a relucir con gran frecuencia en su texto. Tal vez para evitar que su mayor creación literaria fuera plagiada o parodiada (siguiendo probablemente los pasos de Cervantes en *El Quijote*), Villaverde se deshace al final del texto del elenco protagónico de la obra: hace morir a Leonardo por asesinato, condena a Cecilia por complicidad en su muerte, y recluye a Isabel llincheta en el convento de las monjas Teresa. Una parodización de la novela tendría que enfrentarse de algún modo a estos trágicos acontecimientos finales si el autor paródico pretende que su texto no se vea como falseado, algo que Arenas no hace.

La Loma del Angel es un texto lúdico que muestra a un autor preocupado por ciertos conceptos narratológicos contemporáneos que utiliza en la construcción de la versión paródica. Pero como el narrador del texto de partida dificulta la alteración del argumento, Arenas acude a un acercamiento lúdico y radical al texto de Villaverde en su intención de subvertirlo: emplearía varias estrategias narrativas contemporáneas para lograrlo. Una de ellas es hacer posible la participación transepocal de Cirilo Villaverde en la parodia, en calidad de personaje literario. Tal vez sea éste uno de los capítulos más logrados. Pero Arenas descuida las enormes tensiones literarias que desde

el texto original emanan hacia el de la parodia. Creo con Roberto Valero que Arenas experimentó con “las más recientes teorías sobre la importancia del lector y el autor”. Pero es precisamente por ello que el texto resultante es muy inferior al de Villaverde: porque la realización *literaria* en la parodia pasa a un segundo plano de importancia, subordinándose a la realización técnica del texto, recurso con el que Arenas intentó someter (sin lograrlo) al narrador de 1882.

Por otra parte, la caricaturización a la que Reinaldo Arena somete a los personajes paródicos es tan desmesurada que el nuevo texto es incapaz de generar la enorme fuerza centrípeta con que los personajes de Villaverde impactan el argumento de la obra, fuerza que contribuye a edificar las extraordinarias tensiones literarias del texto original. Los personajes paródicos, delgadas caricaturas sin mundos psicológicos que los respalden, no logran transmitir la intensidad con que vivieron sus vidas los del texto original, ni tampoco convencernos de su autenticidad.

Desde el punto de vista estructural, el panorama de *LLA* no es mucho más logrado. Los capítulos, lacónicos, apresurados, inconexos, no logran mantener el interés del lector por mucho tiempo. Una vez concluida la lectura, el lector se queda con la idea de habérselas visto con una serie de peripecias más o menos simpáticas y con un texto donde las estrategias narrativas constituyen la gran —o tal vez la única— novedad. En general, a pesar de algunos pasajes ingeniosos, el texto paródico no logra reemplazar la avasalladora crudeza y el patético dramatismo del texto madre.

Otro aspecto en que *LLA* fracasa es el hecho del autor querer resolver las escasas tensiones literarias que emergen del texto paródico con extrema ligereza. Recordemos que son las colosales tensiones dramáticas (casi trágicas) las que conforman el apretado universo de *Cecilia Valdés*. Villaverde conduce la trama siguiendo un cuidadoso sistema (o ley) de causa/efecto que impacta a los personajes en tanto entes ubicados en un período histórico determinado (el gobierno colonial de Don Francisco Dionisio Vives) y en una época exacta (primer tercio del siglo XVIII). Sin embargo, el contexto histórico colonial, caracterizado por la censura política y la atmósfera represiva (contexto que toca muy de cerca a los personajes de Villaverde), no impacta a los personajes en la parodia. La conducta asumida por los personajes en la parodia no tiene consecuencias desde el punto de vista histórico-político. *LLA* se limita a tratar la esclavitud (aunque de una forma festiva), pero no la atmósfera represiva que imponía el gobierno colonial sobre los personajes en el texto madre.

Como se ha violado la ley causa/efecto en *LLA*, la conducta de los personajes no tiene implicaciones más allá de sus actos. Un ejemplo: en el capítulo XII, titulado "El duelo", el negro Dionisio es derribado en un duelo que sostiene con su padre, José Dolores Pimienta, duelo que se origina por el amor de Cecilia (49). La parodia trata el duelo, pero no así lo que ocurrió después al personaje herido. El lector es privado del efecto que produjo la causa: el texto no se adentra en los acontecimientos que debieron acaecer después del duelo (hecho de envergadura narrativa por tratarse de un duelo

entre un padre y su hijo). Villaverde, por su parte, no deja este cabo suelto, sino que se adentra en lo que sucedió a Dionisio después de resultar herido: el autor narra el encuentro de éste con Malanga, quien lo cura de sus heridas y lo recomienda después, como un experto "en zapatos de señora" (*Cecilia* 161) al maestro Gabriel Sosa con el que Dionisio consigue un empleo decoroso.

