

En busca de un tiempo de fábulas

Lourdes Arencibia Rodríguez

Ensayista y traductora. UNEAC.

En su ensayo sobre Fernando Pessoa, Octavio Paz dudaba de la real utilidad de buscar elementos significativos que añadir al recuento de la vida de alguien que se hubiera servido justamente de vivencias como materia prima para su creación literaria. Reinaldo Arenas Fuentes, un escritor que tanto porvenir halló en su pasado, es pues, de aquellos que no tiene mejor biografía que su obra misma.

Lo conocí en la Biblioteca Nacional José Martí, donde ambos trabajábamos, él en la Sala Circulante y yo como secretaria de la directora María Teresa Freyre de Andrade. Tiempo después volví a verlo, un transeúnte conocido más, de los muchos que durante años han pasado calle arriba y calle abajo frente a la puerta de mi casa, de ida o de vuelta de la colindante UNEAC. Gracias a esa afortunada vecindad, me cayó en la mano con relativa prontitud la entrega primigenia de su narrativa y una de las novelas sin la cual no es posible escribir la historia de la literatura cubana contemporánea: *Celestino antes del alba* (1964), y otro tanto ocurrió con *El mundo alucinante* (1965), relato de aventuras de trasfondo histórico y deliciosa «pirueta literaria en la mejor tradición del barroco»,¹ que muchos

críticos valoran como la cumbre de su novelística, y que, al igual que *Celestino...*, vio la luz en mal momento en Cuba, en medio de un clima enrarecido, si bien logró pasar a las prensas en España algún tiempo después. Luego vino el silencio...

En el último año del siglo xx, y una década después de la desaparición física del escritor, Julian Schnabel, un pintor de éxito convertido en director de cine, lleva a la pantalla un guión, de valores discutibles, que ha colocado nuevamente en primeros planos —esta vez en las principales plazas cinéfilas del mundo y, de paso, en los anaqueles de las librerías— la figura del escritor cubano, a partir de una película que, por si fuera poco, obtuvo una nominación al Oscar por la ajustada actuación (no carente, por cierto, de decoro) del actor español Javier Bardem, de notable parecido físico con Arenas. Aunque el propósito de este trabajo no tiene nada en común con la reseña de una película —tarea para la que, por demás, no estoy en absoluto dotada—, me ha parecido adecuado aprovechar la coyuntura del ruido que ha producido el filme en todas partes para comentar algunos aspectos de aquellos puntos del trabajo donde juzgo oportuno hacerlo.

Creo que en Cuba —mi país y el de Reinaldo— ya hemos alcanzado, entrados en el XXI, la madurez necesaria para hacer una valoración justipreciada de la obra literaria de este autor, de febril sensibilidad y talento especial, sin necesidad de que sean otros quienes, al imputarnos la callada, nos señalen que se trata de una figura importante de las letras cubanas e hispanoamericanas —y no la criatura que nadie quiere sacar a pasear—, cuya existencia transcurre durante cuarenta y siete años, treinta y siete de ellos en Cuba, justamente en la segunda mitad del siglo XX (1943-1990).

La escritura de un autor «maldito» (calificativo absolutamente inoportuno) siempre ha estado marcada por el escándalo, pero aquí me interesa hablar de literatura. De otra suerte, me incomodaría el fantasma de la diferencia semántica entre maldito y maldecido —que la lengua francesa suaviza con un ambivalente *maudit* (¿*mot-valise?*)— y la polémica sobre si es maldito o maldecido el autor, si es maldita o maldecida su obra y, en último extremo, si son malditos y maldecidos ambos.

Pecaría, además, de imperdonable superficialidad si al recorrer los circuitos de su geografía personal, asumiese la postura de quienes piensan que todos cuantos señalan a Arenas como una figura significativa de nuestras letras lo convierten en mensaje de intención, con el propósito solapado de adscribir o realzar, de algún modo, sus posiciones políticas, y no para realizar un estudio de las calidades indiscutibles de su literatura de ficción o dramática (novela, cuento y teatro), de su poesía y sus ensayos con un objetivo analítico que no busque palmas fáciles, simulando rehacer la biografía de Judas para criar mejor a los cuervos.

Abilio Estévez, un escritor que junto a Senel Paz, Atilio Caballero y Guillermo Vidal, entre otros,² exhibe en su producción la inconfundible impronta de Arenas, hace un juicio certero que se puede aplicar integralmente a nuestro mítico y apocalíptico Quijote —holguinero hasta las onomatopeyas—, cuyos entresijos se revelan de manera concluyente en la lectura de sus memorias. Estas cuentan, sobre todo, las vivencias de las primeras tres cuartas partes de su vida: de 340 páginas que tiene la edición consultada por la autora, solo las últimas cuarentitrés y la introducción se dedican a narrar la etapa del exilio, de la que, en sentido general, se conoce menos en comparación con los testimonios que el propio autor brinda de sus experiencias anteriores a 1980, y que ahora la película pretende recrear utilizando datos ciertos para situaciones desvirtuadas o francamente inventadas —el episodio de la muerte y la ambigüedad sobre la autoría de «El portero», por solo citar dos ejemplos— en la misma cuerda de la fabulación areniana.³

Por eso contraste el breve y profundo juicio de Abilio con algunos puntos de la re-lectura selectiva de

Antes que anochezca que han hecho Julian Schnabel y Lázaro Gómez Carriles, sobre la que se basa el guión de la película del mismo nombre, para tratar de reconstruir el pasado de Arenas que, sin dudas, ofrece un amplio campo para los posibles, pero no al precio de una simplificación con consecuencias.

Leer *Antes que anochezca* resulta un ejercicio de desenmascaramiento, de catarsis. Por más que trate de engañarnos, termina por revelarse como moralista. El moralismo del que aquí se habla se da como antagonismo. Muy temprano se percató de la batalla; se alistó, por supuesto en el bando de los solitarios. Y no dio tregua. Tomó el papel de enemigo aun antes de saber dónde estaban y quiénes eran en realidad los enemigos. Se pertrechó para combatir, y combatió hasta el fin con las armas que poseía: la imaginación y la portentosa capacidad para narrar. En cualquier sombra entrevió al enemigo, incluso hasta en los inofensivos y eternos molinos de viento. No podemos pasar por alto que no fue así por simple elección. La vida se le hizo difícil. Le tocó vivir la peor de las intolerancias políticas de la época de los 70 cubanos; sufrir el rigor del exilio (que nadie se merece). Fue acosado, perseguido, vigilado. Como a tantos, se le expulsó del país que le pertenecía por derecho. Resultado: el suicidio, la autoagresión final, la última herejía. Y una obra de la que ya no podemos prescindir si queremos entender un poco a esta Isla terrible. Verdadera o falsa, exagerada o no, nos llega la autobiografía de un desesperado, testimonio de un martirio que no podemos pasar por alto. Libro de un gran fabulador, de los que no permiten un segundo de tregua.⁴

De eso no se habla o No se lo digas a nadie fueron, sin dudas, acertados títulos para películas de ficción; pero los investigadores cubanos, a la altura de un nuevo milenio, no poseemos vocación de silencio. Tampoco asumimos el juego de las apariencias, ni deseamos esconder tras espejuelos oscuros una miopía pusilánime que afortunadamente no padecemos, a fuer de sortear terrenos de riesgo.

A propósito, Miguel Barnet, el calificador del género de novela-testimonio —entre cuyos auténticos cultivadores no me animo a incluir a Arenas, por el alto calibre del componente fabulador que contiene la obra, que lo hace ser mucho más que un escritor vivencial con elementos de ficción—, avanza, sin embargo, un criterio que suscita mi absoluta simpatía: «El escritor latinoamericano que no tenga una formación sociológica y etnográfica de su realidad —al menos intuitiva— es un escritor sietemesino, un escritor a medias; no queda más remedio que ser un poco historiadores de nuestras vidas.»⁵

Nada más implacable y justiciera que la palabra escrita, como la levadura que hace crecer la masa, para recuperar vivencias que la sucesión del tiempo real o un ejercicio de manipulación del tiempo histórico se encargaron de desdibujar, desamentizar o resemantizar, y llevarlas de nuevo de forma inapelable, en una lectura actual, a los primeros planos de la memoria, con toda

su carga vital de pasiones químicamente puras. No es extraño que alguien que diseñe su estrategia de lucha desde la escritura de una sola y grande obra, fragmentada sin transiciones hasta donde se lo permitió su propio reloj de arena; que propone como táctica inicial la visión de combate natural que propugnó el mundo clásico —del de todos entre sí, que llega de Heráclito y de Petrarca— hasta arribar a la subversión del texto mediante la sustitución de estructuras formales por otras expresivas, en permanente construcción/deconstrucción de líneas argumentales, de imágenes y palabras, de un mundo a la vez real y onírico, estructurado en torno a un sistema único de referencias, sacuda en sus cimientos los modelos dominantes en el espacio narrativo de sus contemporáneos.

