

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEL DESENCANTO REVOLUCIONARIO A LA FUGA LITERARIA.
LA CRÍTICA AL RÉGIMEN CASTRISTA EN *VIAJE A LA HABANA* Y
EL COLOR DEL VERANO, DE REINALDO ARENAS**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA GÓMEZ

ASESOR: MTRO. CARLOS HUMBERTO LÓPEZ BARRIOS



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco profundamente al Mtro. Carlos López,
ejemplo de honestidad intelectual en su trabajo y en su obra,
por la atención, la paciencia y el apoyo
ofrecidos a lo largo de estos meses.
Gran parte de este trabajo se lo debo a usted.

Manifiesto mi gratitud
a la Mtra. Luz Fernández de Alba
al Dr. Juan Coronado
al Lic. Eduardo Casar
y al Dr. Juan Antonio Rosado
por sus valiosos comentarios y sugerencias
con los que este trabajo se vio enriquecido,
así como a Nedda G. de Anhalt,
quien me proporcionó excelente material bibliohemerográfico
que, de otra forma, jamás hubiera conocido.

A mi abuela Lucina

A mi abuelo Héctor

A mis tíos Maricruz, Patricia, Marco Antonio, Rosalba, Dora, Víctor y Maricela
A mis primos y primas

A mis amigos de años, personajes de nuestra *Bildungsroman* colectiva:
César, Felipe y Luis Felipe

A los amigos de la Escuela Mexicana Canadiense de Inglés: Pilar, Francisco, Natalia,
Ángela, Alfredo, don Bernie, Ivonne y Julieta. Gracias por esos años.

A mis compañeros y amigos de generación:
Fernando, Aarón, Guadalupe, Ingrid y Gina

A la banda del intercambio México-Francia para la enseñanza de idiomas 2005-2006;
a los profesores y alumnos del Liceo Gustave Eiffel; a la *ville lumière*,
a sus *clochards*, su *Boul' Mich'* y su *Seine*. Y, sobre todo,
a sus inmigrantes clandestinos, su *kismet*, su *racaille* y su *banlieue*

A la comunidad cubana (en el exilio y en la isla)
y a los revolucionarios cubanos,
por ser modelo de entereza y dignidad nacional

A mi Universidad, a mi país y a las personas realmente honestas que, contra todas las
adversidades, luchan por abatir la injusticia y la inequidad de la sociedad mexicana.

Y, principalmente, dedico este trabajo
a Pilar, Arturo y Ara

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE CUBA EN 1959	
El triunfo de la Revolución y el caudillo	5
El papel del intelectual en la conformación del régimen	11
La novela como documento político: La novela de la Revolución	15
La generación de la Revolución	20
Primeros escritos de Reinaldo Arenas	24
CAPÍTULO 2	
LA CRÍTICA AL RÉGIMEN CASTRISTA	
La degradación del ideal revolucionario	28
Reinaldo Arenas, voz disidente	31
Visión novelística de la realidad	36
El aislamiento, la censura y la persecución	39

CAPÍTULO 3	
<i>VIAJE A LA HABANA (NOVELA EN TRES VIAJES)</i>	45
Primer viaje: «Que trine Eva»	47
Segundo viaje: «Mona»	52
Tercer viaje: «Viaje a La Habana»	62
CAPÍTULO 4	
<i>EL COLOR DEL VERANO O NUEVO «JARDÍN DE LAS DELICIAS»</i>	75
Drama en un acto (de repudio): primer paso hacia la muerte del carnaval	77
La novela como recodificación de una pintura	81
Gabriel, Reinaldo, la Tétrica Mofeta: los múltiples desdoblamientos	85
La historia cubana según Reinaldo Arenas	87
Los antagonistas: Fidel y la persecución	89
Los escritores bajo el régimen: Heberto Padilla, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas	96
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	106

INTRODUCCIÓN

La Revolución Cubana es, sin duda, uno de los procesos históricos más destacados de siglo XX, no sólo por la repercusión social y política que desde 1959 ejerce al interior de la isla, sino por su alcance e influencia a escala mundial. Durante la década de los sesenta, Cuba fue uno de los bastiones en los que se inspiraron movimientos obreros y estudiantiles, y sirvió como ejemplo de entereza nacional al resistir —y seguir resistiendo, pese a todo— el bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos. La instauración del modelo de producción comunista, bajo el auxilio de la Unión Soviética, motivó cambios sociales de fondo que beneficiaron a gran parte de la población cubana, principalmente en los aspectos de salud y educación pública. La disidencia cubana comienza, sin embargo, desde el primer día de 1959, fecha en que se proclama la Revolución Cubana, con la salida de los primeros exiliados hacia Miami y Puerto Rico —miembros de las clases altas, en su mayoría—, y continúa con las campañas guerrilleras en la Sierra del Escambray y la invasión a Playa Girón, ambas financiadas por los Estados Unidos y por la comunidad reaccionaria del exilio. Pero el ánimo y la popularidad de la Revolución se mantuvieron durante sus diez primeros años, y fueron muchos los intelectuales que se sumaron a este movimiento nacido en «el primer territorio libre de América».

Si bien el término «disidente», en el contexto al que nos referimos, está ligado casi de manera inseparable a la militancia antirrevolucionaria, creemos que en el caso de Reinaldo Arenas posee una connotación más amplia —o menos tajante—, ya que su discrepancia no está originada por móviles económicos o políticos, sino

por razones completamente personales: su homosexualidad y su concepción de la literatura. Por tal motivo, este trabajo pretende demostrar que las dos obras seleccionadas del novelista cubano tienen como objeto transmitir, por medio de un discurso manifiestamente literario, las relaciones existentes entre el emisor y el aparato hegemónico dentro del cual se realiza dicha práctica.

