



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

## La retórica de la autobiografía en Antes que anochezca

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA:

MARTHA BEATRIZ FLORES PANIAGUA

ASESOR DE TESIS:

DRA. MARIA TERESA MIAJA DE LA PEÑA



CIUDAD UNIVERSITARIA

2004

E123



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

A mi mamá, que siempre está conmigo. Mi agradecimiento y mi  
carifio no caben en estas líneas

A mi papá por todo su carifio y apoyo

A Pedro y Lorena por su afecto y generosidad permanentes

A mis abuelas, que tienen vidas como de novela

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Martha Beatriz

Flores Paniagua

FECHA: 23 / Feb / 04

FIRMA: flore Paniagua

## **Agradecimientos**

Si algún mérito tiene este trabajo, se debe en gran medida a las múltiples lecturas y atentas correcciones de mi asesora y maestra, Dra. María Teresa Miaja de la Peña. Agradezco infinitamente su generosidad, su apoyo y, sobre todo, su invitación, siempre inteligente, a la lectura de la obra de Reinaldo Arenas.

Reconozco también los juiciosos comentarios de mis maestros, compañeros y amigos de la Facultad de Filosofía y Letras. Especialmente, agradezco a los profesores del sínodo su disposición para lectura y corrección de mi trabajo. De igual forma, agradezco a mis compañeros del Seminario de Tesis y a amigas entrañables, Haydé Castellanos e Irene Ortega, por todas las horas en que conversamos sobre este proyecto y me obsequiaron útiles observaciones.

Por último, quiero dejar constancia de mi agradecimiento al Programa de Becas para Tesis de Licenciatura en Proyectos de Investigación (PROBETEL) de la Universidad Nacional Autónoma de México por la ayuda prestada a fin de que pudiera disfrutar del tiempo necesario para realizar esta tesis.

# La retórica de la autobiografía en *Antes que anochezca*

<b>Introducción</b> ... ..	I
<b>1. Reinaldo Arenas</b> ... ..	1
1.1. Vida ... ..	1
1.2. Obra ... ..	4
<b>2. La Autobiografía</b> ... ..	6
2.1. El género autobiográfico ... ..	7
2.2. La composición de la autobiografía ... ..	10
<b>3. Retórica del Discurso</b> ... ..	15
3.1. Retórica del paratexto ... ..	27
3.1.1 Introducción. El Fin ... ..	28
3.2. Retórica del discurso de la novela de los orígenes ... ..	34
3.3. Retórica del discurso del exilio .. ..	56
3.4. Retórica del discurso de la fuga ... ..	74
3.4.1 Fray Servando Teresa de Mier, el eterno fugitivo	75
3.4.2 El ciclo persecución, prisión y fuga ... ..	77
3.5. Retórica del discurso de la marginación ... ..	80
3.5.1 El intelectual disidente y el exiliado ... ..	81
3.5.2 El homosexual y el enfermo terminal ... ..	86
3.5.3 Las brujas ... ..	91
3.6. Retórica del discurso de la epístola ... ..	93
<b>Conclusiones</b> ... ..	98
Bibliografía y Hemerografía ... ..	102

## **Introducción**

Leer una autobiografía implica presenciar un acto de afirmación por parte de quien la escribe. Ante nosotros, el autor revela su identidad a través de una mirada personal. Nos lleva a un mundo íntimo que reconstruye la memoria, a un diálogo que revela lo que el autobiógrafo es en la vida pública y privada.

Sin embargo, en el caso de Reinaldo Arenas, un escritor cuya obra misma se ha abordado como autorrevelación, como una especie de protesta personal y como el registro de sus padecimientos constantes y obsesivos en la Revolución Cubana, la lectura de su autobiografía implicaría además, la reflexión sobre las diversas construcciones que él mismo hizo de su identidad a lo largo de toda su obra y su relación con la imagen que proyecta en la lectura de *Antes que anochezca*.

Porque más que referirnos su vida y la interpretación de ella, en *Antes que anochezca* Arenas parece realizar una nueva construcción de sí mismo en un escenario de reminiscencias literarias bien estructuradas, donde personajes, no personas, hacen eco de lo fantástico, de lo perdido, de la felicidad, de lo erótico, del dolor, de la sensualidad, de la carencia y, sobre todo, de su identidad como intelectual y

homosexual en Cuba, o más específicamente, en el gobierno socialista cubano.

Al poner así en entre dicho la construcción de la autobiografía de Reinaldo Arenas, de su identidad revelada, la obra aparentaría ser una novela más del patrón de representaciones en que el autor habría interpretado su personaje casi autobiográfico. Pero así como *Antes que anochezca* no es completamente la narración global y retrospectiva de la experiencia personal de su autor ni mucho menos la "narración sincera [que se ofrece] a otro"<sup>1</sup>, tampoco es una novela de representaciones de un prototipo de contrarrevolucionario.

El estilo y contenido muestran diferencias notables con las novelas más conocidas de este escritor cubano. *Antes que anochezca* se construye con su testimonio de intelectual homosexual y sus condiciones de existencia en el fenómeno de la Revolución Cubana, y en el análisis de su posición como intelectual, vida y obra se confunden en una concatenación de lo real y lo ficticio.

Esto sucede por tres motivos; primero, porque dentro de los contenidos de la autobiografía se mezclan las modalidades de la experiencia personal de Arenas-autor, en cuanto persona real que narra su vida, y tipos de organización tomados de la literatura. Segundo, porque casi toda su obra es una constante discrepancia con el gobierno cubano y, tercero, porque en su recorrido vital, su memoria visualiza

---

<sup>1</sup> Loureiro, G. Ángel, "Direcciones en la teoría de la autobiografía", *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1-3 de julio, 1992, p. 34.

los sucesos dramáticos que acompañaron la revolución no sólo desde su posición de disidente y perseguido político, sino desde su trágica condición como enfermo terminal en el exilio, con todo el rencor que semejantes circunstancias puedan producir.

Como lectores, podemos percibir esta situación debido al evidente carácter literario de la autobiografía, su constante referencialidad a <<hechos>> ya contenidos en sus novelas en varias versiones, y sobre todo, al artificio de la memoria como un artefacto que recupera el pasado de un almacén de datos, sin aparentemente tomar en cuenta que toda autobiografía es una interpretación de la propia vida hecha desde la situación actual.

Así pues, el texto autobiográfico es una ilusión del referente que reconstruye. Se lee como autobiografía porque está sometido pragmáticamente a un modo determinado de lectura y comprensión en el que el discurso es el factor desencadenante de la ilusión. Por ende, es en el análisis retórico de este discurso donde puede hallarse la vida del autobiógrafo como un código narrativo bien estructurado a partir de referencias literarias ajenas y propias.

Mi intención al redactar las siguientes líneas es indagar en *Antes que anochezca*, las estrategias genéricas que moldean los discursos autobiográficos; la retórica de la autofiguración que determina la escritura de las autobiografías. Intentaré abordar esta cuestión elaborando un marco teórico que defina qué es y qué características tiene una autobiografía, cómo moldea un discurso la retórica del género

al que éste pertenece y, posteriormente, analizando desde todos estos parámetros la autobiografía de Reinaldo Arenas.

Así pues, en el capítulo inicial haré una nota biográfica sobre el autor a manera de introducción. A continuación, definiré lo que entiendo por autobiografía y apuntaré sus características principales. En el tercer capítulo intentaré hacer una breve caracterización general sobre la retórica del discurso e inmediatamente, analizaré *Antes que anochezca* a partir de su estructura y la forma en que la obra responde a una retórica del discurso autobiográfico.

"Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar"

Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, p. 375

Mar de los sargazos [...] no rechaces las cenizas de mi amigo; así como tantas veces allá abajo te rogamos los dos, desesperados y enfurecidos, que nos trajeses a este sitio, y lo hiciste, llévatelo ahora a él a la otra orilla, deposítalo suavemente en el lugar que tanto odió, donde tanto lo jodieron, de donde salió huyendo y lejos del cual no pudo seguir viviendo.

Reinaldo Arenas, "Final de un cuento", *Adiós a Mamá*, p. 175.

## 1. Reinaldo Arenas

### 1.1 Vida

Reinaldo Arenas Fuentes nació entre Holguín y Gibara, provincias del oriente de Cuba, el 16 de julio de 1943. Procedente de una familia campesina, padeció pobreza extrema los primeros años de su vida. Esta situación y el descontento generalizado contra la dictadura de Fulgencio Batista, lo animaron a abandonar su casa para unirse a la revolución.

Trató de incorporarse a los grupos rebeldes a finales de 1957. No obstante, por falta de armamento, sólo pudo ayudar haciendo labores sencillas en un campamento rebelde de la sierra de Gibara. Nunca participó en ningún combate; por ello, años después él mismo diría con cierta ironía, que la revolución se ganó rápidamente porque Batista entregó el poder y que "esos combates fueron más míticos que reales"<sup>1</sup>.

Por su incorporación a la guerrilla, le otorgaron una beca para estudiar una carrera técnica en una de las primeras escuelas creadas por la revolución cubana. Éste sería un suceso determinante en su vida, pues, la formación que le proporcionarían como contador agrícola estaría acompañada por una instrucción filosófica, económica y política.

---

<sup>1</sup> Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, 2ª reimpresión, México, Tusquets, 2001.

A través de los círculos de estudio marxistas, presentes en los países con grupos de izquierda vinculados ideológicamente al régimen instaurado en Rusia, Arenas se convertiría en el "hombre nuevo" de Ernesto Che Guevara; un hombre que, perteneciendo a las capas más bajas del estrato social, finalmente emergía como un ser de razón y conciencia, útil a la sociedad y capaz de cuestionar y gobernar su propia vida.

Ejerció su carrera como contador agrícola algunos meses. Sin embargo, tras un concurso en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) comenzó a trabajar en la Biblioteca Nacional de su país y se relacionó con algunos de los intelectuales más destacados de la época: Eliseo Diego, Cintio Vitier, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Todos fungirían, de una u otra forma, como sus padres literarios.

En 1964 escribió su primera novela, *Celestino antes del alba*, por la que obtuvo sólo la primera mención del Premio UNEAC debido a que en ella no exaltaba el proceso revolucionario. Editada dos años después, ésta sería su única novela publicada en Cuba<sup>2</sup>. En 1965 escribió *El mundo alucinante*, considerada la mejor de sus novelas

---

<sup>2</sup> La historia editorial de Reinaldo Arenas es muy compleja, y algunas veces, confusa. A partir de la publicación de *Celestino antes del alba* en 1966, toda su obra se publicará en el extranjero a partir de textos sacados clandestinamente de Cuba. Además, debido a sus múltiples fugas, algunos de sus manuscritos estaban mutilados y algunos otros rehechos. Aunado a esto, ya exiliado en Estados Unidos, Arenas editó nuevamente *Celestino antes del alba* pero bajo el nombre de *Cantando desde el pozo* por problemas con los derechos de autor y obediendo a un proyecto literario que denominó *Pentagonía* y del que este libro formó la primera parte. También publicó nuevamente *Con los ojos cerrados*, su primer volumen de cuentos, al que agregó un relato escrito en 1980 que le dio nombre y un sentido distinto a la nueva edición: *Termina el desfile*.

dentro de su extensa bibliografía, por la que obtuvo nuevamente sólo una mención.

Ambos sucesos formarían parte de una clara politización de la creación artística, que en 1968 desembocaría en el «caso Padilla», escándalo de la intelectualidad cubana en donde obligaron al escritor Heberto Padilla a retractarse de lo que había escrito en su libro *Fuera del juego* y a autotildarse de cobarde, miserable y traidor por haber faltado a las causas revolucionarias<sup>3</sup>.

En 1971 también se organizaría el Primer Congreso de Educación y Cultura, donde Fidel Castro pronunciaría un discurso sobre la educación sexual de los jóvenes para regular y condenar ciertas conductas sexuales. Así, después de múltiples persecuciones y encarcelamientos, de 1974 a 1975 Reinaldo Arenas estaría confinado en la prisión del Morro por su homosexualidad, su filiación a escritores como Piñera y Lezama Lima, ambos identificados plenamente como homosexuales y desafectos al régimen socialista, y ante todo, por su actitud ética —aún mantenida en el exilio— de no someter su escritura a ningún poder. En 1980, junto con otras 125,000 personas, salió de Cuba en el éxodo del Mariel.

---

<sup>3</sup> La intelectualidad latinoamericana opinó de forma muy disímil sobre este suceso. Jorge Edwards escribe un interesante artículo respecto al «caso Padilla». En él, después de dieciocho años del encarcelamiento del escritor Heberto Padilla y de su posterior retractación, deja claros dos puntos que zanján a la intelectualidad latinoamericana: lo reprobable de aquel encierro por parte de la dirigencia de la revolución, y la falta de ética por parte de Padilla en los acontecimientos subsecuentes.

Estuvo exiliado en Estados Unidos durante diez años. En 1988 redactó, junto con Jorge Camacho, una carta abierta a Fidel Castro solicitándole un plebiscito. Dicha carta, firmada por cientos de intelectuales, artistas y políticos de todo el mundo, ha sido retomada con algunas variantes por los grupos opositores al Estado Cubano.

El 7 de diciembre de 1990, en etapa terminal de SIDA, decide suicidarse. Su producción literaria es un legado de subversión textual, de rebeldía, y ante todo, de protesta contra todo arquetipo imaginable.

## 1.2 Obra

Reinaldo Arenas fue un escritor prolífico. Escribió nueve novelas: *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (versión en español aparecida en 1980), *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *La Loma del Ángel* (1987), *El portero* (1989), *El color del Verano* (1990) y *El Asalto* (1990). Los volúmenes de cuentos: *Con los ojos cerrados* (1972) (cuya segunda edición es *Termina el desfile* de 1981), *Viaje a la Habana* (1990) y *Adiós a Mamá* (1995); tres poemarios: *El central* (1981), *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) y *Leprosorio*; el libro de ensayos *Necesidad de libertad* (1986); algunas piezas de teatro recogidas bajo el título *Persecución* (1986); múltiples artículos que aparecieron en diversas

publicaciones tanto cubanas como internacionales, y su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992).

Su obra es fiel testimonio de todos sus padecimientos. Quizás ningún otro escritor se haya dado nunca a la escritura con más fanatismo, con mayor rencor, con más amor que este escritor cubano. Él "representa como pocos el drama del escritor en lucha contra un sistema político que lo reprimió como intelectual y como homosexual; y luego el del exilio, al que realmente nunca llegó a resignarse"<sup>4</sup>.

Su historia es un ejemplo perfecto de las lóbregas teorías que conciben la expresión artística como válvula de escape de la desgracia personal.

---

<sup>4</sup>"Reinaldo Arenas." *Enciclopedia*® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

## 2. La Autobiografía

Históricamente los géneros literarios constituyen tradiciones textuales, cadenas de textos canónicos que determinan una manera de leer y una manera de escribir, un estilo de trabajo sobre la escritura, una red de referencias intertextuales, un horizonte de comunicabilidad. Se escribe desde las posibilidades que otorga el género y se lee desde las probabilidades que permite. Es, como diría Bousoño, un mecanismo de asentimiento<sup>1</sup>, un implícito pacto entre autor y lector.

De modo que, observar una obra inserta en un género literario, significaría comprenderla como parte de un conjunto de constantes retóricas y sígnicas o semióticas que la identificaría y agruparía con otros textos<sup>2</sup>. Sin embargo, gracias a Cervantes, sabemos ya desde 1605 que la autoridad de los géneros literarios también descansa en la excepción, la transformación, la parodia, en fin, en la ruptura con las formas previas.

Así pues, la definición sobre cualquier género literario además de entrañar un conjunto de características retóricas y semióticas compartidas por varias obras, contiene los parámetros de escritura y lectura señalados para una obra, e implícitamente, sus posibilidades de trasgresión.

---

<sup>1</sup>Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 Vols. 6ª ed., 1976.  
<sup>2</sup>"Géneros literarios." *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Por tanto, definir el género al que pertenece la obra que analizaré más adelante, dará la pauta para comprenderla desde todas sus posibilidades.

## 2.1 El género autobiográfico

"La primera toma de conciencia colectiva acerca de la existencia literaria de la autobiografía"<sup>3</sup> ocurrió en 1770, cuando uno de los escritores más elocuentes de la Ilustración, Jean-Jacques Rousseau, concluyó la escritura de sus *Confesiones*.

Este libro, narrado como un profundo autoexamen, reveló los intensos conflictos morales y emocionales de la vida de su autor, e hizo a la autobiografía, "digna de ser admitida en el panteón de los géneros literarios"<sup>4</sup>. Pues aunque existen obras anteriores a las *Confesiones* que pueden considerarse como autobiográficas, ninguna tuvo la virtud de originar la escritura de nuevas obras a partir de un género establecido.

Hábilmente Jean-Jacques Rousseau se percata de que la opinión pública constituye un nuevo poder con el que se debe contar, por este motivo y el de replicar a las calumnias que se le habían hecho, decide escribir la historia de su vida. Inicia la redacción de su texto vinculándolo fuertemente al género de las confesiones, particularmente a la obra de San Agustín, aunque con grandes diferencias.

---

<sup>3</sup> May, Georges, *La autobiografía*, Tr. de Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 23, (Col. Breviarios, 327)

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12.

Estas diferencias constituirán el canon del nuevo género. En primer lugar el papel del confesor lo ejerce "un actor radicalmente nuevo"<sup>5</sup>, el público, "que es al mismo tiempo la opinión pública y la esfera de los lectores, el mundo de la literatura"<sup>6</sup>. En segundo lugar, rompe la convención del "hombre virtuoso" y lo cuenta todo;

Ya no se trata de analizar sus intenciones ante Dios, sino de justificarse ante los hombres [...] Rousseau es aquí el heredero de la tradición pietista, de una "religión del corazón" que favorece un interés preciso manifestado por las más mínimas inflexiones del alma, que traspone a un registro puramente humano planteando la existencia de una naturaleza individual que es imposible cambiar o siquiera dominar [...] La obra se inscribe en el movimiento social y cultural que descubre poco a poco la irreductible originalidad de las etapas por las que pasa el ser humano [...] A partir de ese tópico, la evolución se hace en un doble sentido: por un lado se remonta en la historia del individuo reconociendo la especificidad (sic) de cada edad, como a la vez se descubre la originalidad de cada cultura, de cada época de la historia<sup>7</sup>.

Las *Confesiones* establecen así, una serie de reglas sobre la escritura autobiográfica, las mismas que serán consideradas como canónicas desde los primeros escritos teóricos del género. Su importancia radica hasta el día de hoy, desde mi punto de vista, en que por estas reglas se puede advertir qué obras pertenecen al género autobiográfico, pues aún me parece que no existe una definición única.

La explicación a esto se encuentra intrínseca a las condiciones de escritura autobiográfica, a los problemas fundamentales que plantea el género:

[...] en todo intento de interpretación hay que hacer intervenir la concepción que se hace uno mismo de su propia existencia y las

---

<sup>5</sup> Molino, Jean, "Interpretar la autobiografía", *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Laussane, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, p. 120.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 123 y 127.

diferentes modalidades bajo las que puede aparecer: dimensión a la vez pragmática y semántica que nos coloca ante la infinita variedad de los modos de conocimiento y de apropiación de sí mismo. A ese dilema metodológico se asocia, pues, un dilema metafísico, que opone las formas y los contenidos de la autobiografía; están por un lado las modalidades de la experiencia de uno mismo y, por otro, unos tipos de organización que han sido las más de las veces tomados de las formas literarias ya existentes. La autobiografía nos coloca en uno de esos puntos estratégicos en donde se agudiza la dificultad de establecer y de comprender los vínculos que unen la experiencia humana y su expresión literaria [...] Por último se perfila un dilema epistemológico, que atañe a las relaciones entre verdad y ficción [que aunque presente en todas las formas de literatura] aparece [...] aquí en el centro de la empresa<sup>8</sup>.

En un primer acercamiento a una teoría de la escritura autobiográfica Philippe Lejeune define el género mediante la noción de «pacto autobiográfico». Es decir, mediante un contrato de lectura que retoma la creencia de Rousseau en el establecimiento de una complicidad con el público, con el lector; el autor se asume explícitamente, en cuanto persona real, como narrador y personaje de su relato, "y es esta triple identidad, manifestada en las declaraciones previas (prólogo, título) o en el «corpus» de la obra, la que caracteriza a la autobiografía en su sentido más estricto".<sup>9</sup>

Sin embargo, Lejeune no considera una gran cantidad de textos, que aunque no cumplen de forma cabal con el pacto autobiográfico que propone, conforman una referencia obligada del género como *La vida de Henry Brulard* de Stendhal, las *Antimemorias* de Malraux o las *Memorias Interiores* de Mauriac<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Molino, Op. cit., p. 107-108.

<sup>9</sup> Hernández Rodríguez, Francisco Javier, *Y ese hambre seré yo: la autobiografía en la literatura francesa*, Murcia, España, Universidad de Murcia, 1993, p. 52.