¿Nace entonces el arte narrativo de Arenas de su realidad o su realidad fue el arte de la supervivencia a través de la fabulación? El universo de cada escritor surge de su memoria y de su olvido, se alimenta de la literatura que lo precede, de los hábitos del lenguaje; pero, sobre todo, de la pasión y de la imaginación. El propio autor da su respuesta en uno de los párrafos en que se dedica a exponer sus criterios ideológicos y literarios: «el llamado realismo me parece que es precisamente lo contrario de la realidad, ya que al tratar de someter dicha realidad, de encasillarla, de verla desde un solo punto (“el realista”) deja lógicamente de percibirse la realidad completa».⁶

Y antes ha dicho:

Lo más importante de la actual novelística latinoamericana es que al fin los narradores han comprendido que América es mágica y no racionalista. Bajo el signo de esa intuición mágica se están escribiendo las grandes novelas latinoamericanas. Se está creando una literatura de fundación que, partiendo de lo particular, tiende a alcanzar una dimensión universal. Juan Rulfo en *Pédro Páramo*, Jorge Luis Borges en *Ficciones*, Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* o José Lezama Lima con *Paradiso* y Alejo Carpentier.⁷

A la hora de las sumas y las restas, de analizar la relación del sujeto con la historia, del yo con lo demás, de establecer por fin un diálogo amplio, ilimitado, entre el haz y el envés del «pastor holguinero», como lo calificara Lezama, ¿cuánto hay de realidad y cuánto de transgresión iconoclasta —en esa obra escrita «a salto de mata», al borde de todas las fronteras—, de la opinión mayoritaria y del concepto de lo sociopolíticamente correcto?

Comencemos por analizar los rasgos definitorios del autor:

Para mí, el oficio de escritor es algo que siempre se está iniciando. Cuando uno se enfrenta con la hoja en blanco está totalmente solo, está empezando de nuevo, aunque interiormente se hubiese escrito una docena de libros. El acto de escribir es siempre un acto de improvisación (de

inspiración); por eso todo escritor siempre, ante la nueva obra, es un principiante; de ahí su originalidad.⁸

Se me hace que Arenas, el escritor/protagonista es, como Borges, «una piedra que al caer provoca círculos alrededor suyo», en una suerte de onda expansiva que, no obstante, demarca siempre un espacio cerrado (¿insular?) donde su única autonomía está dada por los límites que le impone a su creación literaria, hechura de libertades y confinamientos a la vez. Homogenia en la heterogenia. De circular, precisamente, califica el propio Arenas su novela *El color del verano*;⁹ pero, en pureza, ese atributo podría extrapolarse a toda su obra.

Quien por truculencias del azar lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea, sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados, sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras.¹⁰

Así pues, el escritor establece, en complicidad con el lector, un sistema de referencias cruzadas donde las claves de un discurso que se asoman, en apariencia, en una obra, se localizan, se continúan o se completan en otra o en otras, lo cual es muy evidente entre las tres primeras novelas de su tetralogía: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*; pero también hay una corriente subterránea que une la trama de *Celestino*... con la de *Bestial entre las flores*; la de *El palacio*... con la de *Bajo la mata de almendros*; la de *Arturo*, la estrella más brillante con la de *La vieja Rosa*; la de *Viaje a La Habana* con la de *El color del verano* y la de esta última como versión caricaturizada, carnavalesca y bajtiniana de *Antes que anochezca*; y esta otra, a su vez, como la cara seria de *El color del verano*, la sustentación de *El mundo alucinante* —a mi juicio, la obra donde el escritor se compone el propio guión de su vida, acaso sin saberlo—; y la razón profunda de *Otra vez el mar* y de *Arturo*, la estrella más brillante. Los ejemplos podrían multiplicarse y la representación gráfica de este tejido lanzaría, efectivamente, flechas en todas las direcciones, demarcando siempre un espacio circular y, por lo mismo cerrado, de un solo territorio: el mundo alucinado de Reinaldo Arenas. Schnabel intuye este mundo cuando, en cierto sentido, presenta los pasajes de la vida del holguinero como Arenas los re-escribe para sus personajes, pero no llega a trasladar a la película la verdadera dimensión de este entramado.

Es imposible intentar llegar a este autor sin establecer conexiones inmanentes entre la evolución de su psiquis y el corpus acumulativo de su producción, espejo de sus delirios. John Updike, una figura mayor de la narrativa norteamericana y contemporáneo del holguinero, opina

que los buenos novelistas son demasiadas personas a la vez. Reinaldo fue, sobre todo, con su singular desmesura imaginativa, un infatigable creador y re-creador de personajes y de mundos, en las fronteras interiores de un solo universo: el de su literatura; un Hacedor que, en primer lugar, se engendra a sí mismo a partir de su ficción y que luego genera un mundo de ficción a partir de una exterioridad que lo reprime, lo hace su prisionero y, en cada vuelta de tuerca, va cerrando poco a poco su cerco opresivo.

¡Qué haremos ahora que ya todos saben quiénes somos! Es casi seguro que nos están buscando debajo de las camas y cuando no nos encuentren allí nos buscarán detrás del armario, y si no estamos allí, se subirán al techo y buscarán. Y registrarán. Y lo revolverán todo. Y nos hallarán. No hay escapatorias... ¡Y todavía tú sigues escribiendo!¹¹

Una visión tan alucinante y desgarrada de lo externo no puede generar más que un interno alucinado. La historia de ese interno —vale decir de su vida, que va cobrando fuerza dramática a medida que transcurren sus relatos— no es sino el recuento protagónico de su demoledora pelea consigo mismo y con sus demonios intramuros: «el infierno no son los demás (como dijo una rana resentida) sino nosotros mismos».¹² Los nombres que les da importan poco, eran los fantasmas amurallados que llevaba adentro y que encontró afuera, los reales y los creados, hasta el punto de no tener cómo distinguirlos, sino a golpes de magia.

¿Pero quién era el que estaba aquella noche allí? [...] ¿Era la Tétrica Mofeta, loca de atar? ¿Era Gabriel, el guajiro de las lomas de Holguín? ¿Era Reinaldo el desdichado escritor? No podemos precisar cuál de los tres estaba allí esa noche representando al resto de los dobles.¹³

«Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona», dice el personaje narrador a Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante*.¹⁴

La función del doble comportamiento en la obra de Arenas es un aspecto fundamental a la hora de profundizar en el trabajo creativo de este autor. Los recursos que tiene el cine hoy día habrían permitido hacer un trabajo muy convincente con este rasgo del autor; pero, sencillamente, se pasó por alto, posiblemente con el argumento de entregar al público el mensaje de un Arenas escritor, que puede ser válido, pero resta posibilidades al propósito, al limitarse a presentar su vida, sin profundizar en la psiquis de alguien que fue el personaje principal de su obra y en el que existencia y creación fueron inseparables.

Refiriéndose al doble, Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, considera que se trata de la primera y más elemental expresión narcisista de la inmortalidad del alma humana, capaz de oponer y de imponer la identidad personal a la omnipresencia de la muerte. Advierte que, sobre todo, representa una medida de

autoprotección que crea el individuo como resguardo ante el peligro de que su «yo» resulte destruido. Ningún estudioso de la obra del cubano puede entonces pasar por alto cuál de los dobles, en un pasaje dado, asume el protagonismo discursivo —político, místico, sociológico, cultural, o cualquier otro—, primando sobre los demás. El estilo, el lenguaje, el discurso, la proyección y la personalidad del doble van a dictar la pauta al paratexto, y esa figuración, plena además de humor y de irracionalidad inclasificables, habrá de manifestarse y proyectarse con la autonomía y el disfrute de reencontrarse en otro lugar —solo temporalmente conveniente— como Reinaldo, Gabriel, la Tétrica Mofeta, Celestino, Arturo, Héctor, Bestial, Fortunato, Adolfinia, Ester, Fray Servando, Ismael u otro personaje que Arenas quiera identificar consigo mismo, o a su vez desdoblar (Delfín Prats, alias Ricardo, alias Hiram Pratts, alias la Reina de las Arañas, alias la Gran Parca; Roger Salas, alias Coco Salá, alias Daniel Sakuntala, la Mala); pero, sobre todo, como el autor quiera que el lector a su vez se apropie y participe de su juego de figuración, toda vez que una etapa ulterior de la evolución de la psiquis —explica también Freud— una vez superado el narcisismo elemental, común al niño y al salvaje, el doble puede representar la facultad de autocrítica o conciencia moral del ser.