Se han elegido estas dos novelas por ser representativas del estilo del autor: *El color del verano* es un texto que empezó a escribir en La Habana, antes del exilio, y que concluyó quince años después, en Nueva York. La novela corta *Viaje a La Habana*, escrita en Nueva York, ocurre en la ciudad estadounidense y en la capital de Cuba; es decir, abarca, en el espacio y en el tiempo, los dos contextos literarios de Reinaldo Arenas: antes y después del exilio. Fue publicada de manera póstuma en forma de libro, complementada por otras dos historias, «Mona» y «Que trine Eva». Además, se trata de textos cuya interpretación requiere un análisis del aspecto anticastrista del discurso, pues las opiniones y las actitudes de sus personajes están directamente vinculadas con el entorno del autor; de ahí que, sin dejar de lado la autonomía que toda ficción reclama para sí —sus recursos literarios, su inserción en otros ciclos narrativos, su afinidad con los diversos géneros—, se haya optado por presentar este par de obras bajo un enfoque que pondere su alto grado de politización y que revele, al mismo tiempo, su relación con la situación histórica ya señalada.

Por otra parte, es pertinente aclarar que el propósito de este trabajo no se funda en una inclinación política predeterminada. Si elegí a este autor como paradigma del escritor anticastrista es por su vigencia, no por su vehemencia; creo, también, que la Revolución Cubana exige, de todos aquellos que de una u otra

manera nos identificamos con ella, una revisión crítica que no descalifique sus logros, pero que tampoco omita la mención de sus prácticas censurables, sobre todo en lo que concierne a las políticas culturales. Porque la crítica, a fin de cuentas, es el ejercicio del criterio frente a cualquier fenómeno, y su función primordial es buscar y apuntar hacia aquellos espacios imperfectos, pero corregibles con el afán de enmendarlos, aunque para ello se tenga que echar mano de sus detractores.

Antes de analizar directamente las dos obras propuestas, se dedica un capítulo al contexto histórico-cultural de la isla a partir de 1959; en él se exponen las condiciones que propiciaron el ascenso de Fidel Castro al poder, las luchas sociales y armadas que encabezó, y las primeras medidas que configuraron el panorama intelectual cubano, así como el papel que este círculo jugó en la conformación del nuevo orden; más adelante, se plantea brevemente el origen y el desarrollo de la narrativa cubana del momento, la «novela de la Revolución», sus ejecutores más relevantes, y la posible inserción de los primeros escritos de Reinaldo en este terreno. En el segundo capítulo, observaremos la degradación paulatina del ideal revolucionario, gracias a la cual varios intelectuales —que, en un inicio, simpatizaban con la Revolución— se deslindaron del movimiento; a través de un esbozo biográfico del autor, en este apartado se considerarán los temas que Arenas desarrolla en sus escritos (su «visión novelística de la realidad»): la represión, la persecución y la fuga.

Los capítulos tercero y cuarto se ocupan del análisis de *Viaje a La Habana* y de *El color del verano*. El primero está dividido en tres fragmentos, que corresponden a los estudios independientes de cada una de las novelas cortas incluidas en el volumen; el segundo proporciona una exploración temática (la

carnavalización, el protagonista, los antagonistas, la codificación) de la novela en cuestión.

Dentro del material bibliográfico utilizado, conviene señalar que el empleo de la autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, obedece a la tentativa de proporcionar una visión más personal —la perspectiva de Arenas— de los temas discutidos en este trabajo. Sin embargo, el manejo del texto aludido ha requerido atención y reserva, por el simple hecho de tratarse de una autobiografía en la que, forzosamente, están incluidos elementos de ficción, o, por lo menos, de realidades difíciles de comprobar. Por último, quiero mencionar que varios de los textos empleados en la elaboración de esta tesis (libros, entrevistas, reseñas de y sobre Arenas) han sido facilitados amablemente por Nedda G. de Anhalt, a quien agradezco profundamente.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DE CUBA EN 1959

EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN Y EL CAUDILLO

A partir del triunfo de la Revolución Cubana el 1 de enero de 1959, la literatura de la isla obtuvo un nuevo impulso creativo basado en la recién lograda expulsión de capitales extranjeros —en mayor parte estadounidenses—, la resistencia antimperialista y el proyecto de igualdad social y racial. Una vez consumado el orden político, la temática de las obras revolucionarias se fue desgastando a fuerza de repetición: la falta de autocrítica y la necesidad de apegarse a la ideología oficial hicieron de este discurso, antes revolucionario, una apología al régimen. Por otro lado, el surgimiento de voces disidentes originó la separación del arte en dos polos: a los ojos del gobierno había obras revolucionarias y obras antirrevolucionarias. Algunos de los creadores de estas últimas optaron por el exilio; tal es el caso de Reinaldo Arenas, cuya imagen literaria quedó ligada a la disidencia cubana y al destierro. Para entender mejor el proceso histórico llevado a cabo en la Cuba revolucionaria y su relación con la creación artística —en específico el género novelístico— es necesario revisar brevemente los acontecimientos suscitados en la isla antes, durante y después del año de 1959.

La lucha armada de la Revolución Cubana comienza el 26 de julio de 1953 cuando un grupo de jóvenes guiados por Fidel Castro asalta el Cuartel Moncada en Santiago de Cuba con el objetivo de tomarlo, apoderarse de las armas y, con la ayuda del pueblo, derrocar la dictadura de Fulgencio Batista. A pesar de que el

ejército logró controlar la irrupción de los asaltantes, el ataque al Moncada se considera como el inicio de la insurrección armada, hecho decisivo en el posterior triunfo del Ejército Rebelde. Como consecuencia de dicha acción, los jóvenes capturados son sometidos a juicio y condenados a la prisión en Isla de Pinos. En su condición de abogado, el propio Fidel Castro asume la defensa de los enjuiciados a través de un alegato histórico titulado *La historia me absolverá*, texto que constituye una denuncia detallada de los crímenes perpetrados por el ejército de Batista contra los combatientes indefensos una vez capturados. Además, señala los seis principales problemas sociales y económicos del país bajo el régimen de Fulgencio Batista: el enorme desempleo, el bajo nivel de industrialización, la inequidad en el reparto de la tierra, el alto precio de la vivienda, la carencia de servicios médicos y la falta de un sistema educativo accesible para todos los cubanos.