<sup>10</sup> Véase el apartado IV "El pacto autobiográfico" de Hernández Rodríguez, Op. cit. P. 47-59.

La mayoría de los críticos concuerda en que la definición más admisible de la autobiografía es aquella que se deriva de sus características más evidentes; es decir, de ser la "biografía de una persona hecha por ella misma"<sup>11</sup>.

La definición podría ser aumentada, quizá objetada. Sin embargo, es imposible discurrir ampliamente el concepto de lo autobiográfico sin apartarse de los objetivos ya delimitados para este texto. Por ello, la definición proporcionada por Jean Starobinski será suficiente para este estudio.

Dicho esto, proseguiré con la descripción de los rasgos más significativos en la construcción de las autobiografías. Aquí surgen varias preguntas: ¿Qué rasgos permiten agruparlas y cuáles no permiten clasificarlas? ¿Qué determinantes las regulan? Responderé a estas interrogantes a continuación.

## 2.2 La composición de la autobiografía

Ya he apuntado algunos de los rasgos más significativos de una autobiografía, pero los retomaré para poder responder si es posible clasificar el género: "[La autobiografía] es un relato global y retrospectivo [en donde] la identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal [es la misma]"<sup>12</sup>. Suele estar escrita en primera

---

<sup>11</sup> Starobinski, Jean, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974, p. 65.

<sup>12</sup> Halli, Omar, "La poeticidad de la confidencia: por una tipificación de la autobiografía en la literatura árabe moderna" en: Caballé, Anna [et al.], *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, Col. Escuela de Traductores de Toledo, 11), p. 35.

persona, por un autor maduro, "conocido por muchos antes de la publicación de la historia de su vida"<sup>13</sup>, el cual, en "una empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede"<sup>14</sup>, la redacta para coronar su vida o su obra.

Es conveniente hacer algunas reflexiones en este punto. La característica de ser un relato global permite diferenciar la autobiografía del diario íntimo, pero también contiene dentro de sí, una dialéctica de la memoria, "en cuanto un escritor habla de su vida anterior, se transforma y transforma su experiencia por el acto mismo de evocarla, es decir de construirla, en constituirla en cuanto tal"<sup>15</sup>.

El recuerdo y el olvido se manifiestan como filtros de la creación literaria.

El tiempo es [...] el gran enemigo del recuerdo, diseminador de acontecimientos, el destructor de identidades. Entre el yo que cuenta y el yo que vive se establece una relación empañada por la imparable sucesión de los días y de los años, una relación que esconde en sus repliegues incertidumbres y rupturas, restos de un otro yo. Además, el tiempo se disgrega en un yo que se reconstruye en el pasado y un yo que permanece en el presente de la escritura; el autor corresponde a un presente de la escritura desde donde recuerda lo que fue. Hay siempre una reconstrucción mezclada con impresiones posteriores.

La triple identidad elucidada por Lejeune conlleva además un acto en el que debemos detenernos; "el principio de la sinceridad en el

---

<sup>13</sup> May, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>15</sup> Molino, *Op. cit.*, p. 108.

sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios<sup>16</sup>. La autobiografía necesita la existencia de un destinatario, o en los términos de Gérard Genette, un narratario que justifique la creación del discurso y que en un "acto de fe" confíe en lo narrado.

Ahora bien, la referencia a que los autores son normalmente ya conocidos por el público antes de escribir su autobiografía indica algo interesante: el derecho de contar una existencia privada es sólo de quien tiene ya una existencia pública. Únicamente "aquellos que tienen la necesidad de esclarecer o justificar lo que hicieron y escribieron, poseen autoridad para demandar la atención pública sobre sus pensamientos"<sup>17</sup>.

Y este rasgo nos lleva a algo igualmente revelador: los móviles por los que se origina la autobiografía<sup>18</sup>. La necesidad de escribir para justificarse, hecho inconsciente o enmascarado por el escritor.

La necesidad de justificarse, de reestablecer la verdad, de corregir, de rectificar, de desmentir los alegatos calumniosos de que se ha sido objeto y víctima, es a la vez irresistible e irreprochable. Pero es pocas veces pura. Por el contrario, se la encuentra mezclada con

---

<sup>16</sup> Villanueva, Darío, "Para una pragmática de la autobiografía", *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Laussane, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, p. 206.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>18</sup> Según Georges May existen dos móviles para escribir una autobiografía: uno de orden lógico, y el otro, de orden sentimental. En cada uno de ellos se distinguen subgrupos: en el primero, la apología y el testimonio; donde se escribe para justificar los actos o ideas que se ejecutaron, o bien, para relatar algo de lo que se cree ser testigo privilegiado. En el segundo grupo -el de los móviles afectivos-, se escribe por "la voluptuosidad del recuerdo, [...] para medirse el tiempo" y revivir un pasado feliz, o para encontrar el sentido de la existencia. Para salvar el horror de mirar la vida en perspectiva y verla reducida a nada. May, 47-71. Esta clasificación es útil en tanto que explica los diversos móviles de la escritura autobiográfica. Sin embargo, en los ejemplos concretos, May concluye que los móviles frecuentemente no se entrecruzan puros, sino más bien intrincados.

intenciones menos elevadas: por ejemplo, la de glorificarse o la de vengarse.<sup>19</sup> Desde las *Confesiones*, donde Rousseau se defendía de las calumnias de Charles Kingsley, la necesidad de restituir el buen nombre se ha entremezclado con la necesidad de vengarse.

Ahora bien, en este punto, puedo ya hacer algunas conjeturas sobre los rasgos que he descrito. Los autobiógrafos asumen en la práctica el principio de sinceridad del que enuncia y reconocen el derecho a su verificación. Sin embargo, la veracidad atribuida canónicamente a las autobiografías es falsa. Los motivos de escritura siempre van más allá de contar historias verdaderas:

Lo que la autobiografía aporta es, en todo caso, una ilusión del referente, y en cuanto fenómeno literario está sometida pragmáticamente a un determinado modo de lectura y comprensión [No existe] ninguna propiedad semántica o sintáctica privativa de la ficcionalidad [es más bien] una categoría que se constituye pragmáticamente. El texto fictivo resulta pues de modificaciones intencionales efectuadas por los agentes, emisor y receptor, de la acción comunicativa. [...] el mundo representado nos interesa, nos identificamos con sus protagonistas y sus afecciones, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión [esto] nos lleva a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo en el nuestro [...] externo, experiencial. La literatura es, como decía Picasso [...], una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad.<sup>20</sup>

Lo que vale de la escritura del yo no es que la referencia se pueda percibir con fidelidad, sino que es una construcción significativa<sup>21</sup>. Las protestas de sinceridad, como señala Lejeune hay que situarlas en el planteamiento del discurso, pero comprendiendo que ni aún el más sincero de los autobiógrafos puede conseguir una exactitud histórica.

---

<sup>19</sup> May, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>20</sup> Villanueva, *op. cit.*, p. 216.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 211.

Esto no sucede por varios motivos; primero porque la empresa autobiográfica es una selección de momentos considerados trascendentes en la vida del escritor, momentos elegidos intencionalmente. El autobiógrafo tiene la libertad de elegir lo que estime conveniente contar sobre su vida.

Segundo, porque sobre los errores, las mentiras y el maquillaje puesto sobre los recuerdos, la autobiografía no se trata "en definitiva [...] de resucitar un pasado, sino de darle coherencia y legitimar la propia existencia".<sup>22</sup>

Y tercero, porque la autobiografía es un acto literario. El escritor no tiene una imagen total de su yo íntimo previa a la escritura, lo cierto es que "se desvela, se afirma y se construye a través de la escritura"<sup>23</sup>.

Respecto a las cuestiones antes planteadas, desde nuestro punto de vista, no es pertinente clasificar las autobiografías en subgéneros, porque aunque cada teórico ha propuesto una clasificación para las diferentes modalidades del discurso autobiográfico, éstas, más que englobar el conocimiento, "han instaurado una taxonomía cerrada y reduccionista [...] que se aplica a un reducido segmento del inmenso corpus autobiográfico dejando de lado las características más esenciales y universales del mismo".<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Hernández Rodríguez, *Op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 39.

### 3. Retórica del Discurso

A propósito de un ensayo sobre el discurso, Teun A. van Dijk comenta que ante la imposibilidad de hacer definiciones únicas y prácticas sobre conceptos que remiten a fenómenos complejos o disciplinas completas, el mejor camino es formular una breve caracterización general de los fenómenos que estudia la disciplina<sup>1</sup>.

La retórica es, sin duda alguna, uno de esos saberes que remite no sólo a una disciplina completa, sino a varios milenios dentro de la historia y la cultura. Para definirla habría que considerarla primero, "como una preceptiva que regía la práctica oratoria en la antigüedad, y en un segundo momento, a partir de las acepciones que le otorgan la poética y la semiología contemporáneas y que en combinación fundamentan una retórica general"<sup>2</sup>.

De manera que, siguiendo el camino trazado por van Dijk, este capítulo tratará de formular esa breve caracterización general. Sin embargo, la retórica es un tema que ha sido tratado por tantos teóricos antiguos y modernos, que las omisiones y las simplificaciones serán inevitables. Por ello, dentro de la obligada selección a la que me somete la gran cantidad de información, procuraré abordar aquellos conceptos con más detalles y referencias a los dominios que interesan a esta tesis.

---

<sup>1</sup> Van Dijk, Teun A., "El estudio del discurso" en: Van Dijk, Teun A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Vol. 1, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 21.

<sup>2</sup> Bubnova, Tatiana, [folleto] *Entre poética, retórica y prosaica: de la teoría literaria al diálogo entre culturas*, México, UNAM/ Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2002, (Col. Aprender a Aprender.), p. 20.

Desde su nacimiento en el siglo V. a. C. y hasta la época actual, muchos críticos han definido la retórica a partir de lo que podemos englobar en cinco prácticas básicas, que según las épocas, se manifiestan simultánea o sucesivamente<sup>3</sup>.

1) Antonio López Eire afirma que la definición más antigua que conoce de retórica es la de "artesana de la persuasión" y que dicha definición pertenece a Córax de Siracusa<sup>4</sup>. De manera que, en un primer momento, podemos hablar de una técnica, "un arte en el sentido clásico del término: arte de la persuasión, conjunto de reglas cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso (y más tarde al lector de la obra)"<sup>5</sup>. Sin embargo, no sería del todo erróneo afirmar que el concepto que cifra la comprensión de esta disciplina en la cultura clásica proviene de Aristóteles, quién dice que la retórica es "la facultad de discernir en cada circunstancia lo admisiblemente creíble, [la disciplina] capaz de considerar los medios de persuasión acerca de cualquier cosa dada"<sup>6</sup>. Esta definición contiene ya una sistematización de los procedimientos de persuasión en donde "no es el mejor empleo que del lenguaje pueda hacerse el de buscar con él (el *lógos*) la Verdad o la reproducción de la realidad, y sí lo es, en cambio, el de intentar lograr, valiéndose de él (el *lógos*) la persuasión de los

---

<sup>3</sup> La clasificación de la retórica descrita en este capítulo está tomada de: Barthes, Roland, *La antigua retórica*, Tr. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 9-11. y de Bubnova, Tatiana, *Art. cit.*, p. 20.

<sup>4</sup> López Eire, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, p. 8.

<sup>5</sup> Barthes, Roland, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>6</sup> Aristóteles, *Retórica*, Traducción del griego y notas por Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1971, p. 35.

conciudadanos"<sup>7</sup>. Es más una teoría de la estética del público que una estética de la obra.

2) Ahora bien, habitualmente las obras dedicadas a la retórica "abordaban la materia desde la perspectiva de la composición, es decir, [...] eran libros de texto dirigidos a estudiantes"<sup>8</sup> que esbozaban los métodos y técnicas apropiados para crear un discurso retórico eficaz. Esto sucedía porque desde que Córax y Tisias escribieron el acta fundacional de la retórica a raíz de un conflicto por la tierra<sup>9</sup>, pudo comprenderse que enseñar los medios para persuadir era enseñar al ciudadano a defenderse con el uso de la palabra. La retórica, fuertemente vinculada al poder y a la libertad de expresión, se constituyó rápidamente como una disciplina indispensable en la educación "de los mejores hombres, los llamados a gobernar"<sup>10</sup>. Así pues, esta práctica se refiere a la disciplina que aquí nos ocupa como una enseñanza.

3) Como *práctica social*, esta disciplina es una técnica privilegiada, restringida a quienes pueden pagar por aprenderla, lo

---

<sup>7</sup> Aristóteles une a su concepto, el de Gorgias de Leontinos, quien había descubierto la estética del efecto o poética del efecto, que se ocupa del resultado que el acto de habla literario ejerce sobre los oyentes o lectores a partir de una fuerza innegable que explica los géneros literarios. Sin embargo, la virtud del estagirita fue la de haber legitimado filosóficamente los problemas de todos los días, sobre los que no se pueden obtener más que opiniones o *dóxai*, y a los que, no por ello debemos menar el anhelo humano y racional de lograrlas lo más justas, aceptables y argumentables posible. López Eire, *Op. cit.*, pp. 27, 30-31, 34.

<sup>8</sup> Gill, Ann M. y Karen Whedbee, "Retórica" en: van Dijk, Teun A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Vol. 1, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 233.

<sup>9</sup> "Al derrocamiento de los tiranos de Sicilia siguió el establecimiento del régimen democrático en las ciudades sicilianas, y entonces muchos ciudadanos cuyas propiedades habían sido confiscadas por el anterior régimen trataron de recuperarlas [...] pleiteando ante jurados populares constituidos para tal propósito. [Así pues] para que los demandantes salieran airoso en esos pleitos, Córax y Tisias compusieron su libro de preceptos titulado *Arte*, con lo que se convirtieron en los creadores de la retórica [que fue] hija de la democracia y el derecho" en: López Eire, *Op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>10</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, 8ª ed., México, Porrúa, 2001, p. 428.

cual permite a las clases dirigentes asegurarse la *propiedad de la palabra*. El lenguaje se manifiesta como un poder regulado puesto que las relaciones de poder no se dan en abstracto, sino que son negociadas y ejercidas en el seno del discurso. La retórica dicta las reglas selectivas de acceso, constituyéndose en una pseudociencia cerrada a los que no saben hablar<sup>11</sup>.

4) Dentro de las prácticas que la retórica ha tenido a lo largo de los siglos, se encuentra una particularmente interesante en la que el concepto se orienta más por una especie de *ciencia* o "protociencia [que] delimita ciertos fenómenos homogéneos; [...] los `efectos' del lenguaje"<sup>12</sup> y que posteriormente los clasifica. El registro más conocido de esta clasificación es la lista de figuras retóricas. Roland Barthes subraya dos cuestiones importantes. El descrédito de la retórica, que provenía del exceso de esta práctica, ocurre a partir de una clasificación incesante de figuras, pero también, la retórica contemporánea —como la de Barthes— se explica desde este punto. Esta retórica se define como una *semántica poética*, es decir, una disciplina que trata de establecer los principios básicos por los que todas las figuras del lenguaje y del pensamiento se generan y pueden ser descritas<sup>13</sup>. La protociencia de la generación del texto se concebía como un conjunto de reglas, mecanismo de generación. De ahí su carácter "técnico" y clasificatorio, así como su orientación práctica y el hecho de que Barthes la señale como "un metalenguaje [en el sentido de que] la materia —o significado— de los tratados de

---

<sup>11</sup> Barthes, *Op. cit.*, p. 10

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 10.

retórica es un lenguaje-objeto (el lenguaje argumentativo y el lenguaje figurado)"<sup>14</sup>.

5) Otra práctica proporcionada por un significado extenso del término —como apunta Tatiana Bubnova— puede ser explicada mediante la siguiente oposición: lenguaje común, "natural" y no adornado, frente a discurso ornado, "artificial", "artístico"<sup>15</sup>. La retórica se concibió —en términos de Cicerón—, como "*elocuencia artificiosa* [el arte del bien decir] con conocimiento, habilidad y elegancia"<sup>16</sup>, es decir, como sinónimo de un discurso elaborado, ante todo oratorio, que se enfrentaba al lenguaje natural con el que se expresaban la mayoría de las personas.

Aunque, ya para el siglo XVIII, el lingüista francés Du Marsais, observó con claridad que los discursos elaborados con figuras retóricas no son los que más se alejan del lenguaje ordinario sino los desprovistos de éstas: "Antes bien que las figuras se alejan del lenguaje ordinario de los hombres, ocurre lo contrario, que las maneras de hablar sin figuras serían las que se alejarían, si fuera posible hacer un discurso donde no hubiera más que expresiones no figuradas."<sup>17</sup>.

El texto de Du Marsais implica una reflexión muy interesante con respecto a la retórica, no sólo como discurso artificial sino en general. Pues, si se deja de creer en la dicotomía artificial-natural,

---

<sup>13</sup> Bubnova, *Art. cit.*, p. 21-22.

<sup>14</sup> Barthes, *Op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> Bubnova, *Art. cit.*, p. 21.

<sup>16</sup> Cicerón, citado en: Reyes Coria, Bulmaro, *Límites de la retórica clásica*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, p. 39.

<sup>17</sup> Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce (Supplément au numéro 38), 1977, p. 12. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures, qui s'en

¿Qué propiedades tendría entonces un discurso retórico? ¿Qué bases tiene la retórica? Las respuestas de Du Marsais aún tienen vigencia:

Las maneras de hablar en las que [los gramáticos y los retóricos] no han observado más propiedad que la de hacer conocer lo que se piensa, son llamadas simplemente *frases, expresiones, periodos*; pero las que expresan no solo pensamientos, sino éstos enunciados de un modo particular que les da un carácter propio; ésas, digo, son llamadas *figuras*, porque ellas parecen, por así decirlo, ser una forma particular, y con este carácter propio que las distingue a las unas de las otras, y de todo esto que no es frase o expresión<sup>18</sup>.

Es imposible hablar de un discurso sin figuras, natural o "en un grado cero", que no sirva más que para hacerse entender, porque, "no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante"<sup>19</sup>. No obstante, es posible describir cada figura como una enunciación particular con un *carácter propio*, porque al no ser jamás transparente podemos observar al discurso en sí mismo como un ropaje encima de ese grado cero. Siempre es posible describir una figura. En consecuencia, surge entonces una nueva función de la retórica: "la de hacernos tomar conciencia del discurso"<sup>20</sup>.

Volviendo a la caracterización general de la retórica, es evidente que su resurgimiento en el siglo XX se debe a un interés profundo por definir qué propiedades tiene un texto definido como literatura y cómo es posible conocerlo e interpretarlo.

---

éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 12. Les manières de parler dans lesquelles ils [les grammairiens et les rhéteurs] n'ont remarqué d'autre propriété que celle de faire connaître ce qu'on pense, son appelées simplement *phrases, expressions, périodes*; mais celles qui expriment non seulement des pensées, mais encore des pensées énoncées d'une manière particulière qui leur donne un caractère propre; celles-là, dis-je, sont appelées *figures*, parce qu'elles paraissent, pour ainsi dire, sous une forme particulière, et avec ce caractère propre qui les distingue unes des autres, et de tout ce qui n'est que phrase ou expression.

<sup>19</sup> Tzvetan, Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971, p. 212.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 218.

La discusión entre las propiedades exclusivas de un texto retórico no es otra que la de las propiedades exclusivas de la literatura. La "artificialidad" de la retórica puede observarse de la misma forma que la "literariedad" de los formalistas rusos. Investigadores como Roman Jakobson, Roland Barthes, Julia Kristeva y el *Tel Quel*, Tzvetan Todorov, la Nueva Crítica norteamericana y muchos otros, promovieron un escudriñamiento incansable de estos temas y realizaron una prolongación enriquecida de la antigua disciplina. Ésta, por la sólida implantación de la influencia sobre el destinatario a través del discurso retórico, tuvo cabida en la mayoría de las teorías literarias de la primera mitad del siglo XX, pues el componente central del texto retórico es la construcción lingüística; las relaciones de índole pragmática que existen entre el escritor, el lector y el propio texto, que se traducen tanto en lo sintáctico como en lo semántico.

Esta prolongación retoma algunas prácticas de la retórica antigua. Y aunque, como se observa, no existe entre ellas un consenso respecto a una única definición de la disciplina, el tema invariable es que se trata de un tipo de discurso instrumental. Tema que no se desliga de ningún modo de las modernas vertientes de la retórica, donde la disciplina sigue siendo un vehículo para reforzar, alterar o responder a las opiniones de un público determinado o del tejido social de la comunidad<sup>21</sup>.

A principios de este siglo [XX], los críticos usaban las teorías retóricas clásicas como marco de referencia para analizar los textos políticos de importancia histórica. Por lo tanto, su método

---

<sup>21</sup> Gill y Whedbee, *Op. cit.*, p. 234.

consistía en examinar de que manera se habían aplicado en dichos textos los cánones ciceronianos, los modos de demostración aristotélicos, así como otros conceptos derivados de las teorías sobre la composición retórica. La crítica contemporánea todavía se inspira en las concepciones clásicas de la retórica; pero tanto los textos [...] como los marcos de referencia utilizados por los críticos se expandieron significativamente<sup>22</sup>.