Arenas fracasa en su intento por reescribir la versión "herética" de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde porque subestimó demasiados factores claves a considerar: la organicidad, la cohesividad, las tensiones literarias, el narrador nuclear original, la intención del autor del texto madre (el autor había sido condenado a muerte por el gobierno español), el entorno histórico con sus implicaciones sobre el argumento, la época con sus valores morales, sociales y raciales, así como el apoteósico realismo costumbrista que enmarca el texto original.

Roberto Valero considera que "el error fundamental de *La Loma* quizás esté, precisamente, en esperar demasiado de la complicitad del lector. La novela queda, en gran parte, reducida a un público cubano y a quienes conozcan el original" (265). No creo que ése sea necesariamente el mayor defecto de esta obra: no es imprescindible estar familiarizado con un texto original para disfrutar de una buena versión paródica. Prueba de ello es *El mundo alucinante*, que parte de las memorias del fraile Servando Teresa de Mier, biografía que desconoce la gran mayoría de los lectores sin que esa condición afecte la calidad literaria del texto paródico. Sin embargo, me sumo

a la opinión de Valero cuando a renglón seguido nos dice que "a diferencia de *El mundo* que se podía disfrutar sin conocer la obra de Fray Servando, en esta obra se juega con la historia de cada personaje, historia que está desarrollada en *Cecilia Valdés*" (265). Efectivamente: que la historia haya sido narrada con magistral habilidad por el narrador no dramatizado de Villaverde hace que la parodia apenas pueda sostenerse ni como texto dependiente, ni como autónomo.

La imagen de Reinaldo Arenas en *La Loma del Angel* dista mucho de la del escritor disidente, proscrito, contestatario, marginal, que el autor proyectaba de sí en los "textos cubanos". La novela proyecta la imagen de un Arenas lúdico que se divierte con las ingeniosidades que puede asumir su narración, con las malabarismos técnicos que emplea a raudales, con la inversión de valores que asigna a los episodios parodiados, etc. Pero, para bien o para mal, la imagen del Reinaldo Arenas que nos fabricaron textos como *El mundo alucinante* o *El palacio de las blanquísimas mofetas* ha desaparecido del todo.

XIV.2 Visión de *El portero*

El lector especializado no debe pasar por alto las palabras que conforman la dedicatoria de *El portero*: "Para Lázaro, *su* novela" (3). El posesivo establece de entrada que no se trata del tipo de texto al que nos tenía acostumbrado el autor, sino de uno muy diferente, escrito bajo circunstancias completamente distintas, y en el que no participará el Arenas

que el lector creía conocer. Como es la novela de Lázaro, no la suya, su voz y su imagen serán otras.

Lo primero que salta a la vista en esta obra es que el narrador escogido por Arenas para contar la historia de Juan (protagonista) es la voz colectiva del exilio cubano en Estados Unidos. Se trata de una técnica similar a la empleada por Cervantes en *El Quijote*, con la que el escritor renacentista quiso dar la idea de distanciamiento del texto, asignándole a Cide Hamete la condición de autor-narrador. Sin embargo, la estrategia no subvierte la imagen que de Arenas construyen las realidades textuales.

En *El portero* narra Arenas, pero es como si lo hiciera el exilio cubano. Para ajustarse a ese narrador colectivo y de valores que contrastan con los del autor, Arenas debe primero edificarlo. Y lo hace exponiendo (y ridiculizando) los valores de esa colectividad. Son numerosos los ejemplos de esa actitud narrativa en función de la construcción del narrador colectivo. Por ejemplo, el exilio-narrador comprueba "a fondo" que las "comunicaciones físicas" del señor Lockpez (su manía de tocar físicamente a sus interlocutores) "en ningún momento (...) han tenido un carácter obsceno" (24). Se trata de la visión que tiene el autor de un exilio exageradamente preocupado por la moral sexual de los demás, posición moralista que lleva al narrador a asegurarle al lector que las intenciones del personaje no eran obscenas. Arenas también ridiculiza al exilio cubano desde la perspectiva de la lengua española, idioma empobrecido por una sintaxis plagada de interferencias del inglés: "Mr. Lockpez tiene ahora su Iglesia del Amor a

Cristo Mediante el Contacto Amistoso y Incesante en el uptown de Nueva York (...)" (sic, 25). Desde *El Portero* Arenas ridiculiza también las instituciones del exilio cubano: "Pero "la encantadora señorita" como bien lo había calificado la crónica del Diario Las Américas cayó sobre el alambrado de una enorme rastra cargada de pollos y gallinas (...)" (29, comillas en el original).