No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para tí, sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta.¹⁵

Llegué y me observé [...] mi cara, igual, casi igual a la de ella, la de mi madre. [...] Era ella, era igual que ella [...] El rostro de mi madre era cada vez más mi propio rostro. Cada vez me parecía más a ella, y aún seguía yo sin matarla [...] soy ella, soy ella, si no la mato rápido seré exactamente igual que ella.¹⁶

Los lenguajes del psicoanálisis y del análisis literario se imbrican y se tornan cada vez más complejos para cualquier investigador que no haya conocido nunca al sujeto. Cuando nos invita a consumir su lectura, Arenas está buscando, en la complicidad con el lector, espacios liberadores para sus prisiones, y por ello nos convoca conscientemente a colaborar en su fabulación involucrándonos en su personal manejo/manipulación de ese envite, atacado a tumba abierta, casi desde la infancia, en una partida solitaria que no admitió tablas y que solo podía sellarse con la muerte.

En el Evangelio según San Juan (3,8) se dice que el espíritu sopla donde quiere. Arenas no ignoró nunca que el talento era una fuerza que el hombre podía dirigir —y de ahí la contundencia de sus inconstancias. Era un don precioso ypreciado —entonces de orden profético— que poco a poco se le fue revelando como terrible e infernal. Si bien se ha reparado poco en ello,

no es casual que en el exergo que precede el texto de su obra más serena, casi filosófica, *El portero*, cite justamente a San Juan 1-19: «Aquella luz verdadera, que alumbraba a todo hombre, venía de este mundo», y que Juan sea también el nombre que da en esa propia novela, al personaje encargado de señalar «la puerta». Fue siempre un gran manipulador de ese Infierno: de sí mismo, de sus lectores, de su vida, de su creación, de su lenguaje, de sus represiones —sexuales y otras—, de su concepto de libertad, visión superpuesta de los sempiternos dilemas de la vida y la muerte —uno de los ejes claves en su vida y obra, primero fútilmente perseguida en *Eros* y al final alcanzada en *Tanatos*—; de su concepto de soledad, que permite que muchos la interpreten siempre como aislamiento, en tanto que para él es, sobre todo, entendida como diferencia, como singularidad: «la única manera de ser libre es estar solo, pero eso no basta, hay que ser solo».¹⁷

Tal vez por ser solitario y atolondrado, y querer a la vez jugar un papel estelar para satisfacerme a mí mismo, comencé yo solo a ofrecerme espectáculos completamente distintos a los que todos los días presenciaba.¹⁸

Por eso sus novelas, aun las declaradamente autobiográficas, en mayor medida que sus cuentos —que poseen una dimensión distinta de la autenticidad— no pueden considerarse legítimamente testimoniales, no porque narren situaciones falsas, sino porque, como apuntaba antes, la historia solo puede narrarse con todas las palabras y con todas las circunstancias del texto, y hay en ellas una gran dosis de manipulación —consciente o inconsciente— de la realidad, de toda su realidad y, como sus personajes, se mueven también en espacios marginados de cualquier estructura esperada, en una de sus muchas manifestaciones de la libertad. Sin embargo, lo que es válido para sus novelas, tiene matices en su cuentística —el segundo terreno que mejor pisa— donde, como señalé antes, maneja todos estos presupuestos con otra dinámica. Es precisamente en ese rejuego y en esa dinámica, donde su obra alcanza la coherencia y la independencia que pretende su autor, insertándolo en la avanzada de las letras del continente. Después de todo, el mundo de la novela es mágico, no es real. Se ha dicho que una novela real es tan falsa como una novela no realista.

De manera que a la hora de manejar los textos, cuando se espera que siga sus propios bocetos, después de haber propuesto mil y una semblanzas, los viola intencionalmente, rompe con todos los prejuicios y presupuestos anteriores; con el mismo tono chispeante, juega a no existir y al no lugar y, movilizándolo toda su potencia inventiva, apuesta por la libertad en la creación para cerrar «uno de los ciclos novelísticos de mayor

autonomía en la literatura hispanoamericana contemporánea».¹⁹

Del tiempo y los crepúsculos

Otras de las premisas fundamentales para abordar a Arenas reside en su dimensión del tiempo. Podría decirse que sus cotas temporales caben todas perfecta y simplemente antes del alba y antes que anochezca: principio y fin de su realidad:

Siempre he desconfiado de lo «histórico», de ese dato «minucioso y preciso». Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? [...] En general, los historiadores ven el tiempo como algo lineal en su infinitud [...] Como si al tiempo le interesaran para algo tales signos, como si el tiempo conociese de cronologías, de progresos, como si el tiempo pudiese avanzar... Ante la ingenuidad del hombre al intentar escalonar el tiempo, fichándolo con una intención progresiva y hasta «progresista», se opone sencillamente, el tiempo. ¿Cómo, pues, fichar el infinito? [...] Lo que nos sorprende cuando encontramos en el tiempo, en cualquier tiempo, a un personaje auténtico, desgarrador, es precisamente su intemporalidad, es decir, su actualidad; su condición de infinito.²⁰

En este sentido, nadie mejor que el propio escritor para caracterizar esa faceta de su personalidad literaria. Para ilustrar estos comentarios traigo a colación una de las cartas que se escribe a sí mismo en la piel del doble homosexual, dirigida a «Reinaldo, Gabriel y mi Tétrica Mofeta», y fechada extemporáneamente en La Habana, el 25 de julio de 1999 —nueve años después de su muerte— en la que instruye sobre el destino de sus obras:

De mis libros no les he hablado [...] 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 poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos; por una serie de angustiosas transmutaciones. Hasta en mi libro de poemas, *Voluntad de vivir manifestándose*, hay un soneto inspirado en la *Tétrica Mofeta*. Así que, por favor, les pido que si todo eso se publica hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad, donde los personajes mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho nosotros mismos. Todos ellos podrían integrar un espíritu burlón y desesperado, el espíritu de mi obra que tal vez sea el de nuestro país. En cuanto a mi pieza de teatro *Abdala*, no la publiquen, no me gusta para nada, es un pecado de adolescencia.²¹

Estoy convencida de que no ha de ser fácil para un lector no familiarizado con la problemática cubana a

partir del triunfo de la Revolución tener un acceso pleno al trasfondo de Arenas:

Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela [se refiere a *El color del verano*. L.A.]. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra.²²

No por casualidad se ha calificado la obra areniana como rica en problemas de intertextualidad, densa en sus niveles de significado y compleja en su estructura, que aun si responde a un proyecto general, no suele mantener una secuencia. No siempre esas son virtudes. Para algunos es de difícil digestión. Para otros, está diseñada a golpes de juguete. Pero aunque la estemos enjuiciando desde posiciones muchas veces divergentes,²³ resulta difícil no dejarse ganar por lo insólito de la propuesta esencialmente poética, que supone no una insumisión gratuita, sino una forma de acción; o por su peculiar manera de asumir el riesgo, que lo convierte en un personaje incómodo, que evita la táctica del avestruz y se enfrenta a los problemas últimos a partir de un compromiso desde la creación.

Paradójicamente, este heredero directo de esa corriente de la poética y la narrativa cubana que se caracteriza por un estilo a la vez barroco y lírico desde el propio lenguaje; que logra, como Borges, sus mayores libertades creativas justamente sirviéndose del verbo; y que hace del pensamiento y de la palabra una profesión de fe, más de una vez expresó vacilaciones sobre el poder de esta, al punto de incorporar esa conciencia de su vulnerabilidad a sus contradicciones permanentes —contradicciones que siempre entiendo como planteamiento del pensamiento, controversia, dialéctica:

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo: por eso lo mejor es no levantarse. Pero yo ahora vengo del corojal y ya es de día.²⁴

Desde sus primeras entregas, es evidente que la necesidad de escribir, su apremio permanente por hacer que lo sentido y lo imaginado coincidan, la pasión por el lenguaje —como todas sus pasiones— están puestas permanentemente en tensión. Su certidumbre sobre el poder de la palabra pasa, como todos los tormentos que lo animan, por períodos sucesivos de entrega y recelo:

¡Pobre Celestino! Escribiendo sin cesar, hasta en los respaldos de las libretas donde el abuelo anota las fechas

en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de maguey y hasta en los lomos de las yeguas... Escribiendo... escribiendo...²⁵