La gran expansión de la retórica, en cuanto a textos y marcos de referencia para los estudios críticos, ha permitido comprender, entre otras cosas, que el discurso realiza una tarea ideológica y que la relación entre el texto y la sociedad es mediata<sup>23</sup>.

Las investigadoras Ann M. Gill y Karen Whedbee apuntan que un análisis crítico del discurso retórico, en la actualidad, tiene fincados sus ejes en tres cuestionamientos fundamentales: ¿Qué expectativas genera el contexto?, ¿Qué es lo que el texto le presenta al lector? y ¿Cuáles son los rasgos significativos del texto? Su estudio resume los puntos cruciales, desde mi punto de vista, de un análisis retórico.

El lector tiene unas expectativas sobre el discurso gracias a las cuales, por su conocimiento general de la técnica retórica, puede hacer previsiones a propósito de la organización textual del discurso concreto que escucha y, por tanto, de su desarrollo y de su clausura. El autor tiene por su parte, un instrumental teórico-técnico sobre las operaciones retóricas precisas para lo que desea comunicar.

Y lo más interesante surge, cuando al hablar de las expectativas que genera el contexto, proponen examinar éste, desde dos vertientes:

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>23</sup> Laborda, Xavier, "La política como conversación. Análisis de un discurso de legitimación" en: <http://www.ucm.es/info/circulo/no.2/laborda.htm> [08/08/2003]. Versión al castellano del que se publicó en *Revista de Llengua i Dret*, 28 (XII-1997), editada

el momento en el que el texto fue creado y el existente en el momento en que un público en particular lee dicho texto. La división del contexto obedece a una premisa fundamental de la retórica: los textos son unidades pragmáticas; "un texto retórico responde a ciertos temas o problemas propios de una sociedad, o interactúa con ellos, y produce cierta acción o cambio en el mundo"<sup>24</sup>. En resumen, la retórica obtiene su carácter retórico de ciertos sucesos y situaciones específicos.

En consecuencia, analizar un texto desde un punto de vista retórico, requiere conceptos que sólo surgen en un contexto específico. Estos conceptos son las expectativas del lector. Éstas pueden glosarse –siguiendo a Gill y Whedbee– de la siguiente forma: la exigencia, la audiencia, el género y la credibilidad del orador<sup>25</sup>.

Las autoras utilizan el término *exigencia*, para referirse "a los acontecimientos históricos a los cuales se dirige un texto, o a los cuales responde"<sup>26</sup>. La exigencia determina las expectativas del texto retórico resultante.

La *audiencia*, nombra a las personas concretas a las que se refiere el orador. La audiencia y la exigencia interactúan de modos complejos. Aquí hay una advertencia importante: "el auditorio al que realmente se dirige el discurso no siempre coincide con aquellos que aparentemente responden al carácter de lector inmediato"<sup>27</sup>.

---

por la Escola d'Administració Pública de la Generalitat de Catalunya, con el título "Discurs polític d'una celebritat i anàlisi crítica del discurs".

<sup>24</sup> Apud Gill y Whedbee, *Op. cit.*, p. 239.

<sup>25</sup> Gill y Whedbee, *Op. cit.*, p. 240.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 241.

El género, definido como "un grupo de textos que comparten rasgos discursivos específicos"<sup>28</sup>, explica como se crean expectativas tanto en el escritor como en el lector, pues como observa Bajtín:

los géneros literarios organizan nuestro discurso casi de la misma manera como lo hacen las formas gramaticales (sintácticas). Aprendemos a modelar nuestro discurso en forma genérica y, cuando escuchamos los discursos de los demás, adivinamos su género desde las primeras palabras; predecimos una cierta extensión (es decir, la extensión aproximada de la totalidad del discurso) así como una cierta estructura compositiva; prevemos el final; en resumen, desde el comienzo tenemos una idea de la totalidad del discurso, que recién se irá diferenciando más tarde, durante el proceso del mismo.<sup>29</sup>

Una expectativa de género establece los parámetros retóricos de un texto, "determinando no sólo su estructura, sino también, su vocabulario, sintaxis, maniobras argumentativas y recursos narrativos"<sup>30</sup>. Los géneros clarean el complejo problema de la imbricación entre lenguaje, ideología y cosmovisión.

Sin embargo, los géneros no son estáticos sino dinámicos; las expectativas genéricas evolucionan con cada obra. Ningún género espera una duplicación pasiva, sino por el contrario, más bien busca "respuestas, concordancias, simpatías [y] objeciones"<sup>31</sup> dentro de la cadena enunciativa que resume. Las expectativas genéricas pueden destruirse una sola vez, y sólo esa vez, el público quedará aturdido por la traición<sup>32</sup>.

La importancia del género puede comprenderse al entender que el lector modela sus expectativas a partir de las reglas del mismo y que al percatarse desde qué perspectiva ve una situación el escritor,

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>29</sup> Bajtín, Mijail, "Extractos de 'El problema de los géneros verbales'" en: Gary Saul Morson (Comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, Tr. Claudia Lucotti y Ángel Miquel, México, UNAM-UAM-FCE, 1993, p. 162.

<sup>30</sup> Gill y Whedbee, *Op. cit.*, p. 242.

<sup>31</sup> Bajtín, *Op. cit.*, p. 163.

pueden comprenderse las elecciones que éste realizó con respecto al tema, los argumentos y la expresión del discurso.

En cada enunciación –desde la palabra única de la respuesta cotidiana a las complejas obras de la ciencia y la literatura– aceptamos, comprendemos y sentimos la *intención* o la *voluntad* lingüística del hablante, que determina la enunciación completa, su alcance y sus límites. Nos imaginamos lo que el hablante *quiere* decir. Y también utilizamos esta intención, esta voluntad lingüística (como aquí la comprendemos [como género]) para determinar el final de la enunciación..<sup>33</sup>

Cuando un escritor selecciona un tipo particular de género, no lo hace por el género en sí mismo, sino en relación a lo que desea expresar. Esta selección es determinada por la naturaleza específica de la intención del escritor. Su individualidad y subjetividad no se aplican y adaptan a un género, sino es porque éste moldeará de una forma típica su enunciación individual hacia una inherente que tiene probados sus efectos.

Este asunto del eco genérico que resuena en los todos los discursos, y que claramente imagina el escritor de una obra determinada, "es de una significación inmensa para la historia de la literatura. [...] Cada género literario en una época o tendencia, está tipificado por los propios conceptos especiales del receptor de la obra literaria, por un sentido y una comprensión especiales de su lector"<sup>34</sup>.

Y la cuarta particularidad de las expectativas del lector la conforma la *credibilidad del escritor*, que es la posición social de éste en relación con el público al que se dirige.

---

<sup>32</sup> Gill y Whedbee, *Op. cit.*, p. 243.

<sup>33</sup> Bajtín, *Op. cit.*, p. 167.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 171.

Una vez concluida esta breve caracterización, proseguiré a analizar la obra *Antes que anochezca*, fundamentalmente a partir de las cuestiones planteadas por Gill y Whedbee, haciendo hincapié en el análisis genérico al que pertenece la obra: la autobiografía.

### 3.1 Retórica del paratexto

Uno de los críticos que más lucidamente observó el papel desempeñado por las introducciones, los prólogos, los títulos, las dedicatorias y los epígrafes fue el escritor francés Gérard Genette, que en sus obras, *Palimpsestos* y *Umbrales*, los denomina paratextos, advirtiéndolo que:

el texto [que conforma la obra literaria] raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones verbales o no, [...] que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: para darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye [...] el paratexto de la obra.<sup>1</sup>

La definición es muy sugerente cuando toca la constitución de los textos como tales y la recepción de los mismos. Un "lector dócil, -dice Génette- que ciertamente no es el caso de todos", aceptaría la forma en como el autor y el editor han querido que se reciba el texto. Sin embargo, algunos otros se cuestionarían la información proporcionada por ellos; las características "espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales"<sup>2</sup> que la definición de un diccionario no puede dar y que los paratextos contienen.

En una autobiografía, el paratexto cumple una función singular, sirve para legitimar lo narrado. Pues, como ningún otro género, la autobiografía pugna contra una de sus dimensiones fundamentales, contra la que más ostensiblemente preside su nacimiento: la ficción. El

---

<sup>1</sup> Genette, Gérard, *Umbrales*, 1ª ed. en español, México, Siglo XXI, 2001, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 10.

conflicto responde a un afán de verosimilitud. La credibilidad de lo narrado desafía la existencia literaria del texto: mediante indicios de realidad, la obra pretende alcanzar la existencia de "documento real" antes que de texto literario.

La escritura desencadena la ilusión de que la obra remite a la realidad. Sin embargo, los sucesos relatados no son verificables, sino más bien verosímiles, esos que en la vida práctica se definen como los que tienen apariencias de *verdad*, y que en la literatura se crean a partir de una relación entre el discurso que se elabora y el discurso de lo que se cree posible, la opinión común.

De manera que el paratexto media la relación entre la veracidad y la verosimilitud. El autor presenta su texto canónicamente desde una introducción, donde no es reconocido más que como autor, y no obstante, utiliza esta posibilidad de recepción para entablar el contrato de la triple identidad: autor-narrador-personaje, como una realidad textual.

El texto introductorio, que tradicionalmente no forma parte de ninguna ficción, especifica un tipo de lectura a partir del cual el narrador, el personaje principal y el autor son indistinguibles, donde la lectura oscila entre los márgenes de lo verosímil y lo veraz. El paratexto se convierte así en un elemento necesario para los propósitos del autobiógrafo.

### **3.1.1 Introducción. El fin**

La introducción de *Antes que anochezca* es impresionante. En ella Reinaldo Arenas está promoviendo una intención de lectura distinta a la

del resto de sus obras. Hay un señalamiento hacia el lector en donde se le está indicando que el texto conlleva un contrato de lectura; el compromiso de decir la verdad, originado dentro del pacto de igualdad entre autor, narrador y personaje descrito por Lejeune, al que ya he hecho referencia. El autor hace el compromiso de dar a conocer la verdad sobre su vida, entendida ésta como la reproducción de la realidad, en tanto que se asume dentro de su obra. La triple identidad, está dada no sólo por el título remático de autobiografía, el cual es una indicación más o menos independiente que da a conocer el estatus genérico intencional de la obra<sup>3</sup>, sino también por la introducción.

Y es precisamente en este paratexto, la introducción, donde la identidad del escritor Reinaldo Arenas, en cuanto persona real, se explicita como la del yo de la enunciación del discurso; el narrador, que remite reflexivamente a un personaje de ese discurso.

Sin embargo, la introducción de la autobiografía no es el único paratexto de este libro. El título revela un cuidado por la definición genérica, ausente en las obras que el autor siente mucho más afianzadas en sus géneros. Indica una preocupación por las franjas indecisas en que se sitúa la autobiografía. Y se hace esto perceptible al recordar que de entre las nueve novelas de Arenas, sólo *El mundo alucinante* ostenta un paratexto semejante: "Novela de aventuras", y lo hace para mediar una intertextualidad lúdica con las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier.

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 76.

Existe también un tercer paratexto, la carta que culmina la obra. Ésta y la introducción dan a la autobiografía giros de significado muy profundos. De ambos textos, el último se plantea como paratexto para definir las pautas de la recepción del texto, garantizando su carácter autobiográfico.

En la introducción el autor nos comunica que es un enfermo terminal y que tiene la necesidad, más que el deseo, de morir.

Yo pensaba morir en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía unas fiebres terribles. Consulté a un médico y el diagnóstico fue SIDA. Como cada día me sentía peor, compré un pasaje para Miami y decidí morir cerca del mar. [...] En realidad no voy a decir que quisiera morir, pero considero que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor. [...] En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar mis manuscritos. Ahora la única fuga que me quedaba era la de la muerte. [...] Lamentaba sin embargo tener que morir sin haber podido terminar la *Pentagonía*, un ciclo de cinco novelas [...] Como no tenía fuerzas para sentarme a la máquina, comencé a dictar en una grabadora la historia de mi propia vida. [...] Lo tomé como un reto<sup>4</sup>.

De este modo aparecen en ese texto una serie de "datos" que se transforman en constantes de la escritura de *Antes que anochezca* y bajo las cuales se lee toda la obra: el tema de la muerte siempre próxima, la violencia, la soledad, y el cómo contar historias, a la manera de Sherezada, es una forma de no morir y de fugarse.

Ahora bien, si creemos en la definición que el diccionario nos proporciona de lo que designa la palabra "Introducción", entonces estamos frente al "preámbulo de una obra o discurso"<sup>5</sup>. En consecuencia,

---

<sup>4</sup> Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, 2ª reimpresión, México, Tusquets, 2001, pp. 9-11. A menos que se indique otra cosa, todas las citas de Reinaldo Arenas están tomadas de esta obra y edición.

<sup>5</sup>"Introducción" Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

el contrato de lectura establecido con este paratexto es el de leer la inauguración del discurso. Pero la categoría a la que inscribimos la Introducción sucumbe cuando nos encontramos como título de ésta "El Fin". El contrato de lectura que hemos establecido es frustrado con un contenido que no se ajusta ni al género autobiográfico, porque éste es retrospectivo, ni a un texto que sirva como preámbulo para entrar en materia.

La función que cumple está designada más bien por la ruptura de nuestras expectativas como lectores. Porque, aunque el autor informa las circunstancias de redacción de la obra y las etapas de su génesis, lo más importante es el sobrecogedor y dramático anuncio de su muerte inminente y de que el punto final de su obra es el punto final de su vida<sup>6</sup>.

Esto sucede en el último párrafo, en donde a través de la apóstrofe, Arenas muestra lo ocurrido tres años antes al momento en que está escribiendo. Esta figura de pensamiento "consiste en interrumpir el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita [...] el receptor al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza".<sup>7</sup>

Quando yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le

---

<sup>6</sup>Celorio, Gonzalo, 1998, "La triple insularidad", *La jornada semanal*, Núm. 1428, Agosto, 2, p. 14.

<sup>7</sup> "Apóstrofe" en: Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, 8a ed, México, Porrúa, 2001, pp. 59-60.

hablé de este modo: <<Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano>>. Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante.

Gracias, Virgilio.<sup>8</sup>

En este caso, el curso normal está dado a partir de un narrador en primera persona, violentado cuando el autor interpela al escritor cubano Virgilio Piñera, que se nos explica, ha muerto en 1979. La fuerza que contiene este párrafo por la referencia a la enfermedad terminal que lo aniquila y a la búsqueda de unos años más de vida en su maestro y amigo, muerto casi once años atrás, es conmovedora. Y cuando pensamos que dice "para terminar mi obra" aparece súbitamente una constante dolorosa y literal de todo este libro, se cuenta para no morir.

La introducción sirve como uno de los instrumentos más precisos del dominio del autor sobre la interpretación de su texto. Pues es evidente que al elegir como título "El Fin" para el preámbulo, Arenas no sólo es consciente del giro interpretativo que da a su autobiografía estableciendo como una condición de escritura su muerte próxima, sino también, incorpora una justificación para escribirla que además del riesgo real de su enfermedad, refiere sus preocupaciones ideológicas adheridas a su condición de exiliado<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>9</sup> Existe otro texto de Reinaldo Arenas con una función semejante. En la segunda novela de la *Pentagonía* escribió un texto llamado "Prólogo y epílogo" que sirve como puente para una estructura circular del mismo modo que en la autobiografía: *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 11.

Recuerdo que, estando en casa de Jorge en la finca Los Pajares (era entonces el otoño de 1988), se nos ocurrió la idea de hacer una carta abierta a Fidel Castro solicitándole un plebiscito, más o menos como el que se le había hecho a Pinochet. Jorge me dijo que redactara la carta [...] Luego la firmamos él y yo: aunque no consiguiéramos más firmas, se la enviaríamos con nuestras dos modestas firmas. No fue así; conseguimos miles de firmas, incluyendo las de ocho personas que habían recibido el Premio Nobel [...] lo firmaron varios presidentes constitucionales y numerosos intelectuales de todas las tendencias políticas. Eso físicamente me trajo más problemas, pues mi apartamento se llenó de fotografías y periodistas. Casi no podía hablar, pues el cáncer ya se había posesionado de mi garganta<sup>10</sup>

En este sentido, la introducción también está funcionando como una respuesta pública a hechos en los que el autor se consideraba atacado en su condición de disidente, y los cuales, aunque aparentemente están siendo formulados en legítima defensa, culminan como una apología.

Las personas que promueven un diálogo con Castro, a sabiendas (como lo saben todos) de que Castro no abandonará el poder por las buenas y lo que necesita es una tregua y una ayuda económica para fortalecerse, son tan culpables como los esbirros que torturan y asesinan al pueblo, o tal vez más, pues en Cuba se vive bajo el terror absoluto. Fuera, por lo menos se puede optar por cierta dignidad política. Todos estos figurones que sueñan con aparecer en las pantallas de televisión dándole la mano a Castro y en convertirse en figuras políticas relevantes, deben tener sueños más objetivos: deben soñar con una cuerda de la cual se balancearán en el Parque Central de la Habana, pues el pueblo de Cuba, en su generosidad, cuando llegue el momento de la verdad, los ahorcará<sup>11</sup>.

De esta forma, después de leer la introducción, "es imposible seguir la lectura sin que la interpretación autoral pese sobre la lectura forzándola a precisarse positiva o negativamente en relación con ella"<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>12</sup> Genette, *Op. cit.*, p. 191.

### 3.2 Retórica del discurso de la novela de los orígenes<sup>1</sup>

Una vez que se han cumplido las condiciones mínimas que exige el género autobiográfico, la gama de posibilidades de las que puede nutrirse un autobiógrafo es muy amplia. La huella individual del escritor estará dictando el estilo, el tono, el ritmo, la extensión. El narrador tomará como asunto su propio pasado y se manifestará en multitud de estilos y formas.

Sin embargo, en la autobiografía, la narración de infancia tiene antecedentes que no deben pasar inadvertidos. Pareciera que partir del nacimiento, cuando se desea narrar la vida de uno, es lo más evidente. Pero no ha sido siempre así, el relato de los primeros años de vida era poco frecuente en las autobiografías decimonónicas. El autobiógrafo, que comúnmente tiene la fisonomía del apologista, desdeñaba la época de infancia por considerarla poco digna de su vida ejemplar y heroica<sup>2</sup>.

El ejercicio de la memoria y la fabulación forjaron poco a poco narraciones infantiles para prefigurar logros del adulto, o bien para

---

<sup>1</sup> En el libro de Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, pueden agruparse tanto la novela de los orígenes, como la familiar y la de aprendizaje, bajo la primera de estas clasificaciones. Sin embargo, aunque también me parece que todas estas modalidades forman un bloque específico, las he dividido en un apartado que refiere una retórica del discurso de los orígenes y otra que refiere el aprendizaje de ciertas habilidades para el futuro porque así se organiza la autobiografía de Reinaldo Arenas. Al respecto, es interesante mencionar que Robert toma como antecedente de su clasificación un artículo de Freud denominado "Novela familiar del neurótico", que aunque como bien señala la autora sirve más a la psicología que a la literatura, está vinculado estrechamente a la novela de los orígenes porque investiga una protonarración que todo niño se hace a sí mismo para explicar su vida y que sólo persiste en los adultos neuróticos. Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973, p. 40.

<sup>2</sup> Molloy, Sylvia, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, COLMEX - FCE, 1996, p. 17.

aprovechar su valor documental<sup>3</sup>. De manera que dos influencias literarias se establecieron dentro del género autobiográfico cuando en éste se recurría a la narración de la infancia. En primer lugar, *la novela de los orígenes*, la cual funciona como "una fábula biográfica que [...] jamás cambia de decoración, de personajes ni de argumentos"<sup>4</sup>.

En ella, el autobiógrafo se beneficia ampliamente de una narración preconcebida para explicar "la inexplicable vergüenza de haber tenido baja cuna, escasa herencia y defectuoso amor"<sup>5</sup>. La escritura le devuelve una imagen deformada más tolerable, en donde la grandeza de sus antepasados —lejana y noble— resplandece en él.

Y en segundo lugar, *la novela de aprendizaje*. Ésta deriva siempre dentro de la autobiografía, desde las *Confesiones*, en un tono entre elegíaco y picaresco, pero sobre todo, en un tipo de estructura que busca destacar "una modificación o transformación radical de la existencia anterior: conversión, iniciación de una nueva vida"<sup>6</sup>.

Es verdad que toda la escritura autobiográfica parte de este principio: el de la modificación de la existencia. No habría necesidad de hacer un escrito semejante si al narrador le bastara con definirse en un solo momento. La duración y la movilidad que ofrece una narración autobiográfica son necesarias para destacar un cambio, una irrupción de algo, una transformación.

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 18.