El personaje de *El portero* que con gran exactitud recoge las experiencias del autor (y su imagen) en un período de su vida en que la muerte lo asechaba de cerca, es Mary Avilés, una joven cubana de padres miamenses. Mary Avilés se distancia de sus padres para reasentarse en la ciudad de Nueva York. La tragedia del personaje es que la muerte no le presta su atención, por lo que se propone tenderle sucesivas e ingeniosas "trampas" para que lo haga, con el fin de conseguir suicidarse: la joven deja suelta una serpiente venenosa en su apartamento, mezcla barbitúricos con pastillas de calmante, tiene un arma de fuego permanentemente cargada, intenta tirarse de rascacielos o precipicios, etc. En el verano de 1988, Reinaldo Arenas me confesó que había empezado a asistir a las sesiones que un grupo de personas realizaban con la esperanza de poder suicidarse por la vía menos dolorosa aunque más fulminante posible. Tal vez fue en esas sesiones donde el autor dio con el método para llevar a cabo su propio suicidio. Las sesiones pasarían a la ficción como parte del mundo de Mary Avilés.

El discurso narrativo de *El Portero* es portador de un mensaje crepuscular, de despedida, de desilusión y desencanto, de un angustioso nihilismo. En la obra, los animales domésticos que tienen los inquilinos de un lujoso edificio de Manhattan deciden salir a encontrar una puerta, imprecisamente ubicada en el Oeste norteamericano, guiados por Juan, el portero. Los animales deberán trasponer esa puerta que terminará por redimirlos.

Algunos estudiosos de la obra de Arenas (como Roberto Valero) han visto en esta novela una crítica abierta a la sociedad norteamericana actual. Y de hecho, la hay, aunque no de una forma abierta sino tangencial. Arenas centra su atención más bien en cómo el prolongado exilio de los cubanos en los Estados Unidos ha modificado (o alienado) el concepto insular de *lo cubano*. He aquí el concepto que de "lo cubano" sustentaba Reinaldo Arenas en 1980. El fragmento que a continuación cito pertenece a una conferencia que dictó el autor en la Universidad Internacional de la Florida, a los pocos días de su llegada a los Estados Unidos:

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

Más que un estilo, lo cubano es un ritmo (*Homenaje a Ángel Cuadra* 123-128).

Es evidente que esta noción de "lo cubano" ha desaparecido completamente para el exiliado cubano en Estados Unidos. Por ello, en su trabajo "Constantes dispersas en la narrativa cubana del exilio", Perla Rozencvaig señala muy acertadamente que la crítica de Arenas en *El portero* no está dirigida contra el modo de vida del norteamericano promedio sino que tiene otro propósito más importante:

el de analizar cómo las estructuras socio-económicas de este país, al igual que los patrones culturales imperantes en él, han afectado a la comunidad cubana, la cual desde el principio queda doblemente involucrada en la historia ya que tanto el narrador como el ente narrado son productos de esa misma comunidad (149).

Creo con Rozencvaig que la crítica de Arenas va dirigida más bien contra esas *estructuras socio-económicas* norteamericanas y contra los *patrones culturales imperantes* que han incidido en la esencia del cuerpo social cubano, transformándolo. Esos factores han creado un inevitable sentimiento de alienación que ha dislocado, modificado y redefinido el concepto de lo cubano desde del exilio. En la novela, el exilio-narrador se muestra plenamente asimilado a su nueva identidad, pero a la vez es capaz de entender y asumir el sufrimiento de Juan, percatándose con ello de su identidad adulterada y de su propio desarraigo.

Otra observación interesante de Rozencvaig, y que comparto en su totalidad, es que Arenas no les concede ni a Juan, ni a la perra Cleopatra

(perra egipcia de raza en vías de extinción) la posibilidad de trasponer la puerta que tan afanosamente Juan y los animales han buscado (Rozencaig, 150). Arenas los excluye de trasponer esa puerta porque en realidad la puerta que ellos necesitan trasponer no existe. Esta imposibilidad reviste a Juan –y a Cleopatra– de un profundo desamparo existencial. La imagen del autor implícito participa de esa desesperanza, de ese enorme desconuelo, del sentimiento de desolación y pérdida que produce el saberse en un mundo carente de un espacio que lo acoja.