Ante su rechazo a la castración de la mente y la urgencia de manifestarse siempre, otros pasajes reflejan ora confianza en la fuerza de la literatura, ora reserva. Pongo ejemplos extraídos, respectivamente, de *El color del verano*, libro que vio la luz en 1991; de *Arturo*, la estrella más brillante, publicada en 1984, y de *El palacio de las blanquitas mofetas*, de 1980; aunque como es usual con este autor, no puedo afirmar que marquen una trayectoria vectorial de la contradicción, porque cabe prever un desfasaje entre el/los momento(s) de la generación y el de la entrega, ya que las primeras versiones se escribieron mucho antes de darlas finalmente a la stampa. Seguramente, un estudio interesante, que está por hacerse, tendría que comparar las diferentes versiones, cuando se cuente con los materiales necesarios para ello. Por ejemplo, las diferencias que existen entre la primera versión de *Celestino...*, de Ediciones Unión (1967), y la definitiva, dada a la stampa por Argos Vergara, de Barcelona, con el título *Cantando en el pozo* (1982), pasando por las intermedias del Centro Editor de América Latina, en Buenos Aires (1972) y Caracas, de 1980. Véanse los citados pasajes:

La bigornia, la bigornia, dijo en voz alta mientras caminaba hacia su madre. Qué palabra. Qué palabra. Y la palabra lo transportó a la infancia...[...]. La bigornia [...] había roto el hielo entre la madre y el hijo. Y algo aún más importante, había roto esa sensación de desesperanza que desde hacía tiempo se había apoderado de Gabriel [...] ¡Ah, y gracias por la bigornia. —¡Cómo! no me digas que te llevas la bigornia de tu abuelo [...] —Me llevo la palabra— dijo Reinaldo.²⁶ [...] sé que hay palabras malditas, que hay prisiones y que en ningún sitio está el árbol que no existe/ No voy a caer en la tentación de poner en palabras cosas que no caben en ellas.²⁷ [...] y qué podrán las palabras contra ese terror, el más intolerable /cuando aún pensaba que un grupo de signos, que la cadencia de unas imágenes adecuadamente descritas, que las palabras, podían salvarlo.²⁸ [...] y aquella palabra se ha convertido en miles de palabras insospechadas, únicas, musicales, mágicas. Palabras que de pronto, abren recintos fabulosos, palabras que lo acompañan, palabras que son catedrales...²⁹

En conclusión, es muy difícil establecer una cronología verdadera de su producción que permita fechar claramente el momento preciso en que se manifiesta por primera vez un rasgo cualquiera en su literatura, habida cuenta de que somete su obra —que no es sino la suma de diferentes miradas sobre una misma vida, la suya— a un proceso de autocorrección y re-escritura permanente: «¿Crees que algún día podrás terminar de escribir lo que estás escribiendo? —pregunta a Celestino— No sé lo que me falta todavía. ¡Pero ya siento que estoy al empezar!».³⁰

El tormento de la escritura

Me parece conveniente seguir una lógica discursiva que permita ir recorriendo, una por una, las innumerables facetas de este singular personaje que José Lezama Lima valoró como «un escritor de tremendo talento [...] una fuerza de la naturaleza, alguien que nació para escribir».³¹

Comenzaré, pues, por avanzar algunas consideraciones sobre su lenguaje y, en primer lugar, por analizar su tratamiento del humor y de la sátira.

(Para H. Puntilla, cuyo verdadero nombre es Leopoldo Ávila/Heberto Padilla)

/alla, ella, illa, ollo, ulla...

Esa ladilla pilla llamada puntilla que todo lo mancilla por una pesetilla, chilla y se humilla porque no brilla y huye y destruye porque no halla hoyo, vaya, boyo, bulla, bollo, bugabollo, muelle, quilla o gran morcilla que la aboyen y la embullen a boyar. Ella quiere ser estrella, ocupar una gran silla, ser del mundo maravilla y dirigir la tortilla; pero es solo una putilla que ostenta grandes patillas y no puede escribir ni una cuartilla que no sea de pacotilla.³²

En su artículo «El arte del abuso verbal», Jorge Luis Borges recordaba cómo Satanás había sido proscrito por no respetar las palabras sagradas. Arenas asume ese reto hasta el tormento;³³ utiliza el lenguaje como prevaricación y transgrede frecuentemente la polifonía del español; pero su destrucción de la lengua y del sentido no es una herejía festinada, sino un principio creador que se libera dentro de lo literario y crea su propia dinámica: re-escribe y transforma el lenguaje del texto en otro lenguaje. Como sucede en el ejemplo que inicia el punto, muchas veces un nombre común se esconde tras un nombre propio para formar una unidad y subvertir su utilización habitual: Puntilla. El nombre propio no revela todos los datos, sino que cada nuevo nombre añade pistas a la identificación. El descubrimiento de la clave en el lector no hace sino calzar el principio subversivo del autor. Y no por casualidad se ha dicho que Arenas es —sabe serlo, y sabe que lo es— un lector.

En estas apostillas satíricas, se ve cómo el sonido se carga de significado en un hábil contrapunteo semántico que permite a los sustantivos cumplir una función simbólica, lo cual se hace patente también en escritores contemporáneos suyos —Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo, como bien ha observado su traductora, Suzanne Jill Levine³⁴—, con el propósito de sensibilizar y movilizar el oído interior y exterior del lector con otra manera de hablar y de expresar sentimientos, mediante la dinámica de un lenguaje diferente y una serie infinita de máscaras.

Las palabras se secuencian al son de sus afinidades profundas con el inconsciente del lenguaje, y el escritor nos pone de cara a una manifestación humorísticamente

freudiana de la sátira, con rupturas constantes y asociaciones insólitas. Esa estructura, que repite sobre todo en la novela *El color del verano*, ilustra perfectamente —aunque no siempre adopte la forma del propos subversivo a lo Karl Krauss—, cómo su tratamiento del lenguaje en función de la sátira saca a la luz nexos semánticos encubiertos tras las palabras. La fuerza movilizadora del lenguaje prima sobre el humor verbal anteponiendo el sonido al sentido, con miras a compulsar la expresión de lo reprimido. Como observa Claude Fell, hay un discurso paralelo y polisémico donde se opone al orden connotativo el aparente (des)orden denotativo.³⁵

Siendo Cuba el reino del choteo y la ocurrencia ingeniosa, de los juegos de palabras, del lenguaje de doble sentido, del cinismo en la sátira, desde el punto de vista antropológico, ha sido para sus habitantes no solo una fuente de inspiración permanente hasta el extremo de convertirse en una referencia caracterial, sino que se convierte en una suerte de código genético devenido recurso de supervivencia, que Arenas, por supuesto, no solo asume sino explota ampliamente. Nicasio Urbina, de la Universidad de Tulane, lleva el análisis de este rasgo al uso extremo, y lo califica de instrumento de agresión, cuando afirma:

En la obra de Reinaldo Arenas, la risa tiene una función que va más allá de la simple reacción psico-fisiológica ante un hecho de naturaleza humorística. En rigor, la risa en las obras de Arenas, más que un signo positivo con connotaciones amistosas y valor lúdico, es una señal negativa, cargada de elementos agresivos y burlescos; es un signo de rechazo más que de aceptación.³⁶

En este orden de cosas, y a propósito del vínculo causal entre la chanza y el dolor, lo cómico y lo trágico, lo elegante y lo grosero, lo festivo y lo macabro —medio encubierto, medio revelado en el retruécano areniano— Freud señalaba que la broma —el Witz freudiano revelador del inconsciente— siempre apunta a un blanco censurado, y que la agudeza del choteo y el repentismo encubren, por lo regular, una intención vindicativa del ser humano. Mucho antes de que el eminente austriaco llegara a esta conclusión, a partir de los complejos pero lúcidos monólogos de los pacientes frente a su psiquiatra, Shakespeare había demostrado con creces que en la carcajada que desata el chiste hay una manipulación subyacente del ultraje y la reprobación que, si no hace desaparecer la herida, por lo pronto demuestra que se dispone de un arco fuerte dispuesto a hacer diana.