<sup>4</sup> Robert, Marthe, *Op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>5</sup> *Ídem.*

<sup>6</sup> Starobinski, *Op. cit.*, p. 71.

Así pues, la narración retrospectiva, en este sentido, ofrece la libertad de partir desde cualquier punto de la existencia, a condición de que lo escrito contenga, cronológicamente, ese valor de cambio radical. Se narra desde el otro que se fue hasta el yo que se es ahora. Se escribe desde cualquier punto útil para reconstruir el cambio que se ha dado. Las etapas de la vida son seleccionadas con base en este criterio, el cual, descubre el proyecto de escritura orientado hacia el futuro.

El relato de infancia, por tanto, nunca carece de intención. Comúnmente se olvida porque es un fragmento muy agraciado a los ojos del lector. Se observa con simpatía el niño que el autobiógrafo fue. Pocas veces se pone bajo sospecha y "está respaldado por la más elemental y segura de las legalidades, la del certificado de nacimiento"<sup>7</sup>.

No obstante, como ya he señalado anteriormente, la selección de las etapas que se narran en una autobiografía obedece a un proyecto de escritura en donde el relato está supeditado a una re-presentación potencial del futuro más que a la remembranza.

No quiero decir con esto que la narración de infancia sea sólo una construcción sin ningún otro valor. La fidelidad a una realidad presente, al proyecto de escritura, recupera una imagen auténtica del escritor. Plantear la autobiografía como referencial a "la realidad pasada" es plantear mal la cuestión. Importa más la articulación de los

---

<sup>7</sup> Molloy, *Op. cit.*, p. 109.

sucesos que los sucesos en sí mismos, pues la personalidad referida en la construcción y estilo de quién narra, revela una veracidad por lo menos actual de lo que piensa y siente el autobiógrafo<sup>8</sup>.

Ahora bien, *Antes que anochezca* está conformada por una introducción, sesenta y nueve capítulos y una carta del autor. Ésta última, agregada por los editores a modo de epílogo. Siguiendo la estricta cronología, los primeros veinte capítulos corresponden a la narración de la infancia del autor. Sin embargo, por su organización, se relacionan más allá de esta simple clasificación.

Existe una serie de capítulos que traza la genealogía y la geografía restauradora de los orígenes, y otra que plantea el desarrollo y aprendizaje de distintas capacidades para que el protagonista pueda destacar, sea repudiado y sobreviva en la futura sociedad a la que se integrará en el capítulo veintiuno, "Rebelde", durante los dos últimos años de la revolución cubana.

Así, al advertir el propósito de cada uno, leemos en conjunto, el tránsito diáfano y sucesivo de una etapa de ignorancia, miseria y libertad a otra de intelectualidad y represión. De Fulgencio Batista a Fidel Castro, de la dictadura a la revolución cubana.

La ficcionalización de los orígenes dada por los apartados de "Las piedras", "La arboleda", "El pozo" y "La noche, mi abuela" cuentan la historia familiar de Reinaldo Arenas. Estos pasajes adoptan la retórica de la novela de los orígenes en su modalidad más romántica; el

---

<sup>8</sup> Starobinski, *Op. cit.*, p. 71.

pasado ilumina el presente y la vuelta a los orígenes es el único camino que conduce a la verdad.

Mi madre era una mujer muy bella, muy sola [...] Mi padre era un aventurero: se enamoró de mi madre, se la <<pidió>> a mi abuelo y a los tres meses la dejó [...] Cuando yo tenía tres meses, mi madre volvió para la casa de mis abuelos; iba conmigo; el fruto de su fracaso. No recuerdo el lugar donde nació; nunca conocí a la familia de mi padre, pero creo que ese lugar estaba por la parte norte de la provincia de Oriente, en el campo. [...] Un día mi madre y yo íbamos caminando [...] al bajar el río vimos a un hombre que venía hacia nosotros; era un hombre apuesto, alto, trigüeño. Mi madre se enfureció súbitamente; empezó a coger piedras del río y a tirárselas en la cabeza a aquel hombre que, a pesar del torrente de piedras, siguió acercándose a nosotros. Llegó hasta donde yo estaba, metió la mano en el bolsillo, me dio dos pesos y salió corriendo [...] cuando llegamos a casa de mi tía, yo me enteré de que aquel hombre era mi padre. No lo volví a ver más; ni tampoco los dos pesos<sup>9</sup>.

La unión indisoluble entre la madre y el hijo se impone en el relato por medio de la alusión dolorosa al fruto del fracaso, la soledad y, más adelante, a la abstinencia sexual. Todos estos rasgos de la madre extienden sus brazos al hijo. El padre será el eterno ausente de la vida cotidiana, relegado a "un reino de fantasía, aún más allá de la familia, [en una narración] que tiene el sentido de un homenaje y, más todavía, de un exilio"<sup>10</sup>.

El conflicto legendario al que Freud dio el nombre de complejo de Edipo no puede evitar hacerse presente. La canción que repetía Arenas niño: "El muchacho creció y se hizo un hombre [...] y en venganza mató a

---

<sup>9</sup>Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 17-18. Es interesante la comparación que se puede establecer respecto a esta historia familiar y otro texto pre-autobiográfico que habría realizado Arenas en 1982. En él, a usanza de los autobiógrafos inexpertos, narra su nacimiento dejándose llevar —en términos de Lejeune— por "la autoridad de la evocación". Es decir, recurría a la típica frase <<Nació en 1947>>, a manera de colofón entre el relato retrospectivo y el tiempo referencial. Esta trampa de la escritura autobiográfica no le volvería a sorprender en *Antes que anochezca*. Aquí el autor se desprende del momento de nacimiento y aprovecha su narración como una oportunidad para convertir la presentación de sí mismo en un relato de alcances más personales.

<sup>10</sup> Robert, *Op. cit.*, p. 45.

su padre"<sup>11</sup> es contundente. En el triángulo familiar que ha organizado para encaminar su espacio afectivo, roza un deseo oculto. Un deseo que de ningún modo creo que sea el motor de la autobiografía –como escribe Jorge Olivares<sup>12</sup>– y si más bien un recurso ingenioso, muy literario y muy humano, de tener un expediente de aceptación que proyecta lo que el niño será.

El modelo perfecto de madre e hijo, probado hasta el cansancio en la literatura areniana, es el depositario de sueños individuales y mitos colectivos que dan origen a la (homo)sexualidad. "El pozo" concreta el tema del Edipo invertido. El abuelo, "un hombre con un sexo prominente"<sup>13</sup>, es el objeto de su deseo. La madre tiene relaciones sexuales con el abuelo en la imaginación del protagonista, y éste, no sabe si siente celos de la madre o del abuelo.

Al respecto, Marthe Robert escribe que esa relación edípica de la novela de los orígenes, "pone al desnudo, de un modo casi provocativo, ese divorcio entre el amor y el ideal, que aumenta los sufrimientos del niño, no sin ayudarle, ello es cierto, a su difícil aprendizaje"<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> Jorge Olivares opina que "Las piedras es, por así decirlo, la piedra angular de las memorias de Arenas" pues en este capítulo se establece un "triángulo edípico; [la relación con el padre que] evoca una dimensión erótica si tenemos en cuenta las resonancias erótico-anales asociadas con el dinero". La interpretación de este crítico me parece forzada a demostrar como motor de la autobiografía un conflicto principalmente homosexual. Yo creo que el tema está muy rebasado por un conflicto más universal: la libertad del individuo. *MLN* 115 (2000): 268-298 © 2000 by The Johns Hopkins University Press. Yo he consultado la versión por internet en <http://muse.jhu.edu>

<sup>13</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>14</sup> Robert, Marthe, *Op. cit.*, p. 48.

Las raíces propiamente familiares, desde mi punto de vista, son simbolizadas por el personaje de la abuela. La amplificación fabulosa de ésta, la coloca como "una mamá grande" de la literatura hispanoamericana en cuya figura se cifra el origen de todo.

"El centro de la casa era mi abuela, que orinaba de pie y hablaba con Dios [...] La cocina era el sitio sagrado donde ella oficiaba ante un fogón que alimentaba con leñas secas, que yo le ayudaba a recoger [...] mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida. Y eso se lo debo en gran medida a ese personaje mítico que fue mi abuela [...] La noche entraba en los dominios de mi abuela; ella reinaba la noche. Mi abuela también conocía canciones tal vez ancestrales; ella me sentaba en sus piernas y me las cantaba; no recuerdo tanta ternura por parte de mi madre [...] Mi abuela indiscutiblemente era sabia; tenía la sabiduría de una campesina que ha parido catorce hijos [...] por eso conocía la noche y no me hacía preguntas; sabía que nadie es perfecto. Seguramente, alguna vez me vio trasteándole el trasero a alguna puerca [...] Pero nunca mi abuela me recriminó; sabía que eso en el campo era normal<sup>15</sup>.

El yo provengo, el origen de ese yo, está instituido desde la literatura. Lo que decide aquí la interpretación es la orientación de la mirada del escritor. La visión del mundo que ofrece a través de la abuela sabia e inmemorial lleva toda una intención estética e ideológica. La infancia se rige desde la soberanía de la imaginación, en ella se forja un origen mágico, onírico, para el futuro escritor. También, la fantasía del recuerdo menosprecia la realidad, y busca las razones de la libertad, y por extensión, de la sexualidad, en la fe sabia y sobrenatural de la abuela.

El lugar incierto donde nació, es remplazado por otro más metafórico y más significativo dentro de la autobiografía. El título de este capítulo: "La noche, mi abuela", da la pauta para la interpretación. Representa la ficción fundacional del itinerario

---

<sup>15</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, pp. 20, 23, 45, 46.

autobiográfico, la síntesis geográfica y genealógica de Reinaldo Arenas. Este es el tiempo anterior a la caída: el paraíso perdido.

El relato de infancia transmite la fuerza de los deseos de su protagonista y su irreprimible libertad. Revela los orígenes psíquicos de la obra más allá de los accidentes individuales, y esto se revela en esas tácticas de la "novela de los orígenes" que ya han adquirido carta de ciudadanía y se han integrado a la retórica de la autobiografía.

Ahora bien, respecto a la retórica del discurso de la novela de aprendizaje, se hace evidente que la feliz permanencia del autobiógrafo en el seno de la madre naturaleza, donde el niño-héroe es iniciado en los misterios de la vida, fragua el saber diferenciado con que opera el adulto. Reinaldo Arenas mudado a niño, a partir de un tópico de novela romántica, regresa a una tierra cósmica que le confiere saberes. Su reino natural de veinte capítulos tiene ambiciones prometeicas: dotar al protagonista de los recursos necesarios para sobrevivir.

Es evidente que narrar la niñez del autor no constituye el objetivo primordial. Estos capítulos surgen como una parte indispensable para trazar lo que, desde mi punto de vista, es el núcleo de la escritura autobiográfica: la necesaria libertad del individuo.

No existe de ningún modo un relato ingenuo que pretenda únicamente recrear la niñez perdida. El registro de una infancia ignorante y miserable, empero feliz y libre, prevé una confrontación con las etapas subsecuentes de la vida de Reinaldo Arenas.

Creo que el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad; en el monte,

rodeado de árboles, de animales, de apariciones y de personas a las cuales yo les era indiferente. Mi existencia ni siquiera estaba justificada y a nadie le interesaba; eso me ofrecía un enorme margen para escaparme sin que nadie se preocupase por saber dónde estaba, ni la hora a la que regresaba<sup>16</sup>.

La narración busca deliberadamente abolir la distancia entre el pasado y el autor de cuarenta y seis años que lo evoca. Por eso, relato y evocación, tiempo de narración y tiempo de lo narrado, aparecen tan íntimamente compenetrados. No obstante, la escritura conserva las marcas de la evocación. El recuerdo está seleccionado y dispuesto en torno al desarrollo de las características de su protagonista.

A partir de esta "edición" del recuerdo, se filtran los indicios del artificio de la memoria que el autor a puesto a funcionar en modelos literarios bien establecidos. Como una novela de aprendizaje, la infancia narrada se somete al proceso de formación hacia la madurez, y por ello, dentro de la autobiografía, es un eslabón necesario para lo que se llegará a ser. No importa lo que el autobiógrafo fue, sino lo que le interesa recrear de aquello que fue en el presente de la escritura. En otras palabras, para la construcción autobiográfica, los efectos determinan las causas.

El puesto de observación que motiva y justifica la elección del recuerdo se encuentra en el presente de la escritura, en el autor que está escribiendo en el año de 1990, en etapa terminal de SIDA y que, además, ya es ampliamente reconocido como intelectual, homosexual y disidente del régimen socialista cubano.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 22

Arenas está perfectamente consciente de ello al escribir su autobiografía. Esto queda claro desde 1982, cuando en la edición de Argos-Vergara de *Otra vez el mar*, aparece un primer esbozo de autobiografía, "Cronología (irónica, pero cierta)", en la que el autor escribiría una frase muy significativa para *Antes que anochezca*: "Como campesino, Arenas está dotado de una gran habilidad para fugas"<sup>17</sup>.

En esta frase, el autor revela como comprende dentro de su vida su condición de campesino: un aprendizaje que le había proporcionado las cualidades necesarias para escaparse. Los capítulos "La arboleda", "El aguacero", "La violencia", "La tierra" y "El mar" siguen ese esquema con exactitud. Cada apartado va proporcionándole una habilidad que le servirá para fugarse cuando sea perseguido por el Estado cubano.

En "La arboleda", entre el relato de una infancia casi idílica, aunque paradójicamente brutal, se narran las aventuras de un niño que ante mil calamidades sale siempre ileso. La creatividad y la sensibilidad ante un mundo "natural" le salvan la vida continuamente.

Los árboles tienen una vida secreta que sólo les es dado descifrar a los que se trepan a ellos; subirse a un árbol es ir descubriendo todo un mundo único, rítmico, mágico y armonioso; gusanos, insectos, pájaros, alimañas, todos seres aparentemente insignificantes, nos van comunicando sus secretos<sup>18</sup>.

Así, en otro fragmento se explica como la cercanía y comprensión hacia la muerte, a través de un "mundo de la creatividad", preparan al adulto para las futuras contrariedades.

---

<sup>17</sup> No he podido consultar el texto directamente. Esta cita la tomé de la reproducción de Roberto Valero que "recoge gran parte de la autobiografía [...] sintetizada y actualizada". Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, University of Miami Press, 1991, p. 15.

<sup>18</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 22.

Creo que la época más fecunda de mi creación fue la infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad. Para llenar aquella soledad tan profunda que sentía en medio del ruido, poblé todo aquel campo, bastante raquítico por cierto, de personajes y apariciones casi míticos y sobrenaturales. Uno de los personajes que veía con enorme claridad todas las noches era el de un viejo dándole vuelta a un aro, de frente a la casa. *¿Quién era aquel viejo? ¿Por qué le daba vueltas a aquel aro que parecía ser la rueda de una bicicleta? ¿Era el horror que me aguardaba? ¿Era el horror que aguarda a toda vida humana? ¿Era la muerte?* La muerte siempre ha estado muy cerca de mí; ha sido siempre para mí una compañera tan fiel, que a veces lamento morir solamente porque entonces tal vez la muerte me abandone<sup>19</sup>.

El párrafo siguiente, con las múltiples repeticiones de "Me salvé" ante graves accidentes y enfermedades, refuerza esta interpretación. Además, otro aspecto que debe destacarse respecto a las líneas anteriores es la reflexión del narrador adulto sobre las experiencias del niño. Pues, como las premoniciones de las novelas románticas, enmarca una muerte acechante.

Este tipo de reflexiones aparecerá continuamente a lo largo del relato de infancia con la misma intención de presagio. Y en conjunto serán de suma importancia para la configuración de la autobiografía porque constituirán una clave para su interpretación. La intención del autor se evidencia porque emite juicios hacia un futuro que está siendo narrado retrospectivamente, y que por tanto, está más que definido. Una premonición sobre un futuro que sólo lo es aparentemente, más que presagiar, vincula y resignifica.

Por ejemplo, lo narrado acerca del viejo con la rueda tiene filiación con la representación medieval de la fortuna y con la siniestra imagen de la muerte de *El palacio de las blanquísimas mofetas*. En esa novela aparece la muerte "ahí en el patio, jugando con

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 23. Las cursivas son mías.

el aro de una bicicleta"<sup>20</sup>, esperando indefinidamente al protagonista, Fortunato, como una alucinación aciaga e inseparable.

La evocación tiene credenciales literarias evidentes. La imagen de la diosa Fortuna es recreada en un viejo que simboliza la muerte y que, como en la época medieval, gira la rueda, simbolizando así la alternancia de los destinos humanos sujetos a perpetuo cambio. En el texto de Arenas, el territorio de esta diosa, el destino, se encuentra rodando de forma incierta porque la muerte le hace girar.

Por otra parte, se ha anunciado ya la aniquiladora enfermedad del escritor y su propósito de escritura más evidente: contar su vida antes de morir. Por tanto, las preguntas retóricas: "¿Era el horror que aguarda toda vida humana?, ¿Era el horror que me aguardaba?, ¿Era la muerte?", no buscan la respuesta afirmativa que ya han recibido de antemano sino que crean en la lectura la sensación de una vida que se prepara para enfrentarse con la muerte y la certeza de que irremediablemente perderá.

En los capítulos de "El aguacero", "La violencia", "La tierra" y "El mar" el seguimiento a una retórica de la novela de aprendizaje es más nítido. Cada una de estas fuerzas naturales se va presentando en la evocación de la infancia como una enseñanza valiosísima desde donde se anuncia su utilidad en un futuro intrincado.

Yo quería no sólo revolcarme por la hierba, sino alzarme, elevarme como aquellos pájaros, solo con el aguacero. Llegaba hasta el río que bramaba poseído La fuerza de aquella corriente desbordándose lo arrastraba casi

---

<sup>20</sup> Arenas, Reinaldo, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 13.

todo, llevándose árboles, piedras, animales, casas; era el misterio de la ley de la destrucción y también de la vida. *Yo no sabía bien entonces hasta dónde iba aquel río, hasta dónde llegaría aquella corriente frenética, pero algo me decía que yo tenía que irme también con aquel estruendo, que yo tenía que lanzarme también a aquellas aguas y perderme*; que solamente en medio de aquel torrente, partiendo siempre, iba a encontrar un poco de paz. Pero no me atrevía a lanzarme; siempre he sido cobarde. [...] ¡Cuántas cosas pudieron haberse evitado si lo hubiera hecho! [...] ¿Por qué no lanzarme a esas aguas? ¿Por qué no perderme, difuminarme en ellas y hallar la paz en medio de aquel estruendo que amaba? ¡Qué felicidad hubiera sido haberlo hecho entonces!<sup>21</sup>

El capítulo de "El aguacero", al que pertenece este párrafo, reconstruye la contemplación de las fuerzas torrenciales de la lluvia del trópico desembocando en un río "que lo arrastra todo". Sin embargo, por las frases: "yo no sabía entonces hasta dónde iba aquel río" y "pero algo me decía que yo tenía que irme también", comprendemos que nuevamente, como las premoniciones, el relato está cumpliendo dos funciones: adelantar peligros futuros y manifestar un conocimiento útil.

De la frase primera puede inferirse un conocimiento actual de que el río lleva al mar, lejos de la isla. Este conocimiento se actualizará cuando, en medio de uno de sus múltiples intentos de fuga, deba nadar para llegar a la base naval estadounidense en Bahía de Guantánamo.

Me había dado ya las orientaciones pertinentes: bajarme en el primer punto de control, tomar hacia la derecha rumbo al río, caminar por la costa hasta ver las luces, esperar la noche escondido en los matorrales, cruzar el río a nado y seguir caminando por la orilla hasta llegar al mar [...] De pronto, sentí un estruendo; era el río. También sentí una inmensa alegría al ver aquellas aguas; mi amigo no me había engañado, allí estaba el río<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 36. Las cursivas son mías.

<sup>22</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 189.

La fuga no resulta como planeó y debe trepar a los árboles, otro conocimiento adquirido en la infancia, para así salvarse.

La segunda frase anuncia la terrible persecución de la que será objeto en años posteriores. Pero además, sirve como puente al futuro. De forma calculada, Arenas empieza vincular su vida posterior para generar la imagen del héroe romántico que con frecuencia recorre las páginas de las novelas de orígenes. Sólo que a diferencia de éstos, no desea postularse como héroe ejemplar y moralista, desea ser un héroe verosímil con experiencias y descubrimientos. Al agregar "Pero siempre he sido cobarde" gana, como bien nota Cabrera Infante, el estatus de valiente verdadero<sup>23</sup>.

Siguiendo el mismo esquema, el capítulo de "La violencia" puede comprenderse en una línea: "La violencia también se manifestaba en la lucha por la vida". Ovejas degolladas, cerdos apuñalados, toros castrados que sufren inmenso dolor y gritos de ranas tragadas por jubos son normales en el campo donde crece el protagonista. La vida se pelea con estruendosos alaridos, siempre en tono hiperbólico, siempre con suma violencia.