XIV.3 Ficción e imagen en *Antes que anochezca*

Conocí a Reinaldo Arenas en La Habana, hacia 1977, a los pocos días de haber salido él de la cárcel, en uno de los períodos más fecundos y a la vez difíciles de su vida. Alguien me llevó a conocerlo a su estrecha habitación de Monserrate, en el corazón de La Habana Vieja. Cuando llegué, había un joven en ropa militar, pelado al rape, sentado en la única silla del cuarto. Arenas se encontraba arriba, en la barbacoa (un segundo piso pobremente improvisado que aumentaba el espacio de aquel tugurio), haciendo el amor con otro joven militar. Al sentirnos llegar, sacó la cabeza por una hendidura y nos saludó desde lo alto. Mientras lo esperábamos, entablamos conversación con el recluta que aguardaba su turno erótico como si esperara en una barbería. Del piso de arriba nos llegaban gruñidos, quejidos y bandazos que los visitantes tratábamos inútilmente de ignorar. Eran acoples sexuales extremadamente breves. En seguida bajó de la barbacoa el primer recluta; subió el segundo y en menos de media hora ya habían terminado las batallas. Nos saludamos todos con un aire de naturalidad “escandinava” y salimos a dar una vuelta por La Habana. Arenas despidió a los militares en una parada de la guagua y nosotros nos perdimos por la ciudad recién anohecida. Conocer a Reinaldo Arenas en medio de una sesión lasciva casi pública surtió en mí un profundo impacto. Recuerdo que pensé mucho sobre el incidente, hasta que logré aceptarlo y entenderlo como

normal, dada nuestra condición de mamíferos vertebrados abandonados en una isla tropical (*Fe de erratas* 53-58).

Con el texto arriba transcrito comencé una reseña que escribí a raíz de la publicación de *Antes que anochezca* en 1992. El libro me había afectado profundamente por saber que Arenas lo escribió con un tiempo prácticamente prestado, al borde de la muerte, valiéndose de cintas magnetofónicas en las que grababa el texto que un amigo luego mecanografiaba.

Sin embargo, un acercamiento más ecuánime a la autobiografía, y a doce años de distancia ya de la trágica vida y de la trágica muerte del autor (y en mi calidad de amigo cercano) me hace concluir que Reinaldo Arenas ficcionalizó una vez más su vida en ella, tal vez con la intención de recuperar la imagen de autor alucinante y subversivo que proyectaban los textos cubanos, imagen irremediabilmente extraviada en los textos neoyorquinos y que él consideraba prestigiosa.

No debemos pasar por alto que el sistema de valores areniano prioriza las facultades de la imaginación, no las de la realidad física, lugar repleto de miserias y calamidades grotescas. De ahí que su vida cronológica (o real) no fuera para el autor lo suficientemente interesante como para asumirla desde perspectivas fácticas o no ficcionales.

A pesar de que Arenas contó en *Antes que anochezca* muchas peripecias e historias de su vida que en realidad sí ocurrieron, los modos de tratar esos eventos desde la literariedad son de factura ficticia. Y a pesar de

ser difícil establecer si el autor se tomó muy en serio el asunto de su autobiografía (como para tratarla de una manera no ficcional) son numerosos los aspectos en ella que apuntan hacia una vida novelada, hiperbólica, ficticia. Y no me refiero específicamente a la *veracidad* de algunos episodios comunes y corrientes que forman parte del texto sino a la forma caricaturesca, festiva, ficcional, en que éstos fueron tratados por el autor con la intención de hacerlos trascender. Un ejemplo: en el episodio de su salida de Cuba por el puerto del Mariel, Arenas relata en la autobiografía cómo alteró su nombre de *Arenas* a *Arinas* (cambiando la *e* de *Arenas* por una *i* en su carné de identidad), de modo que no fuera detectado por los oficiales del régimen:

Rápidamente, le pedí una pluma a alguien y, como mi pasaporte había sido hecho a mano y la *e* de mi *Arenas* estaba cerrada, la convertí en una *i* y pasé a ser de pronto Reinaldo Arinas y por ese nombre me buscó el oficial en el libro; jamás me encontró (303).

Es difícil comprobar la veracidad del suceso, y no es importante hacerlo, pero el hecho de que el nuevo apellido asumido por el autor fuera de *Arenas* a *Arinas* cae dentro de la festividad lúdica del texto por asociación fonética con la palabra *harina*, alimento que constituye el sustento diario de gran parte de la población de Cuba, y alrededor del cual se hacen numerosos chistes políticos (antigubernamentales) a lo largo y ancho del país. Otro ejemplo: el inventario de los hombres con los que el autor había tenido relaciones sexuales arroja la cifra de cinco mil. "Yo llegué, *haciendo unos complicados*

cálculos matemáticos, a la convicción de que, por lo menos, había hecho el amor con unos cinco mil hombres" (119; bastardillas mías). Una vez más, sería ocioso tratar de ver esta afirmación como exageración. Sin embargo, que el autor haya realizado "complicados cálculos matemáticos" para llegar a esa cifra añade a la anécdota no sólo el carácter festivo del texto sino la poca seriedad con que deben tomarse estas palabras y la sexualidad en general. La afirmación está hecha para escandalizar, no para informar. De paso, el autor establece una imagen de sí que subvierte los valores establecidos por la moralidad cristiana occidental.