Otro rasgo muy presente en el lenguaje de Arenas es la plasticidad. Reinaldo pinta literalmente con el lenguaje; hasta tal punto incide en el aspecto visual de los hechos que narra. Por la selección de las metáforas, el acento que pone en el color, las tonalidades, el calor,

La obra de Arenas no solo ensalza lo que nos hace mortales, sino que apuesta por el individuo, saca a flote muchas cuestiones básicas de la condición humana y nos invita a meditar sobre los matices —con frecuencia crueles y absurdos— del destino individual.

el verano, la luz, el sol, el fulgor del mar, el movimiento, impregna ese lenguaje de una plasticidad tal que lo redimensiona y lo saca prácticamente de la lectura para alcanzar una autonomía visual muy fuerte. Me resulta incomprensible que un pintor como Julian Schnabel —quien hizo su primera incursión en el cine precisamente con el filme *Basquiat*, y de quien no puede decirse que resulte insensible a los estímulos de formas y colores— no haya destacado, como cabría esperarse por los infinitos recursos que posee hoy el cine, este rasgo tan presente en la obra de Arenas, un escritor que moviliza los sentidos no solo a través del lenguaje sino a través de la plástica. El siguiente fragmento de *El color del verano* —un texto verdaderamente apocalíptico— que no por casualidad titula «Oración», ilustra perfectamente esta idea:

El color del verano se ha instalado en todos los rincones. Un cosquilleo sin límites recorre nuestros cuerpos empapados. Y aún a veces, mientras envejecemos, soñamos. Y aún a veces nos parece que dentro de la luz cegadora, un ángel desnudo con hermosas alas nos visita. Y aun a veces, como viejas solteronas, estamos prestos a enterrecernos por equivocación. Y seguimos avanzando en medio de este vaho espeso y candente que por momento, adquiere tonalidades rojizas. Nuestros cuerpos húmedos y afilados como cuchillos cruzando una quietud temible, transverberándonos, retando al cielo que se nos viene encima, queriendo encontrar en el resplandor del mar una respuesta. Pero no hay más que cuerpos que se retuercen, se enlazan y engarzan en medio de un carnaval sin sombras, donde cada cual se ajusta la máscara que más le conviene y la traición y el meneo forman parte de la trama oficial y de nuestra tradición fundamental...vendrán los grandes aguaceros, y una desesperación sin tiempo seguirá germinando en todos nosotros. Vendrán nuevas oleadas de luz y de humedad y no habrá roca, portal o arbusto que no sea pasto de nuestra desolación y desamparo. Seremos ese montón de huesos abandonados pudriéndose al sol en un yerbazal. Un montón de huesos calcinados por el tedio y la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante —ese conocimiento— somos nosotros mismos.³⁷

Pero, además, el color y la plasticidad se complementan con la cinemática... y el sonido. Sobre este último, es preciso hablar del lugar que ocupan la música y el ritmo en la obra de Arenas, rasgos que, a mi entender, sus estudiosos no han destacado

suficientemente. No obstante, los contextos arenianos son profundamente musicales y rítmicos, y creo que es uno de los autores que más hincapié ha hecho a lo largo de su obra en el importante papel que desempeña en nuestra cultura la relación entre la música, el ritmo y el comportamiento individual y colectivo del cubano. «Que trine Eva» (el primero de los relatos que componen *Viaje a La Habana*), *La vieja Rosa* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, por solo citar tres de sus obras, bastarían como ejemplos para calzar este rasgo. En cuanto a la cinemática, que resultó pasada por alto totalmente en el filme de Schnabel, no me cabe dudas de que el imaginario y la fabulación de Reinaldo Arenas son precursores del lenguaje cinematográfico utilizado en las últimas décadas del siglo xx por cineastas como Steven Spielberg, John Cameron o Ridley Scott en su filmografía fantástica, de horror y de ciencia-ficción. Los monstruos, seres fantásticos, y efectos especiales que crea la fantasmagoría desbordante del cubano para el montaje de sus contextos, no tienen nada que envidiar a los que, en la pantalla, han hecho la carrera de esos y otros realizadores, aunque a veces se adscriba a esa tendencia consciente del arte que confía más en la foto que en la pintura.

Jesús J. Barquet, de la Universidad de Nuevo México, en su contribución al primer aniversario de la muerte de Arenas —en una publicación que reunió análisis y testimonios personales de un puñado de estudiosos de la obra del holguinero—, destaca también esta huella «cinéfila», al recordar que este se refería, en una conversación que transcribe de memoria, a las relaciones entre el realismo y el mundo fantástico de los comics, señalando cómo «todos los personajes de los muñequitos rompieron de una forma desenfadada con todo ese mundo hecho de una realidad digamos seria y dieron la versión de otra realidad, que también forma parte del mundo».³⁸ Barquet destaca que esos personajes son Super Ratón, Tarzán y los Halcones, que cobran vida para «salvar» a Teodoro de la represión de los bugarrones en *Otra vez el mar* y recuerda que son los animales del mundo de Disney los que acompañan al portero en su fuga hacia una libertad que diariamente mutila la «urbe superdesarrollada».³⁹

El recurso de grabar versos en los troncos de los árboles, la utilización de una especial disposición

simbólica de formas y de tipografía (el hacha del abuelo como elemento que le sirve, además, para romper expresamente con la poética del discurso) explotados ampliamente por Arenas en *Celestino...*, los utiliza más tarde Stanley Kubrick, director de la conocida película *El resplandor*, de forma semejante, para trazar las frases del laberinto donde residen las claves de la trama del filme.

No hay muchos antecedentes de descripciones en la literatura cubana de tanto realismo visual como en el siguientes fragmento, saturado de imágenes oníricas —definidamente borgianas— extraídos de la cinemática areniana:

Y desde allí viste de nuevo el juego de luces de las que volvían a ser para ti criaturas de misterio. Criaturas de un solo ojo en medio de la cabeza. Criaturas de miles de patas que andaban sobre las aguas como arañas gigantes. Criaturas feroces que danzaban boca arriba y con los colmillos al aire, dispuestas a devorar lo que se les presentase. Criaturas en celo, que corren voluptuosas entre gritos y resuellos que se apagan ante burbujas hasta descender al fondo donde concluye la unión [...] Y ahora no era más que un nadar estrepitoso de bestias escamosas de colores cenicientos. De raras serpientes que rodeaban la embarcación en busca de peces atropellados y sangrantes. De sirenas envejecidas, que en vez de cantar lanzaban maullidos fatigados y libidinosos. De tiburones en estampida que empezaban a mostrar sus señales de hambre inaplazable. Y, ya en la madrugada, la enorme serpiente de ojos en la cola y lenguas humeantes devoró todas las especies.⁴⁰

Sin embargo, a la observación del propio Arenas debo la identificación de un antecedente en nuestras letras, cuando en uno de sus escasos artículos críticos que han llegado a mis manos, descubre un tratamiento similar por parte de Ramón Meza en *Mi tío el empleado*, una obra escrita en 1886.⁴¹ Por la similitud que aprecio entre los rasgos que Arenas destaca en la obra de Meza y los que señalo en los análisis que he hecho sobre nuestro autor en este trabajo, recomiendo su lectura porque, además, ilustra la convencionalidad que caracterizó el estilo de sus artículos críticos y de sus ensayos, mostrando un Arenas menos transgresor e irreverente y más comedido, de cara al sistema tradicional de los géneros literarios, que cuando aborda otra clase de discurso. Por lo demás, resulta muy interesante señalar el interés de Arenas por los dos autores que, con sus novelas *Cecilia Valdés* y *Mi tío el empleado*, son, en opinión de Alejo Carpentier, los más importantes de la literatura cubana del siglo XIX: Cirilo Villaverde y Ramón Meza.

De la lectura cuidadosa de esta crónica se infiere que, para Arenas, Meza no solo es precursor de la novela moderna, sino que puede significar también una fuente. Una re-lectura, con esta óptica, señala cómo Meza introduce la función del doble en el tratamiento de sus

personajes (Vicente Cuevas/Conde Coveo), explota recursos que más tarde habrá de capitalizar el cine, propone una ruptura entre el tiempo real y el tiempo histórico; inserta su trama en un marco carnavalesco, y optimiza el poder de la palabra (balumba) para articular una crítica social y un cuadro de época, como él mismo hará justamente cien años después.

No resulta ocioso recordar —aunque así lo han señalado sus más destacados estudiosos⁴²— que en Cuba la narrativa, como género, siempre ha tenido una motivación social muy fuerte, que marca toda su proyección estética, y cuyas expresiones se asocian a los discursos obsesivos de la identidad, a la conciencia de las diferencias de ser otro, y a la reanimación a través de lenguaje de lo autóctono frente a la otredad, a partir del reconocimiento de diferentes niveles de civilización que coexisten, en perfecto maridaje, con creencias religiosas, manifestaciones artísticas, erotismo, usos y costumbres, gestualidad, oralidad; a la descripción interpretativa del paisaje y del medio natural plena de contrastes exuberantes y sorprendentes, al polimorfismo renovador de los textos.

Lo más sobresaliente de esa corriente y de sus presupuestos ideológicos —y, sobre todo, lo que le garantizará validez y perdurabilidad a los aportes de sus cultivadores— habrá de ser, sin embargo, el no contentarse con proponer una definición de la identidad desde una perspectiva circunscrita a la presentación superficial de un cuadro localista, aunque venga cargado de todas las dimensiones denunciatorias de miseria, marginación social, ignorancia, violencia, desamparo, opresión, machismo, discriminación racial y genérica, explotación, fanatismo religioso, etc. Tal enfoque, a fin de cuentas, solo refiere a una pequeña porción de una realidad de mayores proporciones. Habría entonces que trascender esa realidad e incorporar elementos culturales y éticos. Solo entonces sería viable y valedero llevar a cabo un análisis integral y abarcador con un enfoque clasista que, lejos de soslayar, reivindique —y este es un elemento muy importante— el discurso cultural y la legitimidad participativa de esa clase en el contexto de las relaciones sociales y no desde la marginalidad. Arenas trasciende esas tendencias, como veremos en su oportunidad a propósito de casos concretos, y se emparenta además con una narrativa de corte existencial, más cercana a Sartre, pero sobre todo a Camus, un autor cuyas influencias en su literatura no han sido suficientemente estudiadas.