Gracias a las presiones de grupos obreros y estudiantiles, el 15 de mayo de 1955 se logró la aprobación de una ley de amnistía general que posibilitó la liberación de los presos moncadistas. Sin embargo, al ser objeto de amenazas y provocaciones, el grupo encabezado por Fidel tuvo que emigrar a México, país donde desplegó una intensa actividad político-ideológica destinada a divulgar los objetivos de la revolución con la ayuda de Ernesto Guevara, el nuevo integrante del recién creado Movimiento Revolucionario 26 de julio. Después de esta etapa de exilio en México, el grupo expedicionario parte desde Tuxpan hacia las costas de Santiago de Cuba en el célebre yate *Granma*. La fecha de arribo programada era el 30 de noviembre de 1956, para lo cual se había dispuesto un plan de acción en dicha ciudad, que incluía la toma de la estación de policía y del aeropuerto, el bloqueo de

los accesos marítimos y terrestres, y la liberación de los presos políticos. No obstante la buena organización del levantamiento, los navegantes del *Granma* tuvieron imprevistos que los obligaron a desembarcar el 2 de diciembre en las Coloradas, provincia que actualmente sustenta el nombre de la embarcación que permitió a los revolucionarios llegar a las costas de Cuba.

Después de los primeros choques con el ejército de la dictadura, sólo veinte de los ochenta y dos expedicionarios lograron internarse en la Sierra Maestra, donde con el apoyo de campesinos formaron el Ejército Rebelde. Durante 1957 la guerrilla fue adquiriendo solidez y popularidad tras una serie de ataques a distintos cuarteles del ejército de Batista situados en la Sierra Maestra; al mismo tiempo, tanto el Directorio Revolucionario como el MR-26-7 colaboraron en la organización de la lucha clandestina en las principales ciudades del país, llevando a cabo el acopio de material bélico, alimentos y recursos financieros, campañas propagandísticas y sabotajes.

La lucha revolucionaria siguió extendiéndose por Cuba en 1958. El Ejército Rebelde, comandado por Fidel, tuvo la capacidad para convocar a una huelga general el 9 de abril y, sobre todo, pudo congregar a otras organizaciones políticas que también estaban contra la tiranía: el 20 de julio de ese año se firmó el Pacto de Caracas, en el cual se suscribieron once partidos y donde se hacía un llamado de acción a todas las fuerzas opositoras para unirse al Frente Cívico Revolucionario con el fin de derribar la dictadura. Una vez fracasada la ofensiva militar del ejército de Batista contra el Ejército Rebelde en la Sierra Maestra e iniciada la revuelta guerrillera en otras regiones de la isla, la lucha armada entró en su etapa final.

Las columnas comandadas por Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara tomaron la provincia de Camagüey, desplegando el combate de oriente a occidente durante los meses de noviembre y diciembre de 1958. Las condiciones subjetivas y objetivas de la revolución (la unión de las fuerzas políticas, las acciones bélicas conjuntas de los frentes de Ejército Rebelde) se dieron en los últimos días de ese año. A pesar de maniobras veladas de Estados Unidos para ayudar a las fuerzas de la dictadura a contener la marcha del Ejército Rebelde, Fulgencio Batista tiene que huir la madrugada del 1 de enero de 1959, fecha conmemorativa del triunfo de la Revolución Cubana.

Ocho días después, Fidel Castro entra a la ciudad de La Habana en medio de un gran júbilo. Para los historiadores de la Revolución Cubana, el elemento esencial que permitió el triunfo del movimiento fue la combinación entre las operaciones militares llevadas a cabo por el Ejército Rebelde y la lucha clandestina de las masas populares en el terreno urbano. Es innegable el carácter profundamente popular de esta revolución, ya que fueron los obreros, los estudiantes y los campesinos quienes, por solidaridad, conciencia o necesidad, sustentaron cada una de las decisiones de la comandancia del Ejército Rebelde. Julio Le Riverend, uno de los más importantes historiadores cubanos afectos al régimen, afirma al respecto que «por primera vez en la historia de América, un pueblo en comunicación constante con sus dirigentes participaba sin obstáculos en la determinación de la política general del país y las medidas específicas para realizarlas»¹.

¹ Julio Le Riverend, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1999, p. 104-105

La alfabetización y la educación política de los campesinos que se iban uniendo a las filas del Ejército Rebelde y la promulgación de la Reforma Agraria constituyeron un ejemplo de los que serían los postulados primordiales del nuevo gobierno revolucionario. Aunque el periodo armado de la revolución había alcanzado una primera victoria al colocar en el poder a sus principales dirigentes, la verdadera lucha contra el retraso de la nación apenas comenzaba. Las principales metas del gobierno revolucionario eran el combate a los explotadores nacionales y extranjeros, la erradicación de la miseria, la ignorancia y la corrupción, y el impulso a la industrialización, la salud, la educación y la solidaridad internacional. La transformación real del país inició en mayo de 1959 con el decreto de la ley de la Reforma Agraria, a lo que siguió, durante ese mismo año y el posterior, la expropiación de las compañías azucareras y petroleras y la nacionalización de la banca a través del Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados. Hasta 1960, se habían nacionalizado más de 380 empresas privadas con el objetivo de defender la economía nacional y favorecer su desarrollo.

Estas transformaciones estructurales propiciaron la concentración de los medios fundamentales de producción en manos del estado revolucionario, con lo cual pudo diseñarse una estrategia de desarrollo y una política social destinada a solucionar los problemas más urgentes de la población en general. No se trataba únicamente de lograr el progreso económico que demandaba el país, sino también la transformación del hombre encargado de ponerlo en marcha, para lo cual era necesaria una preparación que lo llevara a tomar conciencia de su papel activo en la edificación de una nueva sociedad.