Un tercer ejemplo de las intenciones del autor de ficcionalizar su imagen a partir del discurso: dado el recurso del humor que Arenas utiliza a raudales, *Antes que anochezca* no logra transmitir el acoso y el miedo que caracterizaron los años habaneros por él vividos, algo que hubiera servido para atacar la opresión sistematizada del régimen castrista contra el pueblo cubano. Por lo mismo, puede conjeturarse que la intención primordial del autor no era condenar a Fidel Castro esta vez sino más bien construir a sus expensas y desde la ficción una imagen duradera, mitológica, subversiva de sí. Estamos ante lo que James Olney ha denominado la "metaforización del ser", estrategia narrativa común en los textos de este tipo con la que el autobiografiado pretende básicamente fraguar un mito sobre su persona comparándose (o relacionándose) con figuras de prestigio conocidas por el autobiografiado o por su público. La teoría de la "metaforización del ser" de Olney dice:

If all selves are unique and in their uniqueness, only subjectively experienced...and if all selves are constantly evolving, transforming, and becoming different from themselves, then how is it at all possible to comprehend or define the self or to give anyone else any sense of it? It may be that the nearest one can come to definition is to look not straight to the self, which is invisible anyway, but sidewise to an experience of the self, and try to discover or create some similitude for the experience that can reflect or evoke it and that may appeal to another individual's experience of the self...*This is the psychological basis of the metaphorizing process: to grasp the unknown through the known, or to let the known stand for the unknown and thereby fit that into an organized, patterned body of experiential knowledge.* (29-30; énfasis mio)

En *Antes que anochezca*, las figuras que acreditan el talento literario de Reinaldo Arenas son Virgilio Piñera y José Lezama Lima, escritores cubanos de renombre con los que Arenas se asocia desde muy temprano en su carrera literaria y con quienes mantendría estrechos lazos amistosos y literarios.

El escritor cubano Reinaldo García Ramos comparte la hipótesis de la "metaforización" que de su persona intentó fabricarse Reinaldo Arenas en su autobiografía (ver mensaje electrónico en Notas ¹²).

A modo de conclusión diré que *AQA* es un texto carnavalesco, lúdico, contestatario, y en esa medida proyecta una imagen carnavalesca, lúdica, contestataria, de su autor, deformando con ello (reconstruyendo) la imagen verdadera, o sea, la que contiene la intolerable visión del hombre común. También es un texto con que el autor intenta construir un mito de sí que perdure en el tiempo.

Desde el punto de vista del género autobiográfico, *Antes que anochezca* contiene la mayoría de las características que Sylvia Molloy asigna a este tipo de texto. En *At face value*, la autora las establece y define: el concepto de *lecturas* hechas por el autor, por lo general de algún texto "clásico", cuyo verdadero propósito es revelar la naturaleza canónica de esas lecturas realizadas (*La Ilíada* sería el texto clásico que aparece en la autobiografía). Sin embargo, no abundan en la autobiografía de Reinaldo Arenas muchos títulos de libros leídos por el autor (sólo unos cuantos) ni se excede en dar citas de éstos, características ambas del texto autobiográfico. Creo que esta ausencia se deba más bien al hecho de que la autobiografía fue *dictada* y no *escrita* por Reinaldo Arenas.

Otras características que establece Sylvia Molloy como típicas del texto autobiográfico hispanoamericano son las siguientes: la presencia en el texto de un mentor con suficiente prestigio como para corroborar el talento (o los valores) del autobiografiado (como señalé arriba, en *AQA* habrá dos mentores a falta de uno). Otra: la evocación del pasado a partir de una imagen que el autobiografiado tiene de sí desde el presente, imagen que puede coincidir con la que el autor desea proyectar de sí o con la que su público espera de él. Otra: la inclusión de *testimonios* en la autobiografía, cuyo propósito es hacer saber al lector que está participando de sucesos narrados *directamente* por el autor, sin mediadores de ningún tipo.

Aunque la hilaridad de este documento contrasta con muchas de las autobiografías que Hispanoamérica ha conocido en los últimos dos siglos,

ésta pertenece, en esencia, a la misma categoría de textos ficticios en formato autobiográfico.

Sylvia Molloy considera que las autobiografías escritas en Hispanoamérica se han apreciado como documentos históricos o de ficción, más que como documentos propiamente autobiográficos de los que nos podamos servir con certeza para indagar sobre la vida de un autor. Creo con Sylvia Molloy que la de Reinaldo Arenas no será una excepción.

Conclusiones

La imagen que de sí proyectan los textos narrativos de Reinaldo Arenas está estrechamente vinculada con su vida. El autor vio en la ficción narrativa las vías ideales para exponer el sistema de valores de su mundo ideológico y la urgencia de su desgarramiento personal. A la página en blanco entregaría este autor no sólo su queja, entre pueril y terrible, sino también la esencia de su personalidad y el peso de una inconformidad generalizada.