"La tierra" sigue el mismo precepto de aprender para el futuro pero recurriendo a una metáfora. "Cuando nacíamos, la comadrona rural que nos cortaba el cordón umbilical tenía por costumbre frotar el ombligo con tierra; muchos niños morían a causa de la infección, pero sin duda los que se salvaban habían sabido aceptar la tierra y estaban

---

<sup>23</sup> Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara Extra, 1998, p. 184.

listos para soportar todas las calamidades por venir"<sup>24</sup>. Aceptar la tierra es una metáfora de sobrellevar las dificultades de la vida. Él ha aceptado la tierra, y también, las calamidades que hábilmente está anunciando ya.

"El mar" que "se traga a un hombre todos los días"<sup>25</sup> puede explicarse como un recuerdo que en la minucia de la novela de aprendizaje se aprovecha para proyectar al adulto. Se rescata más por su carácter de aprendizaje que por el de remembranza. La capacidad para deleitar es el potencial máximo de la novela de aprendizaje. De ahí que se constituya como el velo que cubre su funcionamiento.

Todo el relato de los primeros años es "una forma de inversión, un gesto capitalista; la buena administración de los productos del pasado [...] transformados por el recuerdo en actos de poder"<sup>26</sup>. La mirada selectiva valida la narración del yo.

Así, "La política" sirve como un aprendizaje más revelador que el dispuesto para la fuga. Contar como el abuelo "antirreligioso, liberal y anticomunista"<sup>27</sup> justo cuando iban a tomarle una foto sacó un cartel enorme con la imagen de Chibás, periodista que denunció la corrupción del gobierno de Fulgencio Batista, no es sólo un recuerdo picaresco. Es una vinculación de tintes claramente ideológicos, lo mismo que la descripción de un abuelo mejor alfabetizado que el resto de los campesinos y gran aficionado a la lectura de *Bohemia*.

---

<sup>24</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>26</sup> Molloy, Sylvia, *Op. cit.*, p. 132.

<sup>27</sup> Arenas, *Op. cit.*, p.51.

Según Arenas, esta revista constituía la única educación política de la familia, y esa única educación a la que hace referencia, resume igualdad de pensamiento entre la familia, un periodista que se murió denunciando los atropellos del gobierno y una revista trascendental para el pensamiento de izquierda en la Cuba de esa época.

Tampoco es gratuita la referencia a que su abuelo era anticomunista. Trazado como un campesino que vivía miserablemente y, que sin embargo, rechazaba con vehemencia "el comunismo, a la vez que odiaba también de manera apasionada las dictaduras de derecha"<sup>28</sup>, el abuelo brinda las claves de interpretación. En el mismo nivel de odio apasionado se encuentran las dictaduras y el comunismo. Es indudable que no es del abuelo de quien se escribe.

Ahora bien, un aprendizaje que despierta gran interés dentro de la constitución de la autobiografía es el dedicado a la sexualidad. Reinaldo Arenas concede varios capítulos a su iniciación sexual porque busca describir una trayectoria. La iniciación es recordada como un campo lleno de experiencias diversas, de libertad. Esta imagen cederá su sitio a la represión de los siguientes años.

"El río", "La escuela", "El templo", "El Repello" y "El erotismo" forman el itinerario. De todos estos capítulos, me parece que "El río" es el más emblemático.

Fue ese río el que me regaló una imagen que nunca podré olvidar; era el día de San Juan, fecha en que todo mundo en el campo debe ir a bañarse al río. [...] Yo iba caminando por la orilla acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres

---

<sup>28</sup> *Ídem.*

bañándose desnudos. [...] Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente me gustaban los hombres [...] me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los sexos relucientes. [...] Con mis seis años yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza<sup>29</sup>. Los "más de treinta hombres bañándose en el río" le revelan la homosexualidad a un niño de seis años. Casi inverosímil, la imagen recuerda a los veintiocho jóvenes descritos en el "Canto a mi mismo" de Walt Whitman.

El poema de Whitman describe un imaginario vuelo desde el Atlántico hasta el Pacífico, en donde un "yo" simbólico, apresado por una sensualidad que le hace amar a todas las personas a su paso, canta la belleza humana y la plena confianza en el valor innato de los individuos. El encuentro con veintiocho jóvenes bañándose en el río, "todos ellos compañeros y amigos" destaca por la ingenuidad con que se recrea.

Veintiocho jóvenes se bañan en el río,  
veintiocho jóvenes, todos ellos compañeros y amigos;  
¡y ella, con sus veintiocho años de vida femenina, tan tristemente solitaria! [...]  
Las barbas y los cabellos de los jóvenes relucen con el agua que los empapa;  
una mano invisible se pasea sobre sus cuerpos,  
desciende temblorosa de sus sienas y de sus pectorales. [...]  
Los jóvenes nadan de espaldas, sus blancos vientres se esponjan al sol;  
no preguntan quien los abraza tan estrechamente,  
Ignoran quien suspira y se inclina sobre ellos, suspensa y encorvada como un arco.  
¡Los jóvenes no saben a quien salpican con vapor de agua!<sup>30</sup>

Reinaldo Arenas evoca los jóvenes desnudos en el río tratando de recuperar también la mirada ingenua de Whitman en su yo de seis años.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25

<sup>30</sup> Whitman, Walt, *Hojas de Hierba*, Tr. del inglés y prólogo de Armando Vasseur, México, Fontamara, 1989, pp. 102, 103.

Sin embargo, el recuerdo difícilmente evoca ingenuidad. El niño se plasma como una representación en potencia del adulto. Es un adulto en miniatura más que un niño precoz.

"La escuela" narra sus primeros aprendizajes sexuales con Dulce Ofelia y Orlando, sus primos. Es un capítulo, como escribe Arenas, de "los típicos retozos de la infancia detrás de los cuales se oculta el deseo, el capricho y a veces hasta el amor"<sup>31</sup>. En la mirada reflexiva del autor sobre sus inicios homosexuales, surgen como ingredientes básicos: la culpa, el miedo y la condenación. Tener relaciones sexuales con Orlando, que debe leerse como el inicio de su vida homosexual, le da la certeza de que se ha condenado para el resto de su vida.

Quando terminamos, yo me sentía absolutamente culpable, pero no completamente satisfecho; sentía un enorme miedo y me parecía que habíamos hecho algo terrible, que de alguna manera me había condenado para el resto de mi vida. Orlando se tiró en la hierba y a los pocos minutos estábamos de nuevo retozando. <<Ahora si que no tengo escapatoria>>, *pensé o creo que pensé*, mientras, agachado, Orlando me cogía por detrás<sup>32</sup>.

La culpa es un aprendizaje amargo para el autobiógrafo, una de las pocas ocasiones en que el narrador se permite dudar de la fidelidad del recuerdo. El tiempo se bifurca entre la evocación y lo evocado. Los mecanismos de la memoria son puestos en evidencia por primera vez. El niño protagonista del relato de infancia cede el lugar al adulto que escribe.

---

<sup>31</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 29. Las cursivas son mías.

No será la única ocasión en que Arenas sienta culpa por su homosexualidad. En capítulos posteriores referirá sus relaciones homosexuales en un tono en que se mezclan, perturbadoramente, la crudeza, la pasión, el lirismo y una perspectiva autocomplaciente. Tampoco será la única ocasión en que aparezca una temporalidad escindida entre el presente de la escritura y el suceso narrado.

En este mismo capítulo, por ejemplo, aparece una mención valiosísima sobre la palabra guagua: "La escuela era una casa grande de yaguas con techo de guano, igual que el bohío en que nosotros vivíamos. La maestra era de Holguín. Tenía que tomar un ómnibus o una guagua, como se dice en Cuba, y luego caminar varios kilómetros a pie"<sup>33</sup>.

¿Para qué explicar lo que es una guagua? Las marcas en la escritura son concluyentes para señalar que el narrador no está en el pasado. La frase "como se dice en Cuba" nos muestra a un escritor, que en el momento de construir la narración, está preocupado por explicar a lectores no cubanos lo que se cuenta; un escritor que se hace presente en la narración del supuesto pasado.

La idea del pecado unido a la homosexualidad vuelve a surgir en "El templo". En el lugar donde oficia Arcadio Reyes, un espíritu pide rezos por el fuego que abraza a los presentes. El espíritu es discreto y se reserva los nombres de los pecadores. La aparente ingenuidad del suceso se cierra cuando Arenas declara que Orlando se convirtió en un joven hermoso, casado y con muchos hijos y nietos. Debiera glosarse en

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 27. Las cursivas son mías.

esta página que las prácticas homosexuales son naturales en el campo y no impiden que los hombres tengan vidas religiosas, heterosexuales y felices. Esto es lo aprendido.

"El erotismo" sigue este mismo argumento. Arenas escribe que

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. [...] 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<sup>34</sup>.

Ahora, el tío Rigoberto suple al personaje del primo Orlando. El narrador puede así explicar que un "hombre casado y muy serio" tiene erecciones inevitables cuando se sienta en la montura junto a su sobrino Reinaldo, de apenas ocho años. Ambos fingían no enterarse, la esposa recibía alegremente al marido y —dice el protagonista— "en aquel momento, todos éramos muy felices"<sup>35</sup>.

En "El Repello" aprenderá el niño-adolescente a fingir sus inclinaciones sexuales. Sin embargo, este capítulo está separado del resto por una transición importante. La familia ha dejado el campo para ir a la ciudad. "Nochebuena" y "La cosecha" finalizan la vida miserable y libre en el campo. Estos capítulos restauran el hambre sufrida con dulce de naranja, manzanas rojas, helados amarillos y turrón de coco. Restauran la violencia familiar y natural con armonía. Y también restauran el naciente erotismo del narrador con sabiduría y comprensión.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 39-40

<sup>35</sup> *ídem*.

Holguín, la ciudad horrible y aburrida, también puede embellecerse en el relato de la niñez, que fiel a la novela de los orígenes, busca concluirse también con un banquete familiar. No obstante, en "Pascuas", no es posible restaurar la paz original porque irrumpe la guerrilla, la Historia.

En las Navidades de 1957 mi abuelo no dijo Pascuas; no hubo Pascuas. Las únicas que hubo fueron las Pascuas Sangrientas como dijo la revista *Bohemia*, debido a la cantidad de asesinatos políticos que en aquel mes cometió el gobierno. Se oían tiroteos; el terror ya era una cosa cotidiana. Casi toda la provincia de Oriente estaba contra Batista y había rebeldes en los montes<sup>36</sup>.

La mención no es gratuita. La vida de Arenas ha sido trastornada por los inicios de la revolución. El paraíso está a punto de perderse. Los comentarios sobre los enfrentamientos entre la guerrilla dirigida por Fidel Castro y el ejército de Batista vierten valoraciones sobre la dictadura del viejo patriarca y la moral del nuevo líder, que proporcionan definiciones ideológicas muy interesantes.

El interés de esta propuesta ideológica, que apenas se esboza en este apartado, yace en el hecho de que sobrepasará el ámbito personal desde el cual se le evoca y será asumida por el ideario de diferentes pensamientos políticos.

En todos estos capítulos es posible observar como el marco que abraza toda la información se asemeja a una trama de novela de los orígenes. La autobiografía se apropia del recurso, y a través del uso constante de premoniciones, genera el suspenso. Así, insufla el

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 62.

conflicto entre la bonanza o la plenitud del pasado y las dificultades del nuevo destino.

### 3.3 Retórica del discurso del exilio

La vida en el exilio es uno de los silencios más significativos en la autobiografía de Reinaldo Arenas. Quizá sea la cercanía temporal, pero apenas un par de capítulos refieren sus diez años fuera de Cuba. Todo el texto está escrito en Nueva York, en el destierro, y no obstante, la mayor parte expone la vida de su autor en Cuba.

Es evidente que son las condiciones de escritura las que lo llevan a eludir su pasado más reciente. La "Introducción" transgrede el género para contar al lector el presente narrativo del autobiógrafo: su muerte próxima, su terrible condición física y su impresionante esfuerzo para terminar su obra que es su venganza, y también, su manera de trascender.

En términos generales, la meditación sobre el pasado se justifica cuando lleva a cabo una estética de reconstrucción, retórica autobiográfica en la que el pasado individual todavía no ha encontrado su lugar y requiere varios yo para definirse. La anacronía escinde el tiempo entre un autor que se reconstruye en el pasado y otro que escribe en un presente narrativo.

La rememoración de Arenas, hecha en términos profundamente dolorosos, contiene una valoración afectiva de su país basada en su presente narrativo. "El momento de la vida en que el autor escribe el texto [...] es el punto de vista desde el que se enfoca la narración"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Seminario de español. Université de Neuchâtel, "J. Goytisolo y E. Galeano: La ruptura como factor estructurante del texto autobiográfico", *Autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Laussane, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, p. 219.

Aventura riesgosa que, en *Antes que anochezca*, opta por disociar doblemente el pasado. Lo que está por venir sólo aparece en imágenes dentro de la autobiografía.

Desde las premoniciones de la retórica del discurso de la novela de los orígenes, el futuro autobiográfico aparece sugerido antes que narrado explícitamente. En el discurso de la novela familiar, las premoniciones resultan una estrategia retórica muy útil cuando se trata de aprender para capítulos futuros, pero en lo que concierne al exilio la función cambia.

Traer a escena la enfermedad, la muerte y el destierro del autor tiene un efecto demoledor para quien escribe y para quien lee. Cada línea sobre Cuba está escrita desde la imposibilidad del retorno. Cada línea sobre su vida está escrita desde los umbrales de la muerte. Las premoniciones sirven entonces para graduar el presente narrativo. "Como toda autobiografía (en este caso dramáticamente marcada), *Antes que Anochezca* es una obsesión por permanecer vivo, por darle un semblante a lo que ya no lo tiene (de ahí que se haya dicho que la figura que domina la autobiografía es la prosopopeya)"<sup>2</sup>.

Por ello, aunque en *Antes que anochezca* las vivencias sobre el exilio aparezcan desdibujadas, omitidas la mayoría de las veces, el texto revela sus marcas de nacimiento: la escritura conserva la

---

<sup>2</sup> Bejel, Emilio, 1996, "Antes que anochezca: autobiografía de un disidente cubano homosexual", *Hispanérica*, Núm. 74, p. 36.

"violencia intrínseca, [el] desgarramiento"<sup>3</sup> que comporta la vida del exiliado.

La ruptura generada por el exilio produce violencia en la escritura de Reinaldo Arenas. Es cierto que también se refugia en la añoranza y la nostalgia, pero apenas las toca y se desata una pelea furibunda contra una retórica nostálgica de reconstrucción. En sus textos, como bien señala Jorge Fomet, la nostalgia y el odio se transforman en "una (po)ética [que] resuelve del modo más dramático el conflicto terrible del desarraigo, de la inadaptación y hasta del rechazo a ese mundo [...] en que vive [el exiliado]"<sup>4</sup>.

Arenas no puede tomar distancia del pasado que reconstruye, ni siquiera lo pretende. De forma subjetiva evoca su país perdido, y con ello, "reivindica la nostalgia como algo más que un ejercicio solipsista"<sup>5</sup>. El pasado irrecuperable se convierte en una frenética forma de escribir: para ahuyentar y desarmar la nostalgia se recurre a la venganza y al odio a través de las palabras.

El texto adopta un recurso fascinante: la facultad de añorar lo perdido es al mismo tiempo constructora de la ruptura ideológica del autor con el gobierno socialista de su país. Esto se debe a que el autobiógrafo va a estar presente no sólo en las descripciones que lo definan como actante de una serie de empresas, sino también porque se

---

<sup>3</sup> Esterrich, Carmelo, *La trayectoria exílica de Reinaldo Arenas*, Madison, University of Wisconsin, 1994, p. 1.

<sup>4</sup> Fomet, Jorge, "Prólogo" en: Varios Autores, *Cuento cubano del siglo XX*, Selección y notas de Jorge Fomet y Carlos Espinosa Domínguez, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, (Col. Tierra Firme), p. 21.

<sup>5</sup> Molloy, Silvia, *Op. cit.*, pp. 117-118.

podrá desmenuzar su forma de pensar a partir del hecho de que él ha escogido cuidadosamente las palabras, los recuerdos, la configuración de éstos y todos los detalles que le permiten al lector formarse una idea de su personalidad.

Reinaldo Arenas busca que así sea con una compendiosa maquetación y una escritura que da la impresión de estar hecha a salto de mata, sin más irrupciones que las de la fuga y la muerte. No obstante, y aunque muchos críticos —y desde luego el mismo Arenas— han hecho hincapié en que el autor tuvo que grabar a toda prisa su última obra porque se encontraba en un estado físico tan grave que no le permitió ni mecanografiar su texto, otros críticos más acuciosos han encontrado que “éste pudo leer y editar el manuscrito de su autobiografía antes de su muerte”<sup>6</sup>.

Así, la retórica del discurso del exilio presenta al intelectual disidente en clave personal de manera impecable. Ciertos sucesos, aparte de explicar el devenir del narrador-protagonista a partir de una serie de rupturas con el campo intelectual cubano, “permiten ver la otra cara de la moneda autobiográfica: lo que puede haber de continuidad fundamental bajo esas rupturas”<sup>7</sup>.

De la misma forma en que el Arenas-niño, protagonista de la narración de los orígenes, era más una representación en potencia que una evocación, los capítulos dedicados a la vida intelectual cubana, principalmente el de José Lezama Lima y el de Virgilio Piñera,

---

<sup>6</sup> Bejel, Emilio, *Art. cit.*, p. 40.

<sup>7</sup> Seminario de español. Université de Neuchâtel, *Op. cit.*, p. 221.

conllevan serias implicaciones y ciertas percepciones muy tenaces para los procesos futuros de disidencia y exilio.

Lezama y Virgilio son, dentro de la autobiografía, la representación de un tipo de intelectual al que pertenece Reinaldo Arenas. Ambos son homosexuales, sumamente críticos, no comprometen su escritura más que con la escritura misma, y por esta causa, mueren en una especie de exilio interior: el ostracismo.

Para exponer como el acto de evocar articula una ideología que es propia del presente de la escritura y no del pasado, es conveniente analizar la estructura de la autobiografía, algunos apartados que ejemplifican la percepción de Arenas sobre la revolución cubana, su entrada al mundo intelectual cubano y su vinculación a Piñera y Lezama Lima.

Dentro de los sesenta y nueve apartados que conforman *Antes que anochezca*, ya he mencionado que los primeros veinte siguen con fidelidad la estructura de una novela de los orígenes. Los siguientes diez, por su temática, pueden agruparse como los del ingreso a la revolución. En "Rebelde", "La Revolución", "Un estudiante", "La Habana", "Fidel Castro", "Himnos", "Candela", "El teatro y la granja", "Raúl" y "Adiós a la granja" puede observarse nítidamente el ingreso de Arenas al proceso revolucionario y una primera percepción sobre este proceso, que trata de rescatar la impresión del adolescente formado y educado en y por el socialismo.

De estos capítulos y su organización, es sorprendente el relato de una primera postura ideológica graduada por la esperanza en el cambio, la ejemplificación del cambio en el hombre nuevo en el que se está transformando el autobiógrafo y los comentarios del escritor de cuarenta y seis años, que matizan y dudan de la mítica revolución cubana.

"Rebelde" al mismo tiempo que narra como por aburrimiento y pobreza Arenas se adhiere a los alzados para participar en "alguna batalla y perder la vida o ganarla"<sup>8</sup>, introduce la historia de Cuco Sánchez, un hombre que tenía a todos sus hermanos alzados por la esperanza de una vida mejor, y que, finalmente, acaba juzgado y apresado por la revolución.

Además, surgen comentarios intercalados en el recuerdo muy oportunos para sus vivencias de hace más de treinta años. Puede rememorar que cuando se integró a la revolución a finales de 1957, después de casi nueve años de haberse iniciado ésta y en la Sierra de Gibara, a muchos kilómetros de la Sierra Maestra, nunca pudo ver ningún combate, porque

esos combates fueron más míticos que reales. La guerra fue más bien de palabras. La prensa y casi todo el pueblo decían que el campo estaba tomado por miles y miles de rebeldes armados hasta los dientes. Era falso [...] Cuando se divulgó la noticia de que Batista se había marchado, muchos no la creíamos. Hasta el mismo Castro fue uno de los más sorprendidos; había ganado una guerra sin que la misma se hubiese llevado a cabo. [...] Aunque Batista había huido desde el 31 de diciembre de 1958, Castro se tomó bastantes días en

---

<sup>8</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 64.

bajar de la Sierra Maestra y llegar a La Habana; después vino la leyenda<sup>9</sup>. El apartado de "La Revolución" también combina los recuerdos del adolescente recién integrado con la mención de los primeros juicios contra los militares del régimen de Batista y algunos otros desafortunados que son condenados a muerte después de ser sometidos a procesos espectaculares y absolutamente arbitrarios.

"Un estudiante" y "La Habana" continúan la misma línea. Arenas narra en ellos su ingreso a una de las primeras escuelas del nuevo régimen. Ahí, además de recibir educación, se le prepara "sórdidamente" para ser la vanguardia de la revolución.