En este ámbito, el primer gran logro que trajo la Revolución fue la Campaña de Alfabetización en la que participaron miembros de todas las esferas sociales. Como fruto de esta campaña más de 707 000 adultos, en su mayoría campesinos, fueron alfabetizados en 1961, mismo año en que se dictó la ley de Nacionalización General de la Enseñanza.

Dos sucesos fundamentales para el fortalecimiento del nuevo régimen acontecieron en abril de 1961. El primero, de orden político, fue el anuncio por parte del comandante en jefe de que Cuba había determinado crear, desarrollar y consolidar el primer estado socialista en América Latina. Al día siguiente, el 17 de abril, tropas mercenarias promovidas por Estados Unidos desembarcaron en Playa Girón con el fin de ocupar una porción del territorio cubano donde se instalaría un gobierno provisional integrado por elementos de la contrarrevolución; sin embargo, el Ejército Revolucionario contuvo la invasión en sólo tres días gracias a la rápida movilización de tropas de todo el territorio, lo que significó la primera muestra de resistencia por parte de pueblo cubano frente a las múltiples agresiones externas que padecerían a lo largo de los años, promovidas principalmente por Estados Unidos.

Por último, en lo que se refiere a la política interna del nuevo régimen, cabe destacar la creación de los Comités de Defensa de la Revolución en septiembre de 1960. La idea central de estos comités era vigilar y denunciar cualquier acto presumiblemente contrarrevolucionario en cada cuadra y, en los sitios más remotos, en cada poblado. Los CDR se convirtieron desde su fundación en el mejor auxiliar de los órganos de seguridad del estado cubano. Posteriormente se le asignaron tareas relacionadas con la educación, la salud pública y el ahorro voluntario. Para los

defensores de la Revolución Cubana, los CDR representan la organización de masas más original y genuina después del 1 de enero de 1959 e incluso una aportación al movimiento revolucionario mundial; para los detractores, se trata de una de las invenciones más perversas de la Revolución, pues encarnan un estado de vigilancia y represión absolutas.

EL PAPEL DEL INTELLECTUAL EN LA CONFORMACIÓN DEL RÉGIMEN

En 1959 la mayoría de los intelectuales cubanos abrazó la agenda política e ideológica de la revolución triunfante; creyeron en ella y la asumieron como suya. En los primeros años de los sesenta, la legitimidad de la participación de los intelectuales en el debate ideológico fue parte del orden cultural revolucionario. La animación de este periodo se vio reflejada en las polémicas en torno a las concepciones de la política cultural entabladas en las páginas de *La Gaceta de Cuba*, el periódico *Hoy* o *Lunes de Revolución*. La identificación de esta vanguardia intelectual con el régimen revolucionario fue, como apunta Rafael Hernández, en apoyo a la conformación de un nuevo orden social, «pero sobre todo en el sentido de recuperación de la nación y la patria traído por la Revolución»².

En el mes de junio de 1961, Fidel Castro respondía, con un largo discurso lleno de promesas ambiguas, a todos aquellos que cuestionaban la política asumida por el estado en torno a las nuevas creaciones artísticas. Este discurso, después

² Rafael Hernández, *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, FCE, México, 2002, p. 79

titulado *Palabras a los intelectuales*, serviría de referencia obligada en cualquier discusión que tuviera por objeto el análisis de la relación arte-estado en Cuba. Las propuestas ideológicas de dichas *Palabras*... han sido una fuente profusa tanto para disidentes como para oficialistas, artistas y no artistas; es, por lo tanto, un documento que abre paso a una serie de confrontaciones entre ambas posturas.

El temor —como lo llama Fidel Castro— de un «pequeño número de artistas y escritores» radica en la limitación temática de las nuevas obras y, sobre todo, en la posible inculpaación antirrevolucionaria de su creador. Si bien apenas a dos años de la instauración del régimen la represión aún no tenía la rigidez que alcanzó en años posteriores, ya para 1961 había un grupo que, tímidamente, esbozaba algunas de las incómodas críticas al gobierno lanzadas desde el frente artístico cubano. Para Castro, la libertad formal del artista es incuestionable porque la revolución misma la garantiza. Pero, por otro lado, se encuentra la libertad de contenido, *lo que se dice*, y es aquí cuando el discurso se vuelve amenazante, dogmático, intransigente como la frase que alguna vez resultó alentadora: «Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada». No se trata solamente de una consigna demagógica; se trata, además, de un postulado de alineamiento del que ningún ciudadano puede discrepar, porque ser revolucionario es también una actitud ante la vida y ante la realidad. Por ello, es necesario que el intelectual y el artista colaboren de manera activa en la realización del proyecto revolucionario, que piensen «para el pueblo y por el pueblo, para esa gran masa que se desea redimir». Queda claro que para Castro la principal labor del creador es la de producir arte para el pueblo, someter el proceso creativo a fines didácticos, pues, cabe recordar, en la Cuba de los años sesenta se está gestando

no sólo una nueva alternativa de índole política, sino también, como proponía Ernesto Guevara, la transición del hombre sometido a un liberado «hombre nuevo». En palabras del propio Comandante en Jefe, «el revolucionario pone algo por encima aun de propio espíritu creador: pone la revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la revolución»³.

A la postre, el ejercicio de la represión en contra de los *incorregiblemente antirrevolucionarios* —es decir, quienes no optaron por seguir el modelo castrista del intelectual útil—, queda justificado con una frase de *Palabras a los intelectuales*, que no es sino una versión más abiertamente intolerante de aquella consigna: «¿Cuáles son los derechos de los escritores y artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, ningún derecho».