Volviendo al tema, uno de los méritos del costumbrismo parabólico de Arenas, alérgico a toda manifestación de criollismo folklórico, reside en que desde los marcos de su lengua y su cultura siempre propone lecturas ideológicas de sus textos y suplementa el análisis del problema nacional más allá de las cotas temporales

referenciales, al facilitar lecturas del fenómeno social en cualquier otra circunstancia y dimensión, si bien una de sus más serias limitaciones consiste en que, pese a que se arriesgó a ajustar cuentas con su tiempo considerando siempre que la no aceptación del orden de las cosas era un valor, no supo superar una visión derrotista del conflicto humano, que ofreciera otra perspectiva liberadora, y no el eco de sus invectivas, el revés de un sueño o la desaparición física.

De todos modos, su mensaje es trascendente: la obra de Arenas no solo ensalza lo que nos hace mortales, sino que apuesta por el individuo, saca a flote muchas cuestiones básicas de la condición humana y nos invita a meditar sobre los matices —con frecuencia crueles y absurdos— del destino individual. Pero más allá de los azares de ese destino, existe una realidad que obliga a enfrentarnos con la magia del prestidigitador y a asumir la parte de responsabilidad que nos corresponde de los aciertos y desaciertos del proceso de cambio operado en más de una generación de cubanos en momentos significativos de nuestra historia.

Eros/Arenas

«El sexo es una fuente de amargura: la vida y la muerte son dos virus que se transmiten por contacto sexual».⁴³ Estimo que en *Antes que anochezca* es donde Reinaldo hace, aunque fragmentadamente, un análisis de las raíces culturales de la política sexual aplicada a su momento histórico, y del comportamiento sexual del ser humano —desde una óptica más amplia y rigurosa que en el resto de sus obras—, sobre todo del hombre (homosexual, bisexual o heterosexual), pero también de la mujer, aunque en mucho menor medida porque lo preña de una implacable misoginia, pese a que en todos sus textos narrativos, como he señalado, resulta un tema recurrente. Huelga advertir que Arenas no comulga en lo absoluto con los presupuestos judeocristianos y medievales que asocian el sexo —ni siquiera el exceso sexual— con las tentaciones del demonio o el pecado, pero tampoco es muy dado a asociarlo al amor. Cuando más, admite que puede significar para el hombre una esclavitud, y en su escala de valores eleva el goce físico y el disfrute del placer meramente instintivo por encima de cualquier consideración ética o sentimental. De más está decir que la fuente primigenia de su análisis está en su propia vida y en el recorrido que propone hacer de cómo se le van apareciendo y manifestando sus fantasmas eróticos a través de su edad y en las distintas circunstancias existenciales: infancia, adolescencia, adultez y hasta en la temida decadencia de la tercera edad, y de

cómo, a partir de esas vivencias, extiende y aplica sus conclusiones a los marcos exteriores de sus congéneres:

Quando se vive en el campo, se está en contacto directo con el mundo de la naturaleza y, por lo tanto, con el mundo erótico. El mundo de los animales es un mundo incesantemente dominado por el erotismo y por los deseos sexuales [...]. Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la naturaleza se impone [...] en ellos, los deseos del cuerpo están por encima de todos los sentimientos machistas.⁴⁴

Aunque el diálogo moderno ofrece cabida a las grandes mentiras, a las pequeñas y a las estadísticas, un estudio del erotismo como ingrediente de la cubanía pondría de manifiesto que un elevadísimo porcentaje —no me atrevo a aventurar cifras— de los intereses, los pensamientos, los temas de conversación, las proyecciones y los móviles del comportamiento social e individual del cubano y de la cubana contemporáneos tienen que ver con su erótica y su orientación sexual. La exteriorización de esa erótica se manifiesta en la gestualidad, en el fenotipo, en la personalidad, con toda su carga de represión, de libre expresión, de inhibiciones, de desinhibiciones, de contención o de desbordamiento que todos disfrutamos y solo una parte reconoce.

Arenas, perito en navegación por aguas nocturnas, confiesa que siempre tuvo una gran voracidad sexual —no suficientemente destacada en la película, y esa es una de sus grandes deficiencias porque aquella condiciona y determina toda la conducta del autor, desde su infancia a su muerte—, que abarcaba la naturaleza en general, empezando por los árboles y pasando por los animales. Esta orientación se fue resolviendo muy tempranamente en una transparente homosexualidad, asumida como tendencia natural. Carecía, pues, del pudor del que cuida su secreto, de modo que a lo largo de su literatura subrayó hasta el cansancio —con auténtico furor y lenguaje hiperbólico—, su rebeldía erótica, su ontología de la identidad, su conciencia de ser otro; esa singular manifestación de individualidad y de impertinencia de su erotismo y de su sexualidad, en contraposición o en conjugación con la de los demás; vale decir, con su peculiar manera de sobredecir y de hiperdestacar las dominantes de su vida. Toda su obra, pues, tiene una carga erótica muy fuerte que no halla antecedentes en la literatura cubana, por ese nivel de agresividad y violencia, rayano a veces en la vulgaridad y la chabacanería.

El tratamiento, que pudiera calificarse de exagerado, dado por él a los problemas del homoerotismo y del sexo en general —donde el humor con frecuencia subvierte la ética, no por ello exenta, sin embargo, de

algún sentido de culpa— es como una válvula de salvación y escape inmediatos,⁴⁵ con la libertad apurada a pequeños sorbos robados al curujey de Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, Gastón Baquero, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, José Manuel Poveda, Jean Paul Sartre, Jean Genet y Albert Camus. La salvación definitiva solo la busca Arenas en la muerte, como solución de trascendencia para una interminable sucesión de episodios demoledores de esta desconcertante historia de huídas y naufragios, que representa un reto deslumbrado al es de su realidad, y una ascensión desesperanzada del así sea.

Singular testimonio este de un espíritu de rebeldía que se resiste a la manifiesta incompreensión de las instituciones y del poder hacia la libre expresión de la homosexualidad que pretendía acorralarlo, aislarlo de su medio social —con particular acritud en los años en que le tocó expresarla—, que no admite que se vacíe de contenido el problema y se desvíe la atención hacia su formulación, ni que se asuma una actitud asociada a la acuñación superficial e irreflexiva de los estigmas degenerativos; es decir, creer que la presencia de un entrecejo lombrosiano basta para convertir en criminal a cualquiera. Tampoco se pliega Arenas a las presiones de la heterodoxia cubana, ejercidas en igual sentido tanto en su país de origen como en los diez años de exilio en los Estados Unidos, que no obstante, pese a que tenía la certeza de la irreversibilidad de su situación, no pudieron impedirle ejercer un corporativismo defensivo de las tendencias homoeróticas y las manifestaciones gay, en dura lucha desde la marginación, con el propósito de ganar legitimidad social; lejos, sin embargo, de la autocomplacencia manierista de la literatura comunitaria homosexual actual de aquel país.

Las claves de esa su erótica de pulsiones y estremecimientos recorren la obra como un río subterráneo. La naturaleza, los colores, el verano, las alusiones bíblicas, el agua en todas sus manifestaciones: el llanto, el aguacero, el mar —espacio de resonancias eróticas por excelencia para quien «conocía todas las voces del agua»—, la madre, la violencia, la misoginia, el mundo onírico, el fuego, por solo citar las más importantes y recurrentes, conforman toda una semiótica/signaléctica androgénica que merecen una mirada más puntual.

No cabe duda de que Onelia Fuentes, la madre de Reinaldo Arenas Fuentes, desempeñó en la vida de su hijo un papel fundamental a la hora de conformar una personalidad, una orientación sexual, un morbo, una vocación, un destino. Creo que la relación de dependencia afectiva de Reinaldo por Onelia queda absolutamente explicitada en toda su obra y asume rasgos psicopatogénicos de verdadera obsesión edipiana. Pero, sobre todo, su madre fue para el escritor

el símbolo de la derrota, de la temida claudicación. Para agotar el tema Eros/Arenas, unas palabras más, referidas al léxico de su erótica. Es en el tratamiento de esta temática donde Arenas pone el lenguaje verdaderamente en tensión, con un propósito retador que asume a contracorriente, como desafío personal. El verbo «erotizar», para denotar y connotar desde la intención hasta la acción erótica, adquiere en su obra una explotación de todo su campo semántico, más cabal que en otros autores hispanohablantes anteriores a él. Es a partir de su obra que lo empiezan a emplear con profusión sus seguidores. Los órganos sexuales del hombre y de la mujer aparecen citados con libre utilización de todos los niveles y registros del español culto y popular; al igual que todas las acciones que guardan relación con el coito, sus juegos preambulares y su consumación, con la clara intención de conferir legitimidad estética incluso a los términos más vulgares.