A los pocos meses se nos dijo que no éramos simples estudiantes, sino la vanguardia de la Revolución y, por tanto, jóvenes comunistas y soldados del ejército. [...] Nosotros seríamos los encargados de llevar la contabilidad y la administración en las granjas del pueblo; es decir, las granjas estatales, porque jamás pertenecieron al pueblo. Muchos de aquellos compañeros llegaron después a ser dirigentes del régimen de Castro, otros se suicidaron. Recuerdo a uno de mis amigos de Holguín que se descargó su ametralladora en la cabeza. Los que persistíamos éramos los hombres nuevos, los jóvenes comunistas que controlaríamos la economía del país<sup>10</sup>.

Entre el recuerdo se filtra la crítica y el descrédito. Esto se hace a partir de un recurso interesante: el yo como testigo de la historia. "Todo eso yo lo vi" afirma categórico casi al final del capítulo al que pertenece este párrafo, antes de agregar que "Indiscutiblemente nos adoctrinaban, pero también nos alimentaban y estábamos estudiando gratis; el gobierno nos vestía, nos educaba a su modo y disponía de nuestro destino"<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>11</sup> *Ídem*.

La historia personal de Arenas va contando una versión de los años subsecuentes al triunfo de la revolución. Con sus bondades, siempre aparentes advierte el protagonista, la revolución le ofrece la oportunidad de una vida distinta. "Indiscutiblemente, le habíamos encontrado un sentido a la vida, teníamos un plan, un proyecto, un futuro, bellas amistades, grandes promesas, una inmensa tarea que realizar. Éramos nobles, puros, jóvenes, y no teníamos ningún cargo de conciencia".<sup>12</sup>

"Himnos" y "La Candela" son la cima de su visión recobrada y su desencanto visto ya desde el exilio. La ruptura va graduándose desde el entusiasmo y las primeras desaprobaciones al autoritarismo y represión del nuevo gobierno.

La madre padeciendo hambre y trabajos, Cuco Sánchez hecho prisionero y las constantes muertes de personas adheridas a la guerrilla que por desilusión en ésta se suicidan, funcionan como engranes que van más allá de la vida del protagonista. Por una parte, son proyecciones del futuro de Arenas, formado en el seno de la revolución, y después, destruido por ésta. Y por otra parte, Son hechos reprobables ocasionados por una vía política que pretendía una mejora social. Todos ellos se reúnen alrededor de la falta de libertad.

Creía o quería creer que la Revolución era algo noble y bello. No podía pensar que aquella Revolución que me daba una educación gratuita pudiera ser algo siniestra. [...] Pero, si había algo seguro, era que nos estaban adoctrinando [...] es decir, aquella revolución fue comunista desde el principio [...] Es casi imposible para el ser humano concebir tantas calamidades de golpe; veníamos de incesantes

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p 79.

atropellos por parte de los poderosos y ahora era nuestro momento el momento de los humildes. [...] Habíamos sido adoctrinados en una nueva religión y, una vez graduados, saldríamos a esparcir aquella nueva religión por toda la Isla; éramos los guías ideológicos de una nueva forma de represión [...] El ambiente de la Revolución no permitía discrepancias<sup>13</sup>.

La revolución educa e instruye, pero no permite disidencias. La homosexualidad y la libertad individual, son discrepancias que van encontrando su lugar en el estudiante de diecisiete años, contador agrícola gracias a la revolución, y también, director de los círculos de estudio marxistas.

Analizar la primera percepción de Reinaldo Arenas sobre la revolución muestra como el relato va incluyendo una justificación ética de la posterior ruptura. Lo importante de estos apartados es la deliberación a que conducen. La exposición de los hechos a partir de un bagaje personal es un procedimiento de presentación de una figura ética que inhibe el juicio independiente del lector.

Ahora bien, siguiendo con la estructura de la autobiografía, los siguientes dieciocho capítulos refieren la entrada del narrador-protagonista al mundo intelectual cubano. "La Biblioteca" cuenta el ascenso de Arenas al mundo de las letras cubanas.

En 1963, la Biblioteca Nacional convocó un concurso para narradores de cuentos. [...] Me presenté a aquel comité y narre mi cuento. [...] Me preguntaron quién era el autor. Y dije que yo [...] Al otro día recibí un telegrama donde decían que estaban muy interesados en hablar conmigo y que pasase por la Biblioteca Nacional. Lo firmaba un señor llamado Eliseo Diego. Me presenté allí y conocí a Eliseo Diego. También conocí a la viejita que parpadeaba, María Teresa Freyre de Andrade, que era la directora de la Biblioteca Nacional; allí estaban

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 81, 83.

también Cintio Vitier y su esposa Fina García Marruz. Formaban una especie de aristocracia culta. En aquél momento todos ellos, (incluso Salvador Bueno) eran personas consideradas un poco desafectas al régimen, y María Teresa, que era una mujer magnánima los había protegido. [...] Eliseo Diego trataba de orientarme en las lecturas infantiles y Cintio Vitier me decía que tenía que cuidarme mucho de obras como las de Virgilio Piñera y otros autores por el estilo; me hacían una censura culta y delicada. En aquel momento, no aprobaban el régimen y me decían horrores de Fidel Castro y de la tiranía que había impuesto; querían abandonar el país, pero o tenían muchos hijos o no podían hacerlo. Eliseo Diego decía: <<Yo, el día que tenga que escribir una oda elogiando a Fidel Castro o a esta Revolución, dejo de ser escritor>>. Más adelante, sin embargo, tanto Cintio como Eliseo se convirtieron en voceros del régimen de Fidel Castro. Y no una, sino decenas de odas, ha escrito Eliseo en homenaje a Fidel Castro y a su Revolución. Cintio ha hecho lo mismo o tal vez cosas peores. Quizá por eso hayan dejado de ser escritores; pero en aquel momento eran personas sensibles que, indiscutiblemente, influyeron en mi formación literaria<sup>14</sup>.

Es importante observar el relato teniendo conciencia del Reinaldo Arenas narrador del presente, pues esto confiere el papel de narrador de la autobiografía, no al guajiro casi analfabeto que en ese momento conoce a algunos de los intelectuales cubanos más importantes, de quienes ni idea tenía, sino al escritor disidente, famoso, y desde luego, letrado.

La importancia del presente del acto de escribir, en este caso, nos expone con fidelidad el pensamiento de Reinaldo Arenas. La escritura se convierte en una cuidadosa referencia a la personalidad y situación vital del autobiógrafo en el momento de narrar, que cumple con la promesa de darnos a conocer una visión personal de su vida, no por lo que relata, sino por cómo lo relata.

Y ese estilo de la narración como divergencia del Reinaldo Arenas

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 97-99

del pasado al del presente, que según Jean Starobinski, da las pistas reveladoras y los rasgos sintomáticos del autor, es irónico, colérico, doloroso, la más de las veces exaltado y sin duda, vengativo.

Ottmar Ette señala que "la memoria puede funcionar únicamente a través de la actualización de sus <<informaciones>>. De esta forma, el presente y el pasado se entrecruzan, se contaminan, se funden"<sup>15</sup> hasta hacer de la autobiografía un "conductor de una veracidad por lo menos actual"<sup>16</sup> en la medida en que la escritura es una imagen auténtica de la personalidad del escritor en una realidad presente, aún cuando todos los hechos relatados sean dudosos.

Arenas menciona en la introducción algo que aquí es oportuno señalar, que un escritor en el exilio tiene algo de dignidad<sup>17</sup>. Obviamente él escribe desde esta postura. Por ello, Eliseo Diego y Cintio Vitier han dejado de ser escritores para él. Lo mismo sucede con Alejo Carpentier, al que nunca podrá olvidar como el juez que le negó el premio UNEAC a su segunda novela, *El mundo alucinante*.

Había conocido a Alejo Carpentier y sufrí una experiencia desoladora ante aquella persona que manejaba datos, fechas, estilos y cifras como una computadora refinada pero, desde luego, deshumanizada. Mi encuentro con Lezama fue completamente diferente; estaba ante un hombre que había hecho de la literatura su propia vida<sup>18</sup>

En este fragmento está disperso, más allá del recuerdo de cómo conoció a Carpentier, el descrédito de éste como intelectual deshumanizado y la

---

<sup>15</sup> Ette, Ottmar, *La escritura de la memoria*. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 128.

<sup>16</sup> Starobinski, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>17</sup> "[...]en Cuba se vive bajo el terror absoluto. Fuera, por lo menos se puede optar por cierta dignidad política". Arenas, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 109.

comparación poco venturosa con respecto a Lezama Lima. En el mismo tono seguirá refiriéndose a él. Intelectualmente, políticamente y éticamente, Alejo Carpentier siempre tiene algo objetable para Arenas<sup>19</sup>.

Así, cuando posteriormente habla de algún encuentro que tuvo con Carpentier, en los años en que él ya había caído en desgracia con el régimen, recuerda que lo insultó porque se decía revolucionario pero vivía como burgués, a diferencia de él, que no quería ser revolucionario y sufría todos los avatares de serlo. De ahí que cuando rememora cómo conoció a los intelectuales cubanos en la Biblioteca Nacional, actualiza esos conocimientos con sus experiencias posteriores hasta unificar el autor-narrador actual y modificar su yo del pasado.

El Arenas narrador del presente puede afirmarse de esta manera en todas sus prerrogativas. "No sólo narra lo que le ha sucedido en otro tiempo, sino sobre todo, cómo de otro que era ha llegado a ser sí mismo"<sup>20</sup>. A diferencia de los demás, él vive con dignidad, en el exilio y de acuerdo a lo que piensa.

La descripción del mundo intelectual traza una ruptura política abierta con el régimen socialista, monstruo poderosísimo que poco a poco va adquiriendo la fisonomía de Fidel Castro. "El «caso» Padilla" es un punto clave de la crítica sobre lo que significa ser intelectual en Cuba. La libertad individual, los límites entre lo que puede

---

<sup>19</sup> Coincido con la opinión de Rafael Rojas, sobre lo escasas y anecdóticas que resultan las alusiones de Arenas sobre Carpentier: Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 89.

<sup>20</sup> Starobinski, *Op. cit.*, p. 68.

decirse, lo que no debe escribirse y el preludeo a la feroz persecución y al constante robo de manuscritos, que rehace obsesivamente, aparecen narrados a partir de un proceso de humillación y degradación de quien no está "dentro de la Revolución"<sup>21</sup>.

En el mundo de la intelectualidad cubana, los capítulos dedicados a Lezama y a Virgilio, permiten comprender plenamente la importancia de la retórica del exilio, el intento de recuperar un pasado lejano desde el presente de la escritura. Ambos relatos encarnan los ideales del autor por medio de estos dos personajes.

Para Arenas, Lezama y Virgilio están afiliados por su honestidad intelectual y su amor por la literatura y La Habana. Sus discrepancias literarias en *Orígenes* y *Ciclón*, sus discrepancias sexuales, y hasta léxicas, se resuelven en su amor por la literatura y lo cubano, lo habanero.

Virgilio y Lezama tenían muchas cosas diferentes, pero había algo que los unía y era su honestidad intelectual. Ninguno de los dos era capaz de dar un voto a un libro por oportunismo político o por cobardía, y se negaron siempre a hacerle propaganda al régimen; fueron sobre todo, honestos con su obra, y con ellos mismos. Los dos naturalmente fueron condenados al ostracismo, y vivieron en la plena censura y en una suerte de exilio interior. [...] Lezama tenía su centro vital en su propia casa [...] Virgilio prefería desplegar su vitalidad por toda La Habana [...] Sus gustos sexuales eran más populares que los de Lezama. A Virgilio le gustaban los hombres rudos, los negros, los camioneros, mientras que Lezama tenía preferencias helénicas.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Castro, Fidel, "La libertad del arte y la revolución" en: Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, T. II, México, Era, 1972, p. 406.

<sup>22</sup> Arenas, Op. cit., p. 110.

Por su rigor estético y la envergadura de su obra, para Arenas son los intelectuales más destacados de la Isla.<sup>23</sup> Ciertamente, son dos personajes insustituibles en las letras hispanoamericanas del siglo XX. Sin embargo, lo más importante de su filiación con Arenas surge, en mi opinión, a partir de la forma en que viven.

Son intelectuales de primera línea, y no obstante, su vida transcurre en la miseria y en el destierro dentro de las fronteras de Cuba. El exilio interior es para ellos una forma extrema de castigo que conlleva su muerte como escritores. Ser homosexuales y no someter su escritura a lo literariamente revolucionario les ocasiona el aislamiento más atroz.

María Luisa [...] salía con una vieja cartera de nylon blanco a hacer colas por toda la Habana para conseguirle algo de comer a Lezama. [...] Ella regresaba siempre con algún queso crema, algún yogur; algo para satisfacer el voraz apetito de aquel hombre. [...] La reunión de aquellos tres personajes [María Luisa, Lezama y Virgilio], en aquella casa destartalada, que a veces se inundaba, tenía un carácter simbólico; era el fin de una época, de un estilo de vida, de una manera de ver la realidad y superarla mediante la creación artística y una fidelidad a la obra de arte por encima de cualquier circunstancia. [...] Por esta razón, tanto Lezama como Virgilio terminaron su vida en el ostracismo y abandonados por sus amigos.<sup>24</sup>

Virgilio aparece evocado por Arenas desde la introducción. Su aparición inicial forma parte de una de las páginas más sobrecogedoras de la autobiografía. Dentro del mundo intelectual es un hombre que escribe incesantemente, crítico tenaz, homosexual, ateo y anticomunista. El exilio interior en su caso, es considerado en la narración como sinónimo de disidencia, un estado previo a la rebelión activa que

<sup>23</sup> Rojas, Rafael, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>24</sup> Arenas, *Op. cit.*, pp. 112-113.

llevará a cabo el autobiógrafo. Su rebeldía consiste en escribir incesantemente, tener una ética intelectual a prueba del poder y mantener una vida abiertamente homosexual.

El destinatario visible de *Antes que anochezca* es el escritor cubano Virgilio Piñera, erigido en héroe simbólico por Arenas, convertido en el destinatario de su prestigio y la vez de su humildad. [...] Ahora bien, la figura de Virgilio Piñera como destinatario de la tradición (literaria) es problemática, pues se adopta precisamente por representar la imagen del escritor rebelde por excelencia [...] Arenas toma la figura de Piñera por concebirla como una rebeldía literaria innata, por representar un arte de ruptura constante, una disidencia artística sin tregua.<sup>25</sup>

Lezama y Virgilio son escritores fuera de la revolución. El narrador-protagonista traza con ellos la semblanza completa del mundo intelectual que aún mantiene sus propias opiniones ante la cultura institucionalizada.

Atendiendo nuevamente a la estructura de la obra, los once capítulos posteriores al mundo intelectual cubano refieren un ciclo de persecuciones, prisiones y capturas, que narran sus últimos años en la isla como un constante deseo de escapar, de fugarse. Desde mi punto de vista, la intertextualidad erige este bloque a partir de una retórica de la fuga. Por este motivo, lo analizaré en un apartado independiente.

Los diez capítulos restantes tratan, aparentemente, la vida de Arenas en el exilio. Sin embargo, temporalmente Arenas omite sus vivencias desde 1987, año en que le diagnostican SIDA. Sólo la carta final alcanzará esa mirada retrospectiva con el presente de la escritura.

---

<sup>25</sup> Bejel, Art. cit., p. 39.

El autobiógrafo vuelve a ser una persona, dice él, sólo en el exilio. Su condición de homosexual le es permitida sin ninguna represión. Y no obstante, la crítica al nuevo sistema en que vive aparece en poco tiempo, la libertad sexual cede lugar al terror de su enfermedad, y su vida, lo único con que contaba al salir de Cuba, se difumina<sup>26</sup>.

Nada de aquello me tomó por sorpresa; yo sabía ya que el sistema capitalista era también un sistema sórdido y mercantilizado. Ya en una de mis primeras declaraciones al salir de Cuba había dicho: «La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar».<sup>27</sup>

Miami es una caricatura de Cuba para Arenas. Nueva York, primero una Habana en todo su esplendor, un sueño y una fiesta que se transforman en enfermedad y muerte. Y si bien su condición de homosexual es permitida, no sucede lo mismo con su condición de escritor. Al exilio cubano no le interesa la literatura. Los escritores cubanos exiliados en Estados Unidos mueren en hospitales públicos completamente olvidados.

Además, algunos apartados como "Las brujas", "El anuncio" y "Los sueños" más que relatos de vivencias, son una cadena de presagios; introspecciones de un lirismo muy fino. El futuro aparece mostrado por augurios, el destino del héroe verosímil, como en las novelas románticas, finalmente va a cumplirse. No hay nada que pueda oponerse a

---

<sup>26</sup> Liliane Hasson, "Reinaldo Arenas: New York era una fiesta". En: <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA7/ensayos/aniversario.html> [18/08/2003].

<sup>27</sup> Arenas, Op. cit., p. 309.

ese destino. Destino que, por otra parte, no aparecerá propiamente en la autobiografía, sino en la carta final.

"El anuncio" refiere la muerte de un amigo cercano a causa del SIDA. El círculo de presagios que han abundado a lo largo de la autobiografía va a cerrarse en el último capítulo: "Los sueños". En su apartamento de Nueva York, la vieja fórmula de "Me salvé" pierde su efectividad, y tras peligros diversos vividos dentro y fuera de Cuba, el resquebrajamiento de un vaso con agua le anuncia el fin:

Estábamos ya en 1986; Lázaro había estado hablando conmigo un rato y se acababa de marchar; no había salido del edificio, cuando sentí un enorme estallido en el cuarto; era una verdadera explosión. [...] el vaso de agua sobre la mesa de noche, sin que lo hubiese tocado, había hecho explosión; se había pulverizado. [...] ¿Cómo era posible que un vaso de vidrio hubiese estallado haciendo aquella explosión tan descomunal? Al cabo de una semana comprendí que aquello era un aviso, una premonición, un mensaje de los dioses infernales, una nueva noticia terrible que me anunciaba que algo realmente novedoso estaba por ocurrirme; que ya en ese momento me estaba ocurriendo. El vaso lleno de agua era quizás una especie de ángel guardián, de talismán, algo había encarnado en aquel vaso que durante años me había protegido y me había liberado de todos los peligros: enfermedades terribles, caídas de árboles, persecuciones, prisiones, disparos en medio de la noche, pérdida en medio del mar<sup>28</sup>

El vaso como ángel guardián, como Dios o Diosa de la noche, como la madre Luna, le ha abandonado. Finalmente la nostalgia del país perdido se evoca sólo con dolor, sin furia: "¡Oh Luna! [...] hacia ti en medio del mar; hacia ti junto a la costa; hacia ti entre las rocas de mi isla desolada, elevaba la mirada y te miraba [...] Y ahora, súbitamente, Luna, estallas en pedazos delante de mi cama. Ya estoy sólo. Es de

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 337-338.

noche"<sup>29</sup>. Al aceptar la pérdida, la palabra recupera su país en la evocación retrospectiva. Por ello, la mayor parte habla de Cuba y no de Nueva York, el mito se hace imprescindible para conservar la identidad.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 340.

### 3.4 Retórica del discurso de la fuga

Toda autobiografía es una especie de confesión que aspira a reparar y justificar la vida del autobiógrafo. Así, la necesidad de Arenas por esclarecer y argumentar lo que ha hecho y lo que ha escrito le ha llevado a redactar su última obra. La estructura de *Antes que anochezca* deja clara la lucidez con que el autobiógrafo ha concebido su texto.

Las rupturas que enfrenta a lo largo de su vida con las políticas del estado cubano se organizan en etapas bien definidas. De opresión a opresión, su mayor enemigo es el sistema. El narrador-protagonista va a enfrentársele en toda su ferocidad y proximidad después de publicar un libro en el extranjero, *El mundo alucinante*, y de involucrarse en un escándalo menor de homosexualidad.

Dedicado a rebelarse, el autobiógrafo narra "persecuciones, arrestos, fugas, nuevos arrestos y nuevas fugas"<sup>1</sup>, siempre intentando conservar sus manuscritos y su libertad. En esta sección, compuesta por once apartados, de "El arresto" a "Mariel", Cuba será una enorme prisión de muros de agua. Llena de delatores, de policías disfrazados de amigos, de marginación y humillación a los que disienten, la patria no le dejará más salida que el exilio. En consecuencia, la fuga se transformará en la única alternativa.

---

<sup>1</sup> Bejel, Emilio, Art. cit., p. 40.

### 3.4.1 Fray Servando Teresa de Mier, el eterno fugitivo.

Y cualquier dificultad,  
propia de tan larga trayectoria,  
la suplió con el optimismo de saberse escapado  
de aquella prisión de arena y sol.