Uno de los análisis más ricos de la realidad artística cubana —aunque dentro del marco oficialista—, lo encontramos en la serie de planteamientos recogidos en el libro *El intelectual y la sociedad*⁴. En él, los autores reflexionan en torno al papel del intelectual revolucionario frente a su realidad histórica; es interesante ver cómo intelectuales de la categoría de Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar y Edmundo Desnoes apoyan la postura de Castro otorgándole, hay que reconocer, mayor solidez a sus argumentos, pues desarrollan con mayor profundidad las ideas previamente dictadas en *Palabras...* Sin embargo, los autores de este ensayo no

³ Fidel Castro, «Palabras a los intelectuales», en *La Revolución Cubana*, selección y notas de Adolfo Sánchez Rebolledo, Ediciones Era, México, 1972, p. 360

⁴ Roque Dalton, et al., *El intelectual y la sociedad*. Siglo XXI Editores, México, 1969

quedan exentos de la misma necesidad de asignar un fin pragmático al arte, y son aún más explícitos en su concepción de lo que es una creación subversiva*.

Uno de los temas recurrentes en el libro es el «baño social»: se trata de la literal inmersión del artista en el trabajo de campo, en la zafra, pues a decir de los autores de *El intelectual y la sociedad*, es la única posibilidad de tener contacto con la revolución, un acto que reafirma y aumenta el compromiso y, como quiere Fidel, un incentivo para crear *arte de la revolución*: obras que valgan la pena de ser observadas o leídas en tanto testimonio del «mayor acto latinoamericano del siglo XX». Una vez realizado el «baño social», el intelectual puede, ahora sí, ejercer su labor específica, siempre desde la militancia; de otra forma, además de antirrevolucionario, sería catalogado como un producto de la tradición burguesa que en Cuba se quiere erradicar.

Por otro lado, la actitud crítica frente al proceso revolucionario es, de hecho, una responsabilidad que la esfera intelectual debe asumir y ejercer. Sin embargo, el terreno de movimiento que este tipo de crítica supone es restringido, ya que la libertad de expresión dentro de una sociedad en proceso revolucionario debe ceñirse al principio de su construcción. Edmundo Desnoes ejemplifica esta aseveración cuando afirma que «la libertad está condicionada por la revolución, no es una libertad individual, caprichosa, que obedece a los deseos de un solo individuo, a las

* A diferencia del discurso de Fidel Castro, en este texto ya se encuentra el término *gusano* para denominar al traidor a la Revolución Cubana.

ideas de un individuo, sino a una realidad que nos abraza y en la cual participamos»⁵.

A nivel teórico, la comunidad intelectual cubana tiene como objetivo orientar a las grandes masas; ya no está al servicio de la burguesía (como en el capitalismo) y debe adoptar una conciencia social crítica y participativa aunque, paradójicamente, alejada de todo resquicio individualista: ser el grupo promotor de la autocrítica colectiva.

Así, en *El intelectual y la sociedad* se resumen las tres etapas por las que debe transitar el pensador que se precie de ser revolucionario: 1) el intelectual como pequeñoburgués en proceso de integración a la vanguardia revolucionaria; 2) el intelectual como introductor de una nueva conciencia en las clases explotadas, y 3) el intelectual como fuerza constructora de la sociedad socialista.

LA NOVELA COMO DOCUMENTO POLÍTICO: LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

Si bien la novela había sido cultivada por los escritores cubanos anteriores a la Revolución, es a partir de ésta que la novelística adquiere un peso significativo en la literatura de la isla: en los sesenta, este género literario se establece como fenómeno cultural global más que como la obra de grandes figuras aisladas (Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Carlos Loveira). Así, con el triunfo de la Revolución, el auge de la novela se traduce en las cifras de las publicaciones pues, como apunta Armando

⁵ Edmundo Desnoes, en Roque Dalton, *et al.*, *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI Editores, México, 1969, p. 20

Pereira, «sólo en la década de los sesenta se publicaron en Cuba casi setenta novelas, lo que comparativamente con décadas anteriores señala un considerable incremento del interés hacia ese género por un amplio sector de la intelectualidad cubana»⁶.

Por otra parte, el escritor cubano, en tanto intelectual revolucionario, debe ayudar a la consolidación del nuevo orden a partir de perspectivas y parámetros diferentes a los de antes de 1959, ya que la Revolución, desde su inicio, abrió una nueva gama de preocupaciones cuyos fines eran, ante todo, aquellos que cimentaran la creación de una cultura socialista cubana o, en palabras de Roberto Fernández Retamar, «ese proceso de conversión en intelectuales de la Revolución, que no lo serían si no se plantearan problemas así, referidos a la construcción de una nueva cultura»⁷.

Sin embargo, la radicalización de este proceso del que habla Fernández Retamar trae consigo una serie de opiniones encontradas, puesto que el intelectual cubano es colocado en una encrucijada, en una situación sin precedentes en el continente americano frente a la que no sabe resolverse con determinación. Dicha dificultad proviene de la tradición liberal a la que el artista está ligado y de la cual no puede desprenderse, justamente porque es en ella en la que se ha formado personal y profesionalmente y, en consecuencia, no logra acceder de una manera resuelta a las nuevas exigencias culturales de la Revolución Cubana.

De tal forma surge una contradicción para el artista: el hecho de abandonar las viejas categorías del pensamiento burgués no implica únicamente el acceso, en

⁶ Armando Pereira, *Novela de la Revolución Cubana (1960–1990)*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1995, p. 7

⁷ Roberto Fernández Retamar, «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», en *Casa de las Américas*, núm. 40, La Habana, ene–feb 1967, p. 14

plano teórico, a la postura revolucionaria, sino que también debe producir un arte y una literatura acordes con los nuevos planteamientos. Para algunos intelectuales cubanos, como Lisandro Otero, la función cognoscitiva del arte y la literatura se vuelve esencial en la medida en que lleguen a profundizar en la representación del hombre y su circunstancia⁸; es decir que, en tanto creación humana, la expresión artística —al igual que la ciencia y la filosofía— tendrá como objetivo el autoconocimiento del *hombre nuevo* en Cuba.