A medida que el lector se adentra en la narrativa areniana descubrirá que los textos del autor dejan muy poco margen a la falsedad. Enormes dosis de humor permitirán al lector adentrarse en la maleza textual. No muy tarde, sin embargo, éste experimentará la sensación de emboscada que, desde la textualidad, le forman las múltiples proyecciones del autor. El poderío verbal irá formando en el lector las numerosas capas que integran la imagen global del autor. Esa imagen emergente no será nunca la de un escritor oficialista, ni la de un intelectual comprometido, ni siquiera la de un hombre de letras

sino más bien la de un individuo que padeció su época y sus trágicas circunstancias sin poder resignarse a ello. Sólo reinventándose a sí mismo llegaría Reinaldo Arenas a edificar la imagen que de sí creyó tener o la que le interesó proyectar desde las realidades textuales.

La imagen que desde los textos de ficción proyecta Reinaldo Arenas en la mente del lector es dual: los "textos cubanos" (los escritos enteramente en Cuba) favorecen la imagen del autor trágico, desmedido, homosexual, irreverente, valiente, marginal, imagen de luchador infatigable por la libertad política y sexual del ser humano, a quien el autor ve sometido a varios esquemas (éticos, políticos, sociales) de naturaleza opresiva, y que conforman –por el mero hecho de existir– el concepto areniano de la estafa.

Por su parte los textos neoyorquinos, escritos en una etapa no menos difícil de su vida, muestran otra imagen del autor, para quien metas y objetivos vitales se han alterado radicalmente. Los textos neoyorquinos proyectan la imagen de un Arenas crepuscular aunque todavía festivo, lúdico a pesar de lo precario de su estado de salud, pero por lo mismo también, más reflexivo y sereno, más desolado y trascendente, más preocupado en su urgencia con las estrategias narrativas que con la *dimensión literaria* del texto. A pesar de ello, la imagen textual implícita que no ha variado es la del Arenas en oposición al dogma o a los convencionalismos morales de su época, valores que a su juicio restringen (comprometen) la libertad plena del hombre.

Por lo demás, se puede conjeturar que en este cambio de imagen del

autor implícito pudo haber influido el hecho de que el autor tuviera que enfrentar, a muy corto plazo, el fenómeno de su propia mortalidad.

La imagen global que de su persona contribuyeron a formar en el lector los textos producidos en Cuba queda reemplazada (o enriquecida) en sus textos de exilio por una más profunda y desolada aunque no por ello menos contestataria o inconforme.

Notas

¹ Para más información sobre el tópico, consúltense "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria" (pp. 91-156) en *Teoría y análisis del texto literario*, de Susana Reisz de Rivarola. Hachete, 1989.

² Dentro de la llamada "novela no-ficcional", consúltense *The Sportswriter* (1996) o *Independence Day* (1995), ambas de Richard Ford.

³ Entiéndase el término en el sentido que a éste dan Deleuze y Guattari en *Kafka: towards a minor literature*

⁴ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 1980)

⁵ Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago UP, 1961.

⁶ Para más información sobre el concepto cubano del choteo, consúltense *La crisis de la alta cultura en Cuba / indagación del choteo*, de Jorge Mañach (Ed. Rosario Rexach, Miami, Ediciones Universal, 1991)

⁷ Remito al lector interesado a mi ensayo "Antes que anochezca en La Habana", *Revista Fe de erratas* No. 11 Fall/1995 (pp.53-58).

⁸ Reinaldo Arenas siempre consideró *La vieja Rosa* como una *noveleta*. Su clasificación se basaba más bien en la extensión física de la obra: por su brevedad no podía considerarla una novela, pero por su extensión tampoco podía considerarla un cuento largo.

⁹ Para más información sobre las "muertes" que intenta dar Cervantes al Quijote antes de la final, consúltense mi ensayo "Sobre la muerte de /en Don Quijote de la Mancha" (*Especulo*, No. 11, IV, marzo-junio, 1999). En Internet: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/muerte_q.html.

¹⁰ UMAP: sigla con que se conocieron los campos de concentración inaugurados en Cuba en 1964-1965 para homosexuales y desafectos al régimen castrista (Unidades Militares de Ayuda a la Producción). Estas "unidades" no fueron clausuradas hasta principios de la década de los 70.

¹¹ Lo mismo sucedió con *El asalto*, quinta pieza de la pentagonía, cuyo manuscrito fuera revisado, editado y de cierta forma reconstruido por segundas manos. La edición príncipe de *El asalto* (Universal, 1991) da fe de la participación de Carlos Victoria en las "revisiones y el cuidado de la edición" (*El asalto*, anverso de página de créditos editoriales, sin número) El autor dedica la obra a Roberto Valero y a María Badías, también amigos del autor, a quienes extiende su agradecimiento "por haber resucitado esta novela". Valero y Badías también participaron de la reconstrucción de la versión final del texto.