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*

Ahora bien, el discurso de la fuga, fue una obsesión para Arenas mientras vivió en Cuba, no es exclusivo de esta obra. La premisa de escaparse del mundo que oprime se encuentra ya muy bien elaborada en su segunda novela, *El mundo alucinante*. Pues si bien, Celestino y su primo buscan escapar constantemente del abuso familiar en *Celestino antes del alba*, no habrá un discurso tan orgánico sobre la fuga como si existe en *El mundo alucinante*, y desde luego, en *Antes que anochezca*, pero ya como parte de una retórica del discurso autobiográfico, pues "este libro suyo es una novela, que es una memoria, que es una fusión de la ficción y una vida que imitó dolorosamente la ficción: esa realidad atrofiada que es su última fuga. Una fuga a una sola voz"<sup>2</sup>.

Gérard Genette asevera que cada obra literaria remite a otras que la antecedieron o a las contemporáneas con las que coincide o contradice. En este sentido y volviendo a *El mundo alucinante*, Jacobo Machover señala un aspecto que me interesa destacar para el estudio de la autobiografía:

Un personaje histórico, exterior al universo de Reinaldo Arenas, va a simbolizar la quintaesencia de la huida: Fray Servando Teresa de Mier. *El mundo alucinante* es un intermedio en la creación, relativizado por la vuelta a un mundo del que resulta imposible escapar [...] Fray Servando representa la huida última, sin objetivo y sin fin, en busca de una libertad inaccesible, más allá de los ideales políticos, de los sucesivos exilios y de las revoluciones

---

<sup>2</sup> Cabrera infante, *Op. cit.*, p. 186.

fallidas [...] Es la desviación de la ortodoxia, religiosa o política, la que lleva al fraile a la cárcel<sup>3</sup>. Reinaldo Arenas retomará al eterno fugitivo de *El mundo alucinante* en su autobiografía, sólo que esta vez, él será el personaje que va huyendo en medio de aventuras inverosímiles.

*El mundo alucinante* "cuenta la historia de Fray Servando Teresa de Mier, o mejor dicho, reescribe las *Memorias* y la *Apología* de este personaje histórico en las que el fraile relataba sus aventuras, luchas y persecuciones en tierras americanas y europeas"<sup>4</sup>. El fraile en sus *Memorias* tenía un sin fin de hechos novelescos que, en la obra de Arenas, fueron orientados de manera precisa y condicionada a una vida azarosa, de persecuciones y aventuras imposibles. Entre el discurso histórico de las *Memorias* y el literario de *El mundo alucinante* "el común denominador es el tema de la libertad. El personaje lucha por encontrar esa libertad para sí mismo y para su patria"<sup>5</sup>.

Por ello, no es sorprendente que bajo la retórica del discurso autobiográfico, Arenas haya recuperado estructuras ya probadas en sus obras anteriores para reconstruir sus propias vivencias.

En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo el Morro). Yo, al entrar allí decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Machover, Jacobo, *Op. cit.*, pp. 104, 113-114.

<sup>4</sup> Ette, Ottmar, "La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto", en: Ette, Ottmar (ed.), *Op. cit.*, p. 96.

<sup>5</sup> Miaja de la Peña, María Teresa, *La hipérbole como recurso generador de un texto literario: El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas*, Tesis, El Colegio de México, México, 1981, p. 123.

<sup>6</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 222.

La autobiografía está inmersa en los numerosos intentos de fuga y hasta de suicidio del narrador-personaje para escapar del país, sin importar que apariencia tenga esa fuga. Pero el relato, bien organizado en ciclos regulados (prisión, persecución y fuga) va a esgrimir la ideología del autor, y en un movimiento circular y poético, propio de una narración retrospectiva como la autobiografía, marcará también una ruptura y luego un regreso a Cuba, por el acto de recordar.

#### **3.4.2 El ciclo persecución, prisión y fuga.**

La autobiografía irá construyendo un discurso sumamente dramático sobre la opresión padecida por Reinaldo Arenas. En crescendo, la narración va a ir refiriendo el agobio y la falta de libertad para con su protagonista. Esto se hace posible debido a que el género es retrospectivo y a la organización autobiográfica en apartados. Como en las novelas picarescas y en las de aventuras, hay una cronología bien definida, pero ésta no se entremezcla en una trama sólida. Algunas aclaraciones y recuerdos irrumpen la acción lineal.

En *Antes que anochezca*, la persecución, la prisión y la fuga serán los elementos invariables, aún por capítulos, para mantener el suspenso. No obstante, la configuración de los apartados se alejará de las novelas de aventuras para hacer, como atinadamente apunta Emilio Bejel,

un cuestionamiento implícito (nunca explícito, lo cual es importante en cuanto a lo que se refiere a la ideología que el texto propone) de la validez de esa escritura autorreflexiva [...] Arenas siempre parece proponer, a fin de cuentas, un universo de rebeldía

prometeica que sólo logra implicar una utopía libre de toda limitación.<sup>7</sup>.

Haber hecho referencia al socialismo cubano como el contexto histórico que rige la obra desde un conjunto de circunstancias y un sistema de valores, permite al narrador-protagonista plantear la ruptura con el Estado como una consecuencia lógica.

Radical en su postura, el autobiógrafo construye un lugar desde donde rebelarse, y al mismo tiempo, un tipo de recepción. Marginado por una política inmisericorde con el «otro», con el disidente, su posición política y estética busca la aceptación por parte de los lectores de la necesidad de una libertad sin restricciones.

Esto, que ha sido una cuestión muy debatida entre los filósofos y los juristas de todos los tiempos, pone a debate, más allá del ámbito de la obra, la naturaleza y extensión de las restricciones a la libertad. Y más profundamente, las restricciones a la libertad individual impuestas por un Estado continuamente denominado totalitario e irracional.

La fuga, en este sentido, será la hipérbole extrema de la lucha por una libertad absoluta, y se constituirá con el contexto histórico y las aventuras inverosímiles por escapar. La persecución, fabricará un discurso sobre la compra venta de conciencias y el protagonista como héroe verosímil. Y la prisión, será el discurso sobre el régimen

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 42.

socialista con su ilimitable poder, invisible y en todas partes, y su monstruosidad.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

### 3.5 Retórica del discurso la marginación

La autobiografía de Reinaldo Arenas constituye la historia alucinante de una abyecta marginación. En ella, su protagonista transgrede todas las normas para poder escribir. Aunque acaso fuera más exacto decir que escribe para transgredir todas las normas. "Huérfano real de la revolución. Hijo maldito del boom [...] Su lugar propio, sus ganas de ser otros –desde su vida sexual al infinito de la escritura– convirtieron la existencia de Arenas en un teatro de obstáculos vencido a páginas escritas en una isla sin papel"<sup>1</sup>.

Y ese teatro de obstáculos, plasmado en una escritura irrefrenable, ha dado lugar a una de las polémicas más interesantes que pueda despertar una autobiografía: la veracidad de la obra. El género obliga en cierto modo al lector a someterse a la condición de verdad aparente que ostenta el texto, a olvidar su carácter propiamente textual, las estructuras específicas de su configuración.

Un despliegue de recursos mediáticos hace olvidar que la palabra no es reflejo fiel del pensamiento y que por el contrario, ésta algunas veces desvirtúa y sustituye la verdad. A Reinaldo Arenas, no se le escapa que la oposición ficción-autobiografía resulta inoperante para la escritura. La verdad y la falsedad no son criterios de valor para la literatura.

---

<sup>1</sup> Olcoz, Nieves, 1999, "Delitos y sueños de Reinaldo Arenas", *Estudios Públicos*, Núm. 76, Primavera, p. 67.

Sin embargo, utiliza los recursos propios del género autobiográfico para confundir la verosimilitud con la veracidad del discurso. Plantea una escritura íntima y sin ambages, incorporando múltiples detalles de su vida íntima, diseñando una determinada forma de recepción, y sobre todo, construyéndose un yo transformado por el acto de escribir.

Las obsesiones constantes del autobiógrafo sobre la opresión y la rebeldía, serán descritas a partir de una condición fija, la marginación. Estar fuera de los límites, intelectualmente le da la pauta para escribir sobre el proceso de escribir y poner en tela de juicio al sistema que lo formó. Socialmente, le otorga valores a su disidencia. Sexualmente, le permite configurar su homosexualidad como un acto valiente y de libertad. Y literariamente, juega con la veracidad potenciando la curiosidad morbosa de los lectores ávidos por las vidas ajenas.

### **3.5.1 El intelectual disidente y el exiliado**

Bordeando los márgenes de los delirios persecutorios, Arenas tiene un especialísimo caso de ostracismo literario. Antes que anochezca está forjada sobre un discurso que insiste en la literatura como una posibilidad de dar voz al intersticio y al desvío. Marginado en todos aspectos, cada acto de la vida del autobiógrafo es, al menos

en papel, politizado, "entendiendo tal politización no como toma de partido sino como desterritorialidad textual"<sup>2</sup>.

Frente al discurso monolítico de la revolución cubana, la escritura de Arenas se convierte en un acto fundamental de rebelión que pretende fisurar esa totalidad. Y en esta batalla, la empresa autobiográfica, comúnmente transformada en apología, va a utilizar todos sus recursos retóricos para justificar y defender el pluralismo vivencial de quien escribe.

La defensa de una forma de vida rápidamente se transforma en una venganza contra casi todo género humano. La estrategia desplegada es combatir el borronamiento, el ocultamiento de lo que no debe estar en escena e inscribirlo en la memoria a partir de listas interminables de nombres conocidos y desconocidos que viven vidas subterráneas narradas con lujo de detalles. Éste será un procedimiento de sobrevivencia.

Para Arenas, transgredir es un arma de libertad. Estar fuera de los límites es una forma ética de vivir y, me parece que también, una estrategia para construir el personaje que quiere ser. Por una parte, el relato de su vida íntima y profesional le atribuye sentimientos, virtudes, voluntad y valores a su ideología. La despoja de la impersonalidad. Y por otra parte, le imprime un rostro a la opacidad que dirige las cuerdas de su vida en el socialismo: Fidel Castro.

---

<sup>2</sup> Lorenzano, Sandra, *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana /Unidad Iztapalapa, 2001, p. 23.

En la escritura "se filtra una visión de mundo en correspondencia con una ideología fija: la constante búsqueda de un espacio liberador, sede de incesantes transgresiones."<sup>3</sup>

Formado y educado por la revolución que convierte la cultura en patrimonio de todos, Arenas cuestiona el sistema desde sus cimientos. Guajiro, perteneciente a una familia campesina, el autobiógrafo escala hasta ser un intelectual reconocido. Su educación hubiese sido casi impensable sin la irrupción del proceso revolucionario. Pero una vez que ha publicado su segunda novela, *El mundo alucinante*, llamada con justicia una obra maestra de la literatura latinoamericana, el mismo sistema le impide escribir y lo reprime cruelmente.

La paradoja subrayada y padecida por el narrador-personaje busca resumir el grave conflicto del papel de un intelectual en las sociedades socialistas y provoca una fuerte polémica sobre la veracidad del discurso. Incluso algunos críticos y escritores importantes, al referirse a la autobiografía de Arenas, se interesan más por el hombre reprimido que por el escritor y su texto, y llegan a opinar que la autobiografía es "un material de trabajo sin elaborar"<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Rozenvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión*, Ed. Oasis, México, 1986, p. 7. (Col., Alfonso Reyes, 6).

<sup>4</sup> Vargas Llosa, Mario, "Prólogo. Pájaro tropical" en: Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona, Altera, 1995, p. 8. No creo que Vargas Llosa pase inadvertida la ilusión de veracidad del texto, más bien se mezcla en su opinión una posición política, la misma que lo distanció de los otros escritores pertenecientes al boom latinoamericano. De ahí que continúe con la ilusión de veracidad de la obra y su valor testimonial superpuesto al literario.

Es indudable que tras estos juicios, las opiniones políticas encuentran lugar en la ficción o la verdad ilusorias de los testimonios autobiográficos según sus intereses particulares. No obstante, el discurso del autobiógrafo sobre la marginación de la que fue objeto como intelectual, lleva a cuestionamientos como los que Ambrosio Fomet planteaba ya en 1969:

¿Se puede ser intelectual en una revolución sin ser revolucionario? [...] El intelectual revolucionario, ¿cómo puede desempeñar su función en la sociedad? [...] ¿En qué consiste esa función? Eso equivale a preguntarse qué función tiene la literatura en la sociedad revolucionaria. [...] Pero, en este caso, me estoy adelantando; estoy sugiriendo preguntas que quizá sólo esté en condiciones de responder el hombre nuevo.<sup>5</sup>

*Antes que anochezca* impugna la función de una literatura congruente con el sistema de poder porque ésta es para el autobiógrafo, una antípoda de la libertad encarnada por el arte. Su propuesta de escritura se enuncia desde la marginalidad y la ruptura, para cuestionar en su transgresión, tanto a la institución literaria con su imposición de una "escritura revolucionaria" como al campo literario cubano, siempre descrito como falto de ética y sometido al poder.

*El mundo alucinante* fue traducido inmediatamente por uno de los mejores traductores que he tenido durante años [...] Y la novela tuvo un gran éxito en Francia y fue considerada como la mejor novela extranjera, junto con *Cien años de soledad* de García Márquez. Eso, en otro país, me hubiese sido útil y hubiese permitido el desarrollo de mi trabajo, convirtiéndome en una especie de escritor respetable o algo por el estilo. En Cuba, el impacto de la crítica de la edición de *El mundo alucinante* en su versión francesa, se convirtió para mí en un golpe absolutamente negativo desde el punto de vista oficial. Fui puesto en la mirilla de la Seguridad del Estado, ya no

---

<sup>5</sup> Ambrosio Fomet en: Dalton, Roque [et al.], *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969, p. 59 y 61, (Col. Mínima, 28).

sólo como un tipo conflictivo que había escrito novelas como *El mundo alucinante* o *Celestino antes del alba* [...] sino que, además, había cometido la osadía de sacar, clandestinamente aquellas obras y publicarlas sin permiso<sup>6</sup>.

Cuerpo, memoria y escritura recuperan así al intelectual abandonado por el nuevo proyecto de nación. A partir de una obsesión por la obra, de "la compulsión por escribir y por escribir sobre el proceso de escribir"<sup>7</sup>, la vida de Arenas como escritor se sucede haciendo manuscritos y recuperándolos. Escribir aún con la vigilancia del Estado cubano, contra los vecinos y parientes siempre acechantes, contra la cotidianeidad de un barrio pobre que siempre hace ruido, ese es el oficio de Reinaldo Arenas.

Con la máquina de escribir clavada al piso, rehace sus obras una y otra vez. Y en su autobiografía, ese proceso le dignifica como un escritor "dedicadísimo a su obra aún en los momentos más terribles o sublimes"<sup>8</sup>.

La culminación de de su combatividad como intelectual es la diáspora desgarradora y definitiva. Reafirmando su condición de marginado, estar "fuera del juego" es la única salida para un intelectual tan acosado como él, con una sola obra publicada en la isla. Escapar o morir es la diatriba con que se encuentra viviendo en Cuba.

---

<sup>6</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 143.

<sup>7</sup> Bejel, Emilio, *Art. cit.*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ídem.*

Él, escapa por el puerto del Mariel hacia los Estados Unidos, en un exilio masivo y sin prestigio. La autobiografía retiene de éste algunos fragmentos que se recrean en el gusto por una libertad recién estrenada. Aunque atraído por los abismos, los bajos fondos, el borde de la vorágine y las ganas de combatir todo lo injusto, nuevamente será un rebelde que critica todo y que viaja con "un extraño e inseguro documento [...] con la sentencia donde se condenaba a un poeta a la cárcel en Cuba por haber escrito un libro donde aparecían toda una serie de insectos que alguien había identificado con Raúl y Fidel Castro."<sup>9</sup>

### 3.5.2 El homosexual y el enfermo terminal

El exhibicionismo de las particularidades sexuales es uno de los grandes escollos de la escritura autobiográfica, que si se omite, puede ir hacia otro trance más complicado: la falta de credibilidad por parte de los lectores en una sinceridad absoluta. Rousseau, por ejemplo, incluye buena parte de sus vivencias sexuales en las *Confesiones*. Prometió decirlo todo, y en honor a esa verdad, describió un montón de amoríos, contó otro montón de hijos ilegítimos y confesó llevar a cabo algunas prácticas sexuales escandalosas para la época. El develar su vida íntima le anotó puntos a la verosimilitud de su narración.

Parecería que lo obsceno en *Antes que anochezca* poco tiene que ver con la verosimilitud. Todos estos episodios son desmesurados,

---

<sup>9</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 324.

hiperbólicos. Sin embargo, tienen una función imprescindible al discurso autobiográfico. Las descripciones de actos sexuales en la autobiografía legitiman la necesidad de escribirla.

Conocido ampliamente por su homosexualidad, Reinaldo Arenas narra algunos apartados de su autobiografía con verdadera lascivia, que parafraseando a Guido Almansi, serán compensados por la probidad de la vida<sup>10</sup>. Lo obsceno está recibido por él con todas las connotaciones culturales tradicionales. No busca una comprensión distinta de su homosexualidad ni un lenguaje optativo para su condición de marginado. Pues, aunque se complace en exponer sus hábitos sexuales, en realidad lo que revela es la angustia, desolación y represión de su mundo sensual, que es más doloroso que hedonístico, y que confirma en sus páginas más encendidas la tradición homofóbica que rige su destino.

Por ello, a mi juicio, la escritura obscena de Arenas no está en absoluto apartada de sus preocupaciones políticas y literarias, todo lo contrario. Precisamente en las páginas dedicadas abiertamente a sus prácticas sexuales y a la vida subterránea de los homosexuales cubanos, se pueden encontrar elementos fundamentales que confirman las declaraciones de principios del escritor.

Nuestra juventud tenía una especie de rebeldía erótica [...] Llegar a una playa entonces era como llegar a una especie de sitio paradisiaco; todos los jóvenes allí querían hacer el amor, siempre había decenas de ellos dispuestos a irse con uno a los matorrales.

---

<sup>10</sup> Almansi, Guido, *La estética de lo obsceno*, Tr. María Luisa Rodríguez y Jorge Marfil, Madrid, Akal, 1957, p 9.

En las casetas de la playa de La Concha, cuántos jóvenes me poseyeron con esa especie de desesperación del que sabe que ese minuto será tal vez irrepetible y hay que disfrutarlo al máximo, porque de un momento a otro podía llegar un policía y arrestarnos. Después de todo, los que no estábamos todavía en un campo de concentración éramos privilegiados y teníamos que aprovechar nuestra libertad al máximo; buscábamos hombres por todos los sitios y los encontrábamos<sup>11</sup>.

Lo erótico y lo obsceno, imbricados, remachan la hipótesis de una visión del mundo que deja escasísima libertad de elección al individuo. Las personas no son dueñas ni de su propio cuerpo. Y también, remachan la justificación hacia un radicalismo del autobiógrafo sobre las posibilidades de una vida que no se ajusta a los parámetros del socialismo cubano.

Portavoz de la vida homosexual cubana durante el periodo inmediato a la revolución, Arenas observa y critica las políticas de Estado con respecto a las preferencias sexuales distintas a las de la mayoría, evidenciando la irracionalidad de un sistema "que puede hacer de la humillación humana un instrumento de pedagogía social"<sup>12</sup>.

Un día empezamos a hacer un inventario de los hombres que nos habríamos pasado por aquella época; era el año sesenta y ocho. Yo llegué, haciendo unos complicados cálculos matemáticos, a la convicción de que, por lo menos, había hecho el amor con unos cinco mil hombres. Hiram alcanzaba, aproximadamente, la misma cifra. Desde luego, no éramos sólo Hiram y yo los que estábamos tocados por aquella especie de furor erótico; era todo el mundo. [...] Recuerdo un discurso de Fidel Castro en el cual se tomaba la potestad de informar cómo debían vestir los varones. [...] Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático. Era lógico que Fidel Castro nos

---

<sup>11</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>12</sup> Olcoz, Nieves, *Art. cit.*, p. 71.

persiguiera, no nos dejara fornicar y tratara de eliminar cualquier ostentación pública de vida.<sup>13</sup>

Ahora bien, la forma explícita y la gran cantidad de encuentros sexuales que narra el autobiógrafo, han provocado que se le acuse de recrearse en la ilustración gráfica de aspectos de la sexualidad entre hombres centrándose en una genitalidad falócrata, machista en su lenguaje, y que interioriza muchos de los aspectos tópicos sobre lo gay que desde una mirada homofóbica suelen manejarse.

No obstante, lo que parece emerger del texto, a un lado del placer inefable que constituye para Arenas describir actos obscenos hasta el último horizonte de la imaginación, es la concepción del sexo entre hombres como un acto positivo, legítimamente humano, y desde luego, de libertad.

Este hecho instaure una escritura de lo que está prohibido. El sexo y su ámbito privado, al exponerse, excluyen el placer y se muestran como una operación ética. La vida de una Habana homosexual resulta un mero pretexto para mostrar las capacidades del autor para ser sí mismo. Tener relaciones sexuales con otros hombres, en la autobiografía, implica ir en sentido contrario a las políticas oficiales, disentir.