Esta concepción del arte queda prácticamente instituida desde la primera mitad de la década de los sesenta y, para 1969, adquiere un carácter casi programático para la intelectualidad cubana, lo cual se refleja en las narraciones de esos años, de un tono poco menos que épico y en las que se cuenta la epopeya de la construcción del socialismo en Cuba; frente a novelas como *Por el rastro de los libertadores*, de Alfredo Reyes, o *Sacchario*, de Miguel Cossío, que están más cerca de la crónica y del panfleto, encontramos textos como *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes, o *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernández, novelas de mayor calidad estética pero que, debido a la realidad imperante de la isla, no pueden ser valoradas de forma objetiva por la crítica de la época.

Así es como, en un inicio, la narrativa cubana toma sus contenidos de la historia reciente del país, concretamente la lucha por derrocar a la dictadura de Fulgencio Batista. La nueva narrativa cubana, llamada también «narrativa de la insurrección», se constituye como una ruptura dentro y fuera de la isla; las razones que sustentan esa ruptura son básicamente ideológicas, ya que no se les puede

⁸ Citado por Armando Pereira, *op. cit.*, p. 21

considerar como nuevos planteamientos estéticos o discursivos: el escritor cubano, al querer asir la temática revolucionaria de su entorno, sólo dispone de las mismas herramientas y modelos que su tradición le ha proporcionado. Ésta es la etapa en que, según Armando Pereira, «el novelista cubano de la Revolución se ve jaloneado, durante más de veinte años, por las demandas que los nuevos contenidos sociales y políticos le imponen y los instrumentos artísticos heredados de una vieja tradición de los que no sabe desprenderse»⁹.

Para entender más claramente esta afirmación, es necesario tomar en cuenta que gran parte de la intelectualidad cubana de los años cincuenta provenía de la clase media urbana que, a pesar de rechazar la dictadura de Batista, nunca llegó a participar de manera activa en las luchas insurreccionales. Escindido entre su formación burguesa y los valores revolucionarios que pretende hacer suyos, el «intelectual de transición» produce una literatura que, más que tratar de dejar constancia de un momento histórico, intenta construir universos ficticios autosuficientes y cuya legitimidad se sustente en su proceso de elaboración y no en el entorno sociopolítico.

Para Armando Pereira, las tres novelas que ilustran esta vertiente «reflexiva» de la narrativa revolucionaria son *Los desnudos*, de David Buzzi; *La situación*, de Lisandro Otero, y *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes. Aunque de manufacturas y calidades desiguales, las tres obras forman parte de un conjunto homogéneo en su discurso, ya que responden a la aseveración que hacía Fernández Retamar en 1967:

⁹ *idem*, p. 24

¿Vamos a recluarnos en expresiones agrestes y deplorablemente folklóricas? Y si no, ¿cómo vamos a separar lo que corresponde a la sociedad capitalista — últimamente neocapitalista— y lo que es utilizable, asimilable por nosotros? En nuestro caso, a los términos *vanguardia* —de por sí bastante conflictivo— y *subdesarrollo*, se añade el de *revolución*. Se trata de hacer un arte de vanguardia en un país subdesarrollado en revolución¹⁰.

Las tres novelas citadas cumplen estrictamente lo formulado por Fernández Retamar: utilizan herramientas vanguardistas en todos los planos literarios, retratan de manera directa o indirecta los cambios en las estructuras económicas de una sociedad subdesarrollada en transición y, si bien menos explícitas que las novelas testimoniales, argumentan a favor de la revolución de 1959*.

Este trabajo literario que, junto a la «narrativa de la insurrección», establece el modelo de la nueva narrativa revolucionaria en Cuba, es producto de autores que convierten a la figura del intelectual en el centro de su reflexión; es decir, escritores que abandonan la escritura testimonial para entregarse a la creación de la novela como artificio, una creación artística que sólo dispone de sus propios medios de constitución para lograr ser verosímil y que, de manera gradual, logrará deslindarse por completo de cualquier posible sentimiento de deuda con la Revolución, y dar paso a obras creadas desde una óptica opuesta: la literatura cubana de la disidencia.

¹⁰ Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 15

* Las novelas de Reinaldo Arenas, por lo tanto, no pueden considerarse dentro del canon de dicha narrativa del «intelectual reflexivo», ya que no aceptan el último elemento de la tríada *vanguardia-subdesarrollo-revolución*.

LA GENERACIÓN DE LA REVOLUCIÓN

En el proceso que la novelística cubana experimentó durante las décadas del cincuenta y del sesenta es posible distinguir, de acuerdo con la segmentación que hace Roberto Fernández Retamar,¹¹ tres generaciones de intelectuales relacionados, al menos temporalmente, con la Revolución: la «generación vanguardista», la «generación de enterrerrevoluciones» y la «generación de la Revolución»; esta clasificación tiene como base la edad de los artistas y su supuesta postura frente al nuevo régimen revolucionario. A juicio de Fernández Retamar, la edad es esencial para poder adscribirse o desligarse de este hecho social, ya que «un hombre que tuviera cerca de cincuenta años en 1959 no puede haber vivido el proceso revolucionario como la experiencia formadora que ha sido para quienes entonces andaban por los treinta años o más»¹².

La generación vanguardista está conformada por los intelectuales que en el año del triunfo revolucionario tendrían alrededor de sesenta años, algunos de ellos exiliados inmediatamente (Lino Novás Calvo, Lydia Cabrera) y otros consagrados en el interior de la isla (Alejo Carpentier, Nicolás Guillén); sin embargo, su participación activa en la vida cubana de aquellos años era escasa. La generación de enterrerrevoluciones es aquella posterior a la revolución frustrada de 1933 y bastante madura para cambiar o crecer junto a la revolución de Fidel. El cuerpo de creadores más visible de esta generación se expresa en la revista *Orígenes* (1944-1956); la obra literaria de este conjunto se mueve entre la nostalgia, la visión grotesca del

¹¹ Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 5

¹² *idem*, p. 6

presente y la imaginación desbordada, como lo atestiguan los trabajos de Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Eliseo Diego y Cintio Vitier. Una vez abierto el proceso insurreccional con el asalto al cuartel Moncada en 1953, la participación de la esfera intelectual en la lucha activa por la liberación fue bastante reducida. Si para la vanguardia política la Revolución comienza en el 53, es a partir de 1959 cuando la vanguardia intelectual recibe el detonante histórico que la hace madurar y tomar conciencia de su labor inmediata: recuperar ese tiempo perdido, hacerse intelectuales *de* la revolución *en* la revolución. Fue así como entre estos círculos se produjo un fervor militante que se materializó de distintas maneras, principalmente con la publicación de artículos, reportajes y testimonios en torno a la larga marcha del Ejército Rebelde que se iniciara en 1953. A pesar de que las coincidencias ideológicas entre los artistas e intelectuales revolucionarios eran bastantes, hubo controversias a propósito de la forma en que el arte habría de desarrollarse. Frente a los que propugnaban que éste debía tener como meta la presentación de una realidad optimista y sin conflictos (cuyo extremo era la postulación de un arte similar al del realismo socialista), otros argumentaban la función social del arte como uno de los medios para crear en el hombre una conciencia de sí mismo, ya que el desconocimiento de las contradicciones impide el avance en la formación integral del «hombre nuevo» al que aspira el socialismo. Esta última posición sostenía, además, que restringir la creación mediante la planificación ideológica y estética equivalía a estancar la cultura y a frustrar toda creación artística.

Como consecuencia de esta polémica, los escritores vacilantes se dejaron ganar por el temor y se alejaron de las posiciones revolucionarias a las que se habían

acercado. Por otro lado, en los escritores revolucionarios provocó una actitud defensiva que perduraría buena parte de la primera década de vida del gobierno revolucionario. Al ser solventadas dichas diferencias (ya fuera por el exilio o por la falta de autocrítica), el primer problema al que los escritores se enfrentaron fue hacia quién habrían de dirigir su producción. Como se anotó anteriormente, el porcentaje de la población analfabeta no sólo era alto, sino que la mayor parte del pueblo tenía un nulo o escaso acceso a las manifestaciones culturales, incluso después de la Campaña de Alfabetización de 1961. En este sentido, la disyuntiva era trabajar solamente con formas artísticas digeridas, familiares al pueblo (lo que limitaba ampliamente la creación), o bien correr el riesgo de encerrarse en una élite separada del ambiente de la nueva Cuba socialista. Con el paso del tiempo, los escritores cubanos no tuvieron que optar uniformemente por una u otra alternativa, puesto que entendieron que era posible utilizar todas las conquistas y avances formales del capitalismo y utilizarlos para construir el socialismo, tal como lo expresa Lisandro Otero en una carta a Emmanuel Carballo:

Ahora bien, en Cuba los escritores disfrutamos de libertad. En primer lugar, porque somos dueños de todo lo que nos rodea, incluyendo las editoriales, las revistas y periódicos que nosotros dirigimos y hacemos. En segundo lugar, porque disponemos de numerosos medios para difundir nuestra obra sin exigencias previas, con la sola limitación de no escribir desde posiciones contrarrevolucionarias¹³.

El primer compromiso adquirido por esta «generación de la Revolución», en tanto grupo dirigente del ámbito artístico e intelectual del nuevo régimen, era

¹³ Lisandro Otero, «El escritor en la revolución cubana», en *Casa de las Américas*, núm. 36-37, La Habana, may-ago 1966, p. 207

producir un arte y una crítica en que la justicia revolucionaria se uniera a las formas expresivas contemporáneas; es decir, asumir la responsabilidad de la construcción de un *corpus* que profundizara en sus raíces (ser genuinamente cubanos) y que al mismo tiempo asimilara sin prejuicios lo que fuera aprovechable de las corrientes artísticas internacionales, principalmente surgidas en países capitalistas. Fue así como progresivamente se establecieron las etapas de formación de dicha generación a la que, en un principio, Reinaldo Arenas, joven proveniente de Holguín (provincia de Oriente), se adhirió a su llegada a La Habana. Si bien su contacto con la cúpula intelectual llegó varios años después, Arenas conocía bien los fundamentos que Lisandro Otero y Fernández Retamar, entre otros, exponían en la revista *Casa de las Américas* apoyados significativamente en las ideas de Antonio Gramsci:

Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas, lo cual es absurdo, ya que estos no pueden ser creados artificialmente. Se debe hablar de luchar por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en una nueva manera de ver y sentir la realidad, y por consiguiente, un mundo íntimamente connaturalizado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»¹⁴.

Reinaldo Arenas encarnaría, desde sus primeros escritos, un paradigma distinto al propuesto por el grupo que encabezaba la llamada «generación de la Revolución»; de hecho, Arenas jamás es citado en estos primeros años de la Revolución como un escritor joven o prometedor, pese a haber obtenido una mención en el concurso de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas

¹⁴ Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1961, p. 25-26

Cubanos) de 1965 con su novela *Celestino antes del alba*, y otra mención por *El mundo alucinante* en la siguiente convocatoria del mismo certamen.

PRIMEROS ESCRITOS DE REINALDO ARENAS

Hasta antes de la publicación de *Antes que anochezca*, la autobiografía de Reinaldo Arenas, una serie de confusiones proliferaban en torno a su vida y a su producción literaria, ya que ésta, como la de muchos otros escritores que no apoyaban abiertamente al régimen, había sido censurada dentro de la isla.