¹² Creo con Reinaldo García Ramos que esta obra "(...) es una de las tantas "travesuras" que él (Arenas) le adosó a su propia autofiguración, cosas que le sonaban bien en la armonía literaturizada, pero que cuando uno hoy las lanza contra el plano real de las proporciones comprobables, pierde enseguida toda validez. Pues, amigo mío, a estas alturas imagino que sepas que en esas fantasías delirantes se sostiene su presunta auto-"biografía", que yo llamaría su auto-"novelación": pues en "Antes que..." lo más extraordinario que Arenas logra es inventar, con ciertos aspectos de su vida, una novela que se parece mucho a su vida, pero que se centra en un personaje que, si bien absorbe ciertos aspectos de su personalidad y aventuras, se reviste en gran medida de otros aspectos que eran totalmente inventados, pero que contribuyen a solidificar la eficacia de ese personaje dentro de esa auto-"novelacion". Arenas no sólo vivió su vida como un gigantesco laboratorio para encontrar temas novelables, sino que —cuando decidió presentar su biografía— consideró que esa vida no era suficientemente fascinante desde el punto de vista del interés narrativo, y se puso a incorporar a esa "biografía" todos los ingredientes novelescos que consideró convenientes para dar armonía a la narración y obtener un producto literario que atrajera y fascinara, no como testimonio objetivo y comprobable, sino como fabulación delirante." (los añadidos en bastardillas son míos) (Reinaldo García Ramos, mensaje electrónico al autor, 04/16/02).

Obras consultadas

Álvarez García, Imeldo. *La novela cubana en el siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

Areíto. *Contra viento y marea*. La Habana: Casa de Las Américas, 1978.

Arenas, Reinaldo. *El portero*. Miami: Universal, 1990.

_____ . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara 1983.

_____ . *El color del verano*. Miami: Universal, 1991.

_____ . *El asalto*. Miami: Universal, 1991.

_____ . "Final de un cuento". *Revista Mariel* Año I, No. I (1983) 3-4.

_____ . *Antes que anochezca*. Barcelona: TusQuets Editores, 1992.

_____ . *Celestino antes del alba*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

_____ . *El mundo alucinante*. Barcelona: Editorial Montecinos, 1986.

_____ . *Otra vez el mar*. Barcelona: TusQuets Editores, 1982.

_____ . *Termina el desfile*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

_____ . *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.

_____ . *La Loma del Ángel*. Miami: Universal, 1995.

_____. "Lo cubano en la literatura". *Homenaje a Ángel Cuadra*. Juana Rosa Pita, Ed. Miami: Solar, 1981.

_____. "Una rama entre la delincuencia y el cinismo." *Noticias de Arte*. Número especial (Octubre) (1987): 3-8.

Arencibia Rodríguez, Lourdes. *Reinaldo Arenas entre el Eros y el Tánatos*. Bogotá: Soporte Editorial, 1991.

Barquet, Jesús. "La generación del Mariel". *Revista Encuentro de la cultura cubana* 8/9 1998. 10 Aug 2002.
(<http://www.cubaencuentro.com/revista/pdfs/08-09/8jib110.pdf>).

Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas*. Madrid: Playor, 1987.

_____. Letter to the author. 4 October 2001.

Berlant, Lauren & Michael Warner. "What Does Queer Theory Teach Us About X?" *Guest Column*, PMLA: Routledge, 1993.

Bertot, Lilian D. *The Literary Imagination of the Mariel Generation*. Washington, DC: The Cuban-American Foundation, 1995.

Boorman Rea, Joan. *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Hispanova, 1976.

Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trans. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1974.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1979.

Brooker, Peter. "The shift from *Modernism to Postmodernism*". The Liverpool John Moores University Webpage 1996. 11 August 2002.
(<http://www.hku.hk/english/courses2000/7006/figitne3.htm>)

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

_____. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1995.

Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1993.

_____. "Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo". *Vidas paralelas*. Madrid: Alfaguara, 1992.

Castrillón, Carlos A. "El humor alucinante de Reinaldo Arenas." *Sonorilo, Revista Literaria* January 1999. 22 March 2002.
<<http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>>

Correa, Miguel. "Antes que anochezca en La Habana". *Fe de erratas* 11 (1995): 53-58.

Crew, Lowie, Ed. *The Gay Academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: Minnesota Press, 1986.

Diego, Eliseo. "Sobre *Celestino antes del alba*". *Casa de las Américas*. Número 45 (1967): 162-166.

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence*. Cambridge: Clarendon Press, 1991.