Huelga reiterar que estamos en presencia de un autor de enorme talento innato y de cultura «conquistada»; de un escritor que tiene historias para escribir decenas de libros. Pese a que, para mí, esta es una verdad de Pero Grullo, es preciso decir que no han faltado especulaciones acerca de la solidez de la formación inicial del autor, de sus manuscritos a veces escolares, plagados de faltas de ortografía, de su presuntamente insuficiente nivel básico de instrucción, y de si sería legítimo entonces considerarlo o no un autodidacta. Esas especulaciones se basan, sobre todo, en ciertas manifestaciones algo descuidadas de su escritura («las lonas seguían siendo llenadas de granos», «La guardia real del rey de Suecia»⁴⁶). El primero que hacía mofa de sí mismo en esta cuerda, era el propio Reinaldo. Más de una vez señala sus presuntas carencias literarias, ya sea directamente o poniendo comentarios burlones acerca de su formación en boca de otros, como en esta nota que inserta en el segundo viaje de los tres que componen *Viaje a La Habana*:

Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto. Baste señalar que en su relato «Final de un cuento», sitúa una estatua de Júpiter sobre la Lonja del Comercio de La Habana, cuando todo el mundo sabe que lo que corona la cúpula de ese edificio es una estatua del dios Mercurio. (Nota de Daniel Sakuntala).⁴⁷

Sin embargo, el segmento «En la biblioteca» que aparece en *El color del verano*,⁴⁸ calza el recuerdo que personalmente tengo de Arenas como lector infatigable, en los años de la Biblioteca Nacional, un lugar que desempeñó un papel de importancia palmaria en su «conquista» de lo que —no me cabe dudas— llegó a ser una amplia, aunque quizás no profunda y sí desordenada, cultura autodidacta. Los innumerables referentes literarios y culturales que se cuelan por todas partes en su obra atestiguan ese vasto espectro. Y pienso, además, que sería muy difícil escribir como segunda y

temprana entrega una obra como *El mundo alucinante*, desde la incultura, por mucho talento innato que se posea, a menos que estemos en presencia de un mago intuitivo del rompecabezas.

Conviene entonces dedicar un espacio a sus relaciones iniciáticas y a sus intertextos. Estamos en presencia de un autor cuya escritura camina sin andadores, pero que ha bebido en las fuentes de la Biblia, de la picaresca española, de los maestros de la fábula: La Fontaine y Esopo, de Cervantes, Génét, Melville, Yourcenar, Faulkner, Sartre, Camus, Carpentier, Piñera, Lezama, Montenegro, por solo citar algunos referentes; que puso de manifiesto, abiertamente y sin ambages, que el texto era de todos y que las palabras no son de nadie: sencillamente, circulan.

En este tema de la intertextualidad, suscribo enteramente los criterios que expresara Octavio Paz en su introducción al volumen XIII de sus *Obras Completas*, donde recuerda que Aristóteles decía que el hombre era imitador por naturaleza y, por ende, todo aprendizaje comienza por la imitación.

La poesía y la novela están hechas de lugares comunes inmemoriales que el autor transmuta en expresiones inéditas. Todos los escritores y autores comienzan imitando [...] recurren sin cesar a la tradición y en sus obras se encuentran siempre pasajes que son tejidos de alusiones a las obras del pasado. Lo sorprendente es que esas alusiones se transformen en algo nuevo y nunca oído [...] todos, si tienen talento, convierten sus imitaciones en creaciones. La originalidad es hija de la imitación.⁴⁹

En tal sentido, dedico algunos párrafos a calzar con ejemplos extraídos de la cantera areniana la subyacente identificación del escritor con los autores de los intertextos, vale decir, con sus modelos intertextuales con los cuales establece paralelos —ora históricos, ora ficcionales—, sin que la suya llegue a ser una escritura mimética, imitativa, sino creativa: «creo que cuando tomamos como materia prima un argumento conocido, se puede ser, desde el punto de vista de la invención creadora, mucho más original».⁵⁰

El autor asume los problemas de la intertextualidad con un criterio paródico y de confrontación entre varias escrituras. El ejemplo más evidente es *La loma del ángel*. En el prólogo que escribe a dicha obra, declara abiertamente:

La recreación de esa obra que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales, ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando rienda suelta a la imaginación. Así pues, no presento al lector la novela que escribió Cirilo Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquella que yo habría escrito en su lugar. Traición, naturalmente. Pero precisamente es esa una de las condiciones de la creación artística.⁵¹

Si *La loma del ángel* es el ejemplo de intertexto más flagrante y estudiado en Arenas, no menos representativo

del paralelo histórico y ficcional sería el que cabe establecer entre Fray Servando y Víctor Hughes, el héroe de Carpentier; entre los pasajes de *El mundo alucinante* y *El siglo de las luces*, que describen los incidentes en un barco cargado de negras y la enardecida tripulación que las viola y acosa, una descripción que ambos autores hacen de forma perfectamente similar.⁵²

Otra relación indiscutible —y, sin embargo, poco o nada estudiada— se evidencia entre el capítulo «Viaje del Fraile» de *El mundo...* y *Moby Dick*, de Melville, donde ambos autores, desde sus perspectivas individuales, se refieren a la violencia y agresividad del hombre, por un lado, y del medio natural, por otro. Conviene en que la persecución está en todas partes y que la agresividad es una tendencia natural, arbitraria e injusta, tanto en la naturaleza como en el hombre.

Un ejemplo también interesante se establece entre Arenas y Marguerite Yourcenar; referenciado en *Arturo*, la estrella más brillante, por el lado cubano, y en *Memorias de Adriano*, por el de la Yourcenar. Las imágenes del abuelo Marulino observando los astros y la de la tosca campesina, abuela de Reinaldo, tienen puntos de contacto asombrosamente parecidos. Ambos autores, además, califican de «estrella más brillante» al predilecto de su corazón; en un caso, Arturo, el hijo de la vieja Rosa, y en el otro, Antinoo, el joven amante de Adriano. Influencias y alusiones más conocidas se establecen en *El color del verano* y en *El portero* a propósito de uno de los autores cubanos que, además de José Lezama Lima, mayor influencia tuvo en Arenas: Virgilio Piñera. Por cierto, a Arenas se debe un artículo poco mencionado en los estudios virgilianos, pese a ser un texto clásico y medular, de consulta obligada para todo el que emprenda el estudio exhaustivo de la obra de Piñera, que podría titularse «Anatomía de un maldito asfixiado por el sol de su isla» y dice:

Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límite y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el maldito. Toda la obra de Piñera es la obra de un expulsado. Tocado por la maldición de la expulsión, entrar en su mundo es entrar en el infierno, o, cuando menos, sentirnos absolutamente remotos del paraíso [...] El drama de Piñera es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo. Ante la vasta tachadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas, ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando solo con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal.⁵³

Federico Álvarez, a propósito de una caracterización del estilo de la generación de escritores cubanos del decenio de los 60 —en la que incluye además de Arenas, a Sergio Chaple, Miguel Barnet, Jesús Díaz, Norberto

Fuentes y Eduardo Heras León—, propone definirla por lo que NO es: «Es en primer lugar, una negación del barroquismo de nuestros mayores escritores, Carpentier y Lezama. En segundo lugar, es una negación del trascendentalismo poético, ahistórico y místico. En tercer lugar, es una negación del criollismo folklórico. Y en cuarto lugar, una negación a priori del realismo socialista».⁵⁴

So pena de volver a repasar determinados referentes que la calzan, la afirmación de Álvarez da pie a mi convencimiento de que la obra de Arenas, como la de muchos de sus contemporáneos, ya citados y otros, transita por los mismos cauces de la narrativa cubana a partir de sus características individuales. Un existencialismo incipiente a lo Camus, Truman Capote, Salinger y Sartre también los separan del criollismo que luego superan, en un proceso de maduración con oficio ganado, mayor realismo, distinta visión y voz propia para enfrentar los retos de la época: la modernidad y el boom. Creo importante señalar esta circunstancia, tal vez singular en el caso de Arenas, porque nuestro autor no se pierde, no rompe su vinculación generacional con las corrientes literarias de su época en Cuba. Por ende, su obra no llega nunca a convertirse ni en una resultante ni en un producto típico, clasificable de «marielista».