En 1963, tras participar en un concurso para narradores de cuentos, Arenas es invitado a formar parte del equipo administrativo de la Biblioteca Nacional, donde conoce a Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz. También en esta época entabla amistad con Virgilio Piñera, quien le ayuda a redactar de nuevo *El mundo alucinante* y cuya influencia personal y literaria es decisiva en el posterior desarrollo de la narrativa de Arenas. Su primera novela —la única publicada en Cuba— fue *Celestino antes del alba* (La Habana, Unión, 1967), traducida al francés en 1973 bajo el nombre de *Le puits (El pozo)*. A propósito de *Celestino...*, Arenas comenta en una entrevista con Enrico Mario Santi: «A mi primera novela, que se discutió para el premio de ese año [1965], nunca se le dio el primer premio: dijeron que no tenía contenido político, que era pura fantasía, pura invención, y por lo tanto que no se ubicaba políticamente dentro del contexto de la Revolución»¹⁵.

¹⁵ Enrico Mario Santi, «Entrevista con Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, 4, 47, México, oct 1980, p. 19

En 1969, la editorial Diógenes publicó en México la primera versión de *El mundo alucinante*, que más tarde fue reimpresso en Alemania, Holanda, Italia, Portugal y Estados Unidos, de acuerdo con un artículo de Emir Rodríguez Monegal¹⁶.

La imposibilidad de publicar dentro de su país lo obligó a enviar clandestinamente sus manuscritos hacia el extranjero, acción que le acarrearía problemas con la UNEAC. A pesar de la prohibición y de su condena en la cárcel del Morro durante dos años, por supuesta perversión de menores, sus textos siguieron apareciendo en otros países; es éste el caso de *Con los ojos cerrados*, un libro de cuentos aparecido en 1972 bajo el sello Arca, de Montevideo, reeditado y ampliado once años después en Barcelona por Seix-Barral con el nombre de *Termina el desfile*. Asimismo, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (*Le palais des très blanches mouffettes*), fue traducido en Francia por Éditions du Seuil en 1975.

Celestino... y *El palacio...* fueron novelas concebidas desde el inicio como las dos primeras partes de la Pentagonía cubana, una versión personal del autor sobre la vida en Cuba en cinco etapas diferentes que abarcan la segunda mitad del siglo XX. En el exilio, Reinaldo Arenas se dedicó a completarla, escribiendo o rescribiendo tres novelas más: *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

La bibliografía de este periodo en Cuba se complementa con varios escritos que a la postre se editarían en forma de libros de poemas, una vez que Arenas logra salir de la isla y que sus textos empiezan a ser valorados, para bien o para mal, por críticos no del todo partidarios del régimen castrista. Es en la primera mitad de la

¹⁶ Emir Rodríguez Monegal, «El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, núm. 707, México, abril de 1985

década de los setenta, antes de su encarcelamiento, cuando Arenas, acompañado por otros jóvenes escritores de su generación, organiza tertulias literarias en el Parque Lenin, situado a las afueras de La Habana. En esas reuniones se leen y se comentan textos críticos en contra el estado revolucionario escritos por ellos mismos:

En las tertulias del Parque Lenin, que se prolongaron hasta 1974, recuerdo haber leído *El Central*, *Morir en junio y con la lengua afuera*, *El leproso* y todos los otros cantos rescritos de *Otra vez el mar*. Un día decidimos fundar una revista clandestina [...]. Se llamaba *Ah, la marea* y en ese primer número incluimos algunas traducciones más de Rimbaud, poemas de todo el grupo y un capítulo de una novela de Juan Abreu¹⁷.

Si bien dos de los rasgos fundamentales de la escritura de Reinaldo Arenas — la disidencia anticastrista y el sexo activo y festivo, ambas casi siempre tratadas bajo alegorías— no son tan claramente visibles en sus primeros textos como en los posteriores al exilio, es posible reconocer en aquellos algunas premisas constantes en toda su producción literaria, como lo es el tópico de la dualidad persecución-fuga: fray Servando, héroe de *El mundo alucinante*, es acorralado en varias ocasiones por sus detractores a lo largo de su vida en distintos países; sin embargo, a pesar del despliegue de fuerzas que éstos llevan a cabo para aprehenderlo, el fraile continúa en su fuga delirante. Por otra parte, Celestino, el protagonista de la primera novela de la pentagonía, es un niño cuyo entorno rural está sometido a la violencia rutinaria y que se debate en un largo forcejeo entre dejarse domar y liberarse; esta novela, como el autor la define, es «una defensa de la libertad y de la imaginación en un mundo

¹⁷ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 149

conminado por la barbarie, la persecución y la ignorancia»¹⁸. A su vez, la segunda novela de la pentagonía, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, no sólo es una continuación sino también es una ampliación de *Celestino*. En ella se narra cómo un joven campesino y su familia se desplazan a la ciudad mientras las tropas de Fulgencio Batista persiguen al ejército rebelde. Fortunato —el *alter ego* de Celestino— logra unirse a Fidel y ver cómo el ejército triunfante entra a la pequeña ciudad donde reside con su familia. Para Emir Rodríguez Monegal, el final de esta novela es anticipatorio de los tres volúmenes restantes de la *Pentagonía*, puesto que nos recuerda que «en las últimas páginas del libro [...] Fortunato corre y corre, y corriendo alcanza la certitud de comprender que no podrá encontrar jamás nada auténtico fuera de la violencia o la alucinación»¹⁹.

¹⁸ Reinaldo Arenas, Prólogo de *Celestino antes del alba*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 13

¹⁹ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 25

LA CRÍTICA AL RÉGIMEN CASTRISTA

LA DEGRADACIÓN DEL IDEAL REVOLUCIONARIO

Sabemos que el triunfo de la Revolución Cubana es, sin lugar a dudas, uno de los actos patrióticos más admirables en la historia de Iberoamérica y que, por sus condiciones temporales y espaciales, tuvo una amplia aceptación entre la intelectualidad dentro y fuera de la isla. La campaña de alfabetización sigue siendo una de las principales banderas del gobierno revolucionario, pues gracias a ella la mayor parte de la población cubana, que en otras circunstancias habría quedado irremediablemente marginada y obligada a