Echerri, Vicente. "En torno a la 'generación' del Mariel". *Lo que no se ha dicho*. Pedro R. Monge, ed. New York: Ollantay, 1994. 271-279.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. London: Picador, 1987.

Felipe, Reinaldo and Ana María Zimo, Eds. *Novísima poesía cubana I*. La Habana: Ediciones El Puente, 1962.

Foucault, Michel. *The Order Of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon, 1970.

_____. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans: Richard Howard. New York: Pantheon, 1965.

_____. "What is an author?" *The Art Of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. New York: Oxford UP, 1998. 299-314.

_____. *The History of Sexuality*. New York: Vintage Books, 1990.

Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca: Cornell UP, 1985.

García Ramos, Reinaldo. Letter to the author. 30 September 2001.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

Gianni, Vattimo. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1997.

Goig, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones universitarias, 1972.

González Echeverría, Roberto. *Myth and Archive*. New York: Cambridge University Press, 1990.

González, Flora. "La creación a partir del silencio en dos novelas de Reinaldo Arenas." Hernández-Rozencvaig 92-103.

Goytisolo, Juan. "Apuntes sobre Arturo, la estrella más brillante." Hernández-Rozencvaig 181.

Hernández-Miyares, Julio and Perla Rozencvaig, Eds. *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*. Glenview: Scott, Forman and Co., 1990.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory*. New York: Melbourne University Press, 1996.

Karol, K. S. *Los guerrilleros en el poder*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

Mac Adam, Alfred J. "Cecilia Travestí: La Loma del Ángel." Hernández-Rozencvaig 194.

McMurray, George. *Spanish American Writing since 1941*. New York: Ungar, 1987.

Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura / Indagación al choteo*. Ed. Rosario Rexach. Miami: Universal, 1991.

Mario Santí, Enrico. "Vida y milagros de Reinaldo Arenas." Hernández-Rozencvaig 31-32.

Martínez, Elena M. "Parodias, ideología y humor en la novelística de Arenas, Robles, Barnet y Vásquez". *Lo que no se ha dicho*. Pedro R. Monge, Ed. New York: Ollantay, 1994. 125-143.

Méndez Rodenas, Adriana. "La economía de lo simbólico en la narrativa de Reinaldo Arenas." Hernández-Rozencvaig 65-75.

Méndez y Soto, Ernesto. *Panorama de la novela cubana de la revolución*. Miami: Ediciones Universal, 1990.

Menton, Seymour. *Narrativa de la Revolución Cubana*. México: Plaza y Janés, 1982.

Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Montenegro, Nivia. "El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*." Hernández-Rozencvaig 56-64.

Montenegro, Nivia and Jorge Olivares. "Conversación con Reinaldo Arenas", *Taller literario*. University of Southern California, Los Angeles, Vol. 1, No. 2 (Fall), pp. 53-67, 1980.

Müller, Helen G. "El homosexualismo en tres obras de Reinaldo Arenas." Diss. U de Utrecht, 1984.

Murrieta, Fabio. "Las prisiones de Reinaldo Arenas." *Encuentro de la cultura cubana* 2 (1996): 131-138.

Narváez, Carlos R. "La Loma del Ángel: transgresión, apropiación y reconstrucción de Cecilia Valdés." Hernández-Rozencvaig 109.

Olivares, Jorge. "Autorreferencialidad en *Otra vez el mar*." Hernández-Rozencvaig 121-125.

Olney, James. *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.

Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989.

Pérez Firmat, Gustavo. *Next year in Cuba*. New York: Doubleday, 1996.

Petersen, Julius. "Las generaciones literarias". *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945. 75-9.

Reisz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

Rodríguez Monegal, Emir. "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas." Hernández-Rozencvaig 10.

Rozencvaig, Perta. *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*. México: Oasis, 1986.

_____. "Constantes dispersas en la narrativa cubana del exilio". *Lo que no se ha dicho*. Pedro R. Monge, Ed. New York: Ollantay, 1994. 144-152.

Saer, Juan José. "El concepto de ficción". *Punto de Vista*, 40, 1991, 3.

Searle, J. R. "The logical status of fictional discourse". *New Literary History* VI (1975): 319-332.

Sedgwick Kosofsky, Eve. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1991.

Selden, Raman and Peter Widdowson. *Contemporary Literary Theory*. Lexington: The UP of Kentucky, 1993.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.

Schwartz, Kessel. "Maternidad e incesto: fantasías en la narrativa de Reinaldo Arenas." Hernández-Rozencvaig 19-20.

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Betania: Madrid, 1990.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables: University of Miami, 1991.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Barcelona: Vosgos, 1978.

Weed, Elizabeth & Naomi Schor, Eds. *Feminism meets queer theory*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Williams, Raymond Leslie. *The Modern Latin-American Novel*. New York: Twayne, 1998.