La condición de enfermo terminal del autobiógrafo continúa la subversión, aunque de otra manera. Los excesos sexuales concluyen en

---

<sup>13</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 119.

medio de presagios románticos sobre un futuro trágico. No se habla dentro de la autobiografía propiamente, de la enfermedad que aqueja al escritor. Los paratextos, la introducción primordialmente, son los que la refieren.

Las enfermedades oportunistas que invaden su cuerpo, las hospitalizaciones imposibles por falta de dinero, su frustración y rabia ante la pérdida súbita de lo único que le quedaba: la vida. Todo eso se cuenta desde los umbrales de la muerte. El SIDA lo estigmatiza nuevamente, confirmándole una identidad pública sobre su condición de homosexual.

Pues como apunta Susan Sontag "una enfermedad infecciosa cuya vía de transmisión más importante es de tipo sexual, pone en jaque, forzosamente, a quienes tienen vidas sexuales más activas –y es fácil entonces pensar en ella como un castigo [El SIDA es] una enfermedad de, contagiada por, un peligroso «otro», que afecta a los ya estigmatizados"<sup>14</sup>.

El SIDA es un mal perfecto porque está fuera de la naturaleza humana y su función es acabar con el ser humano de la manera más cruel y sistemática posible. Realmente jamás se ha conocido una calamidad tan invulnerable. Esta perfección diabólica es la que hace pensar a veces en la posibilidad de la mano del hombre. Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA, pues gran parte de la población marginal que no aspira

---

<sup>14</sup> Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Tr. de Mario Muchnick, Madrid, Taurus, 1996, p. 112.

más que a vivir y, por lo tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta calamidad.<sup>15</sup>

La rabia, la depresión y el miedo se mezclan en estas páginas. Pero la enfermedad no anula la subversión sexual. Porque ésta es la confirmación extrema de que el autobiógrafo ha vivido su sexualidad sin límites. Su enfermedad es una manera especial de morir, difícil y dolorosamente se disuelve su cuerpo por mantenerse acorde a sus deseos y pensamientos.

### 3.5.3 Las brujas

Las brujas son la referencia a una marginalidad que se construye desde un ámbito completamente literario. La abuela es una bruja sabia, matriarcal, proveniente de un medio rural, al margen de la sociedad, que descifra los símbolos naturales, oficia ante un fogón y tiene algunos conocimientos de curandera.

Las brujas han jugado un papel muy importante en mi vida. Primero, las brujas que pudiera considerar pacíficas, espirituales, que reinan en ese mundo de la fantasía; aquellas brujas, a través de la imaginación de mi abuela, poblaron mis noches de infancia [...] Pero otras brujas, de carne y hueso, también jugaron papeles predominantes en mi vida. Así, por ejemplo, la misma Maruja Iglesias, a la que todo el mundo llamaba la Bruja de la Biblioteca; fue ella quien influyó para que yo pasara a la Biblioteca Nacional y allí conociera a otra bruja, todavía más sabia y encantadora, María Teresa Freyre de Andrade, quien me dio su amparo y una serie de conocimientos también ancestrales [...] Al llegar a Nueva York me encontré con una bruja perfecta [...] La bruja, llamada Ana Costa, me dijo que tenía que quedarme en esta ciudad. Así, me ayudaba a que cumpliera mi destino; mi destino siempre terrible.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Arenas, Reinaldo, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 315.

Maruja Iglesias y María Teresa Freyre de Andrade son brujas sabias y encantadoras. Elia Calvo y Aurelio Cortés son brujas perfectas y malignas. Todas, tienen que ver con una mirada del autobiógrafo con respecto a la condición femenina u homosexual algunas veces, y con la construcción de su vida como un destino trágico en el que pronto caerá la noche.

Las mujeres sabias de su vida, son vistas como seres bastante solos, marginales, en edad madura o en la vejez. Algunas, como su abuela, han sufrido fracasos y amores frustrados. Otras, como Maruja Iglesias, son condenadas por homosexualidad. Aurelio Cortés es una bruja homosexual también, pero maligna, porque quemó por vanidad la novela de Arenas, *Otra vez el mar*, obligándolo a rescribirla tres veces.

Hay, como puede observarse, un patrón que señala a la bruja. Mayoritariamente son mujeres extrañadas, cuyo poder en la autobiografía consiste en dictar el destino del protagonista. El sistema paratáctico que iguala a la abuela con la noche permite identificar la intención del autobiógrafo al constituir las como seres mágicos. "Las brujas, - dice Arenas- que desde mi infancia me han acompañado, me escoltarán hasta las mismas puertas del Infierno"<sup>17</sup>. Como los presagios, las brujas son un recurso tomado de la literatura para guiar hacia su destino al protagonista.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 317.

### 3.6 Retórica de la epístola

En *Antes que Anochezca* aparece una carta al final del libro tratada como el último texto que escribió Reinaldo Arenas. Desde el punto de vista de una tipología discursiva podemos caracterizar como carta o epístola, "una comunicación escrita diferida en el tiempo entre espacios distintos"<sup>1</sup>. La carta de Arenas se suscita a partir de algunos sucesos que vale la pena recapitular.

El autor se suicida el 7 de diciembre de 1990. Esta carta es enviada al Director del *Diario de las Américas* de Miami, Horacio Aguirre, y a otros amigos según las noticias que dan los editores. En abril de 1992, aparece dentro de la autobiografía del escritor. Sin embargo, constituye un texto independiente, que si se ha publicado conjuntamente, es porque se interpreta como el epílogo de la vida de Reinaldo Arenas.

La interpretación que los editores dan a esta carta puede deducirse de la forma en como se publicó. Por una parte se presenta como "Carta de despedida" con la leyenda "PARA SER PUBLICADA" y con una nota del editor que dice lo siguiente: "Al morir Reinaldo Arenas dejó varias copias de esta carta destinadas a algunos de sus amigos"<sup>2</sup>.

Aunque no está fechada, se puede suponer que la escribió unos cuantos días antes de morir, o cuando menos horas, porque "dejó varias copias". En la página 261 de *Antes que Anochezca*, en el apartado

---

<sup>1</sup> Barrenechea, Ana, María, 1990, "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio*, Vol. XV, Núm. 39, 51-65.

<sup>2</sup> Arenas, Op. cit., p. 341.

denominado "En la calle", se narra un hecho que resulta interesante porque puede servir para comprender la carta final de la autobiografía;

Hastiado de toda aquella gente que no sabían ser amigos, en los momentos en que había que serlo realmente, *redacté un modelo de carta un poco irónico que se llamaba Orden de Rompimiento de Amistad*. El modelo decía así:

Señor:

De acuerdo con el balance de liquidación de amistades que cada fin de año realizo, basado en rigurosas constataciones, paso a comunicarle que usted ha pasado a engrosar la lista del mismo.

Atentamente,

Reinaldo Arenas

*Hice innumerables copias mecanografiadas de esta especie de modelo y se las mandé a toda la gente que pensé habían tenido conmigo una actitud deshonestas. A la primera persona que se lo mandé fue a Nicolás Guillén; luego, lógicamente, a Reinaldo Gómez, a Miguel Barniz, a Otto Fernández, a Roberto Fernández Retamar<sup>3</sup>.*

Para Arenas –según se puede leer– no era una práctica ajena escribir una carta idéntica para repartirla entre los amigos o enemigos. Pero, en el caso concreto del texto aquí estudiado, el destinatario general enunciado por las palabras "Queridos amigos", a diferencia del *Señor* enunciado en la carta anterior, se presenta como una reconvención que espera incluir a quien la lea. También es una demarcación de los límites respecto desde donde se escribe.

La carta puede ser leída como la declaración de una postura vital, un examen de conciencia del intelectual cubano frente a la situación política de su país, y también, como la carta final de un suicida. Paralelamente, el uso de un destinatario general propicia la creación de un espacio incluyente a cualquiera que la lee. Es una alteración de los roles epistolares que Arenas aprovecha por la

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 261, las cursivas son mías.

densidad de posibilidades que tal intercambio le permite acotando el límite desde donde el destinatario se verá obligado a responder.

La carta adquiere así un tono familiar en el que se establece un término de confianza en el intercambio, y una cierta horizontalidad en el trato. Las frases "al pueblo Cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad" y "Cuba será libre"<sup>4</sup> garantizan este lazo, donde se privilegia una zona de "afecto", poniendo en funcionamiento una maquinaria de recursos subjetivos, emocionales. La carta instala la relación en un espacio de confianza que el suicidio y el resto del relato autobiográfico permiten.

La temporalidad del género autobiográfico se unifica con la del momento de la escritura. El *cuándo* del texto se fija en función de un pacto de lectura: el diálogo con un destinatario al que se le da una visión sobre el futuro. Una visión ideológica, que da sentido a la ruptura del momento actual y la presenta en perfecta coherencia con todo lo que se ha narrado<sup>5</sup>.

La carta enfatiza las premisas planteadas sobre la necesaria libertad del individuo y desborda la simple retrospectiva para estructurar un doble final autobiográfico que está orientado en todos los niveles. En estas páginas, el lector ya conoce los acontecimientos más importantes de la vida de Reinaldo Arenas, su situación actual, y

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 343.

<sup>5</sup> Varios Autores, *L'autobiographie dans le monde hispanique*, La Baume les Aix, Publications de l'Université de Provence, 1980, p. 15.

además, el autor puede mediar una comunicación directa, fuertemente emotiva, porque forma parte del acto de comunicación de la epístola.

La enunciación se convierte en acción. El yo de este texto invoca una cierta imagen de sí mismo desde la mirada del presente:

En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un culpable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país<sup>6</sup>.

Por memorización e introspección, su pasado y su futuro expuestos en unas cuantas líneas, plantean lo esencial de su obra: la búsqueda de la libertad. El mundo descrito por Reinaldo Arenas, un intelectual cubano exiliado y enfermo terminal, es el del terror a un poder que no deja salidas. Y desde esa perspectiva, la carta cifra una intención que es revelada al ser escrita para publicarse. Dar a conocer el texto es necesario para conferirle pleno valor a los actos de habla.

La libertad es una necesidad para cualquier ser humano. Esa es la conjetura de Reinaldo Arenas. Sin embargo, el señalamiento de Fidel Castro como culpable de todo, deja una sensación de exceso y de disgusto. Siempre hiperbólico, Arenas culpa a Fidel de estar enfermo de SIDA. Es un comentario excesivo, que duele al que lo escribe porque se

---

<sup>6</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 343.

encuentra en el umbral de la muerte, acosado por sus Erinias, las vengativas diosas hijas de la noche; una noche que para Arenas comienza.

### Conclusiones

De los capítulos anteriores, puede deducirse que la autobiografía, como cualquier género literario, tiene formas típicas de construcción del todo definidas y relativamente estables. Estas últimas moldean los nuevos discursos estableciendo una estructura, sintaxis, maniobras argumentativas y recursos narrativos más o menos similares. Es decir, el discurso autobiográfico posee un conjunto de constantes retóricas y semióticas que lo agrupa con otros textos.

Indudablemente, cada nuevo discurso, bajo la modelación del estilo individual del escritor, quebranta y renueva la retórica del género constantemente. Sin embargo, subsisten las estrategias genéricas primordiales porque, aún cuando éstas se hayan modificado o eliminado, permanecen como punto de referencia de la transgresión.

*Antes que anochezca* se construye bajo los mecanismos de la retórica autobiográfica. Las estrategias genéricas moldean su discurso. Así, la retórica del discurso de la novela de los orígenes plantea el uso de enunciaciones literarias precedentes, con las cuales organiza un aspecto de suma importancia para la autobiografía: el origen y constante aprendizaje del yo. No tiene sentido escribir una autobiografía si no ocurre una transformación.

La retórica del discurso del exilio está fundamentada en la escisión ineludible a todo relato autobiográfico: el pasado que reconstruye a un otro y el yo que se mantiene en el presente de la escritura. Por su parte, la retórica del discurso de la fuga utiliza la característica retrospectiva de los relatos autobiográficos y su

organización particular por apartados para provocar suspenso a partir de una cronología bien definida y de recursos similares a las novelas picarescas y de aventuras.

La retórica del discurso de la marginación, construye un personaje siempre contrario a los arquetipos sociales, intelectuales y sexuales para justificar la defensa de una vida distinta a la de la mayoría. Defensa que, como bien nota Georges May, acaba en una sólida apología, típica deformación del discurso autobiográfico que promueve una alteridad con respecto a los lineamientos impuestos por las políticas del Estado cubano y justifica la empresa autobiográfica como una exigencia de libertad para los individuos.

La retórica del paratexto y de la epístola tienen funciones más o menos semejantes. Ambos escritos están fuera del texto propiamente autobiográfico e instauran un inicio y una clausura sobre éste. Por un lado, la introducción aprovecha hábilmente el juego de veracidad y verosimilitud inherente a la escritura autobiográfica, la cual, se ufana de mediar entre la Realidad y la Verdad, aún cuando los conceptos son nulos en la literatura. Y por otro lado, la retórica de la epístola instaura un colofón igualmente dramático, puente inmediato al texto introductorio. Así, introducción y carta final forman una estructura cíclica que se configura a partir de la memoria del yo y sus duplicaciones escindidas en la retrospección.

Por ello, la autobiografía de Reinaldo Arenas me parece una obra de gran resolución formal que mezcla estructuras literarias obtenidas de la retórica del discurso autobiográfico con páginas dolorosas de un

testimonio estremecedor, en el cual permanece, por encima de la exactitud histórica y de una sinceridad a ultranza, el poder de emoción y una incuestionable autenticidad que transforma y redime el contenido de la vida de Arenas.

Porque precisamente eso es lo que seduce en la escritura de este escritor cubano, su autenticidad, su tragedia expuesta con todo lo que puede sentirse en una situación semejante. No hay necesidad de que los hechos sean veraces, la forma en como se exponen da una franqueza sin dobleces de lo que piensa el Reinaldo Arenas que muere como disidente, como homosexual y enemigo declarado de Fidel Castro, el antagonista de su historia contra el que "no se ha ahorrado ni una palabra"<sup>1</sup>, ni una.

Varios artículos aparecidos en publicaciones periódicas internacionales quisieron dar fe de su oposición al régimen cubano, de la falta de libertad que padeció en Cuba. Y no obstante, no fueron los panfletos ni la escritura exílica, fue la literatura, y sobre todo, *Antes que anochezca* la que le consagró como un escritor de resistencia tenaz ante la opresión. "Fue su propia vida la que resultó ejemplar, no su compromiso en el sentido común del concepto"<sup>2</sup>.

La causa de su triunfo como portavoz de una oposición reducida al silencio en Cuba, a mi juicio, se encuentra en la figura que podemos esbozar del autor en la obra, de su carácter combativo y su ética infranqueable, aún con su desmesura para la crítica de todo lo político

---

<sup>1</sup> Notas del Seminario *Escritos con el cuerpo: textos cubanos de Martí a Reinaldo Arenas*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Semestre 2002-1, Profesora Celina Manzoni

<sup>2</sup> Machover, Jacobo, *Op. cit.*, p. 198.

que tiene siempre esa fisonomía de la furia, del coraje que se sabe poseedor de las palabras y se desquita con ellas.

El legado de todos sus terrores, su obra, se convierte en el vehículo de la venganza y nadie escapa a ella. Nombres, sucesos, nadie falta. Todos están ahí en un desfile interminable de delaciones, de torturas, de compra-venta de conciencias relatadas por quien más que testigo y narrador, es víctima.

Pero la literatura convoca una venganza más sutil en la que Arenas mismo es sacrificado, su necesidad imperiosa de ser, independientemente de las intenciones de escritura, no importando si son revolucionarias o no.

UNAM/FFyL

### Bibliografía

1. Alegría, Fernando et al, *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Laussane, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.
2. Almansi, Guido, *La estética de lo obsceno*, Tr. María Luisa Rodríguez y Jorge Marfil, Madrid, Akal, 1957.
3. Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Prólogo de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Altera, 1995.
4. -----, *Antes que anochezca*, 2ª reimposición, México, Tusquets, 2001.
5. -----, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001.
6. Aristóteles, *Retórica*, Traducción del griego y notas por Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1971, p. 35.
7. Barthes, Roland, *La antigua retórica*, Tr. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
8. Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, 8ª ed, México, Porrúa, 2001.
9. Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 2 Vols., 6ª ed., Madrid, Gredos, 1976.
10. Caballé, Anna [et al.], *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002,( Col. Escuela de Traductores de Toledo;11)
11. Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara Extra, 1998.

12. Dalton, Roque [et al.], *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969, (Col. Mínima, 28).
13. Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce (Supplément au numéro 38), 1977.
14. *Enciclopedia® Microsoft® Encarta 2001*. © 1993-2000 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
15. Esterrich, Carmelo, *La trayectoria exilica de Reynaldo Arenas*, Madison, University of Wisconsin, 1994.
16. Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996.
17. Gary Saul Morson (Comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, Tr. Claudia Lucotti y Ángel Miquel, México, UNAM-UAM-FCE, 1993.
18. Genette, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
19. Hernández Rodríguez, Francisco Javier, *Y ese hombre seré yo: la autobiografía en la literatura francesa*, Murcia, España, Universidad de Murcia, 1993.
20. López Eire, Antonio, *Esencia y objeto de la retórica*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.
21. Lorenzano, Sandra, *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Iztapalapa, 2001.

22. Machover, Jacobo, *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio*. Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Valencia, Universitat de València, 2001.
23. May, Georges, *La autobiografía*, Tr. Danubio Torres Fierro, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, (Col. Breviarios, 327)
24. Miaja de la Peña, María Teresa, *La hipérbole como recurso generador de un texto literario: El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, Tesis, El Colegio de México, México, 1981.
25. Molloy, Sylvia, *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1996.
26. Reyes Coria, Bulmaro, *Límites de la retórica clásica*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, p. 39.
27. Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.
28. Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
29. Rozenvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión*, Ed. Oasis, México, 1986, (Col. Alfonso Reyes, 6).
30. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, T. II, México, Era, 1972.
31. Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Tr. de Mario Muchnick, Madrid, Taurus, 1996.
32. Starobinski, Jean, *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974.

33. Tzvetan, Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971.
34. Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, North-South Center, University of Miami, 1991.
35. Van Dijk, Teun A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Vol. 1, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 21.
36. Varios autores, *Cuento cubano del siglo XX*, Selección y notas de Jorge Fomet y Carlos Espinosa Domínguez. Prólogo de Jorge Fomet, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, (Col. Tierra Firme)
37. Varios autores, *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, Visor, 1-3 de julio, 1992.
38. Varios autores, *L'autobiographie dans le monde hispanique*, La Baume les Aix, Publications de l'Université de Provence, 1980.
39. Whitman, Walt, *Hojas de Hierba*, Tr. y Prólogo de Armando Vasseur, México, Fontamara, 1989.

#### Hemerografía

1. Barrenechea, Ana María, 1990, "La epístola y su naturaleza genérica", *Dispositio*, Vol. XV, Núm. 39, pp. 51-65.

2. Bejel, Emilio, 1996, "Antes que anochezca: autobiografía de un disidente cubano homosexual", *Hispanamérica*, Núm. 74, pp. 29-45.
3. Bubnova, Tatiana, 2002, [folleto] *Entre poética, retórica y prosaica: de la teoría literaria al diálogo entre culturas*, México, UNAM/ Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, (Col. Aprender a Aprender.)
4. Celorio, Gonzalo, 1998, "La triple insularidad", *La jornada semanal*, Núm. 1428, Agosto, 2, p. 14.
5. Edwards, Jorge, 1989, "Enredos Cubanos (Dieciocho años después del <<caso Padilla>>)", *Vuelta*, Núm. 154, septiembre, pp. 35-38.
6. Hasson, Liliane, "Reinaldo Arenas: New York era una fiesta", *Revista Hispanocuba*, 2002 en:  
<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA7/ensayos/aniversario.html>. [18/03/2003].
7. Laborda, Xavier, "La política como conversación. Análisis de un discurso de legitimación" en:  
<http://www.ucm.es/info/circulo/no.2/laborda.htm> [08/08/2003]. Versión al castellano del que se publicó en *Revista de Llengua i Dret*, 28 (XII-1997), editada por la Escola d'Administració Pública de la Generalitat de Catalunya, con el título "Discurs polític d'una celebrat i anàlisi crítica del discurs".
8. Notas del Seminario *Escritos con el cuerpo: textos cubanos de Martí a Reinaldo Arenas*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Semestre 2002-1, Profesora Celina Manzoni.

9. Olcoz, Nieves, 1999, "Delitos y sueños de Reinaldo Arenas", *Estudios Públicos*, Núm. 76, Primavera, pp. 67-90.
10. Olivares, Jorge, 2000, "¿Por qué llora Reinaldo Arenas?", *MLN*, Núm. 115, pp. 268-298. Yo he consultado la versión por Internet en: The Johns Hopkins University Press, <http://muse.jhu.edu>