No hay que temer entonces que el tiempo —como pedrada en el ojo— cause inevitables estragos a alguna de sus obras; le salvará la cara su talento de escritor que superó la modernidad sin el fácil recurso a la banalidad de ciertos posmodernos —porque ya decir moderno era decir vigente para siempre. Las auténticas claves están en su gesto postrero, en el triunfo de Tánatos, que representa mucho más que una fórmula elegíaca. Lo demás son solo pretextos entre Jocker y Memo.

El viernes 7 de diciembre de 1990 puso fin a su vida, en la ciudad de Nueva York, este hombre libre que prefirió llevarse los deberes hechos porque, a pesar de todo, se dedicó a escribir. «Celestino silba y todo, mientras hace los garabatos yo empiezo a sentirme alegre. Tan alegre, que pienso que algún día él terminará de escribir, y que entonces volveremos a pasear en yegua por las lomas y haremos un castillo mucho más grande del que pensamos hacer».

Notas

1. Como señala anónimamente la contraportada de la primorosa edición de Tusquets, Madrid, 1997.
2. Véanse al respecto la obra teatral de Estévez *Perla marina*, un tema original de Virgilio Piñera —el poema «La isla en peso»— que inspira tanto a Arenas como a Estévez; el libro de cuentos *El niño aquel*, la novela *Un rey en el jardín* y, sobre todo, los cuentos «Bajo el sauce llorón» y «El bosque, el lobo y el hombre nuevo», de Senel Paz —una pieza que daría a su autor el Premio Juan Rufo de

narrativa—; *Las manzanas del paraíso* y *Matarile* de Guillermo Vidal Ortíz, y *Naturaleza muerta con abejas*, de Atilio Caballero.

3. En sentido general, de su etapa en los Estados Unidos, el autor escribió poco, en primer lugar, porque, como cabe suponer, su salud se quebrantó seriamente por el SIDA. Además, sus actividades literarias estuvieron muy centradas en la reescritura, revisión, ordenamiento y publicación de la obra generada en Cuba, amén del tiempo que dedicó a la docencia en varias universidades norteamericanas, a sus viajes a Europa y a otro tipo de actividades.

4. Abilio Estévez, «Autobiografía de un desesperado», en *Babelia*, suplemento de *El País*, Madrid, 28 de febrero de 1998.

5. Miguel Barnet, «Por todas esas cosas escribo» (entrevista), *Granma*, La Habana, 6 de julio de 1986.

6. Especie de prólogo a *El mundo alucinante*, rubricado por Arenas en Caracas, en julio de 1980, varios años después de haberse escrito la novela. Véase Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Tusquets, Madrid, 1997, p. 21, pp. 17-22.

7. *Ibidem*.

8. Reinaldo Arenas, Entrevista concedida al periodista Aldo Menéndez Mata, *El Socialista*, Pinar del Río, 25 de agosto de 1968.

9. Reinaldo Arenas, *El color del verano*, Ediciones Universal, Miami, 1991, p. 249.

10. Reinaldo Arenas, *El mundo...*, ob. cit., p. 21.

11. Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972, p. 65. Esta obra conoció también una edición española de Argos Vergara (1982), bajo el título de *Cantando en el pozo*, con el que se conoce la novela en sus traducciones al inglés.

12. Reinaldo Arenas, «Nuevos pensamientos de Pascal o pensamientos desde el infierno», en *El color del...*, ob. cit., pp. 181-4.

13. *Ibidem*, p. 334.

14. Reinaldo Arenas, *El mundo...*, ob. cit., p. 23.

15. Reinaldo Arenas, *El color del...*, ob. cit., p. 101.

16. Reinaldo Arenas, *El asalto*, Ediciones Universal, Miami, 1991, p. 8.

17. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit., p. 182.

18. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Tusquets, Fábula, Madrid, 1998, p. 37.

19. Fabio Murrieta, «Las prisiones de Reinaldo Arenas», en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 2, Madrid, otoño de 1996, p. 138.

20. Reinaldo Arenas, *El mundo...*, ob. cit., pp. 19-20.

21. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit., pp. 344-5. Señalo la curiosa coincidencia nominativa con la obra de José Martí, asimismo una pieza de teatro, asimismo una obra de juventud.

22. Reinaldo Arenas, *El color...*, Prólogo, ob. cit., p. 249.

23. Para comparar distintos enfoques, consúltense a la sazón los medulares estudios de Lourdes Tomás Fernández de Castro, *Perla Rosenvaigc*, Emir Rodríguez Monegal y Alicia Borinsky, amén de los de otros investigadores que también han hecho grandes aportes al estudio de este autor.

24. Reinaldo Arenas, *El mundo...*, ob. cit., p. 27.

25. Reinaldo Arenas, *Celestino...*, ob. cit., p. 16.

26. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit., pp. 104-5.
27. *Ibidem*, p. 345.
28. Reinaldo Arenas, *Arturo, la estrella más brillante*, Montesinos, Barcelona, 1984.
29. Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Monte Ávila, Caracas, 1980, p. 161.
30. Reinaldo Arenas, *Celestino*, ob. cit., p. 113.
31. La observación de Lezama figura, entre otros comentarios de la prensa de la época y de distintas personalidades, en las portadillas de la edición norteamericana de *Celestino antes del alba*, publicada por Penguin Books, 1990.
32. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit., p. 73.
33. Alberto Abreu Arcia lo califica justamente de grafomanía, «como ademán impertinente que brota del frenesí, la desmesura de la fabulación». Véase su artículo titulado «Reinaldo Arenas: el tormento de la escritura», en la revista *Crítica de México*, pp. 13-16.
34. Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, Graywolf Press, Saint Paul, 1991. Levine es una traductora de reconocida experiencia y renombre, que ha probado sus capacidades en autores como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y Manuel Puig. Sin embargo, que sepamos, nunca ha acometido ninguna traducción de Reinaldo Arenas.
35. Véase Claude Fell, «Un neobarroco del desequilibrio. El mundo alucinante de Reinaldo Arenas», Ponencia presentada al XVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 20-26 de mayo de 1995.
36. Nicasio Urbina, «De Celestino antes del alba a El portero. Historia de una carcajada», en Reinaldo Arenas. *Recuerdo y presencia*, Ediciones Universal, Miami, 1994, p. 202.
37. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit., pp. 397-8.
38. Jesús Barquet, «Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida», en Ottmar Ette, ed., *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Veurvert, Frankfurt, 1992, p. 68. Citado en «Rebeldía e irreverencias de Reinaldo Arenas», en Reinaldo Arenas. *Recuerdo y presencia*, ob. cit., p. 29.
39. Jesús J. Barquet, ob. cit., p. 29.
40. Reinaldo Arenas, *El mundo...*, ob. cit., p. 29-30.
41. Reinaldo Arenas, «Meza, el precursor», *Revista Iberoamericana*, v. LVI, n. 152-153, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1990, pp. 777-9.
42. Véanse los trabajos de Graciela Pogolotti, Denia García Ronda, Rogelio Rodríguez Coronel, por solo citar tres que así lo han hecho.
43. Reinaldo Arenas, «Nuevos pensamientos de Pascal...», ob. cit., pp. 181-4.
44. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, ob. cit., pp. 39-40.
45. Reinaldo Arenas, *El color...*, ob. cit. p. 249.
46. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, ob. cit., pp. 34 y 325, respectivamente.
47. Reinaldo Arenas, «Segundo Viaje: Mona», *Viaje a La Habana*, Ediciones Universal, Miami, 1995. p. 63. Por demás, efectivamente en «Final de un cuento», hay un pasaje que dice: «El Júpiter de la cúspide de la Lonja del Comercio se inclina y saluda a la Giraldirilla de El Castillo de la Fuerza, que resplandece», ob. cit. p. 169.
48. Reinaldo Arenas, *El color...*, op. cit., p. 99.
49. Octavio Paz, *Obras completas*, Seix Barral, Barcelona, 1998.
50. Reinaldo Arenas, *La loma del ángel*, Ediciones Universal, Miami, 1995, p. 10.
51. *Ibidem*, pp. 9-10.
52. Véase Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Colección Literatura Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, 1989, pp. 253-4; y Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, ob. cit., p. 81. Aprovecho para señalar que todos estos ejemplos están debidamente explicados en un ensayo de mayor extensión titulado *Vida, pasión y muerte en las arenas*, de la misma autora, cuya publicación fue recomendada por el tribunal constituido por Miguel Barnet, Nancy Morejón y Roberto Zurbano, entre los ensayos finalistas que se presentaron al concurso Alejo Carpentier, La Habana, enero de 2000.
53. Reinaldo Arenas, «La isla en peso con todas sus cucarachas», en *Necesidad de libertad*, Kosmos Editorial S.A., México, D.F., 1986, pp. 116-7.
54. Tomado de Peter Schultze-Kraft, «Apuntes sobre la historia y la literatura cubanas», *Vanguardia Dominical*, Bucaramanga, agosto de 1973, p. 4. (Énfasis de la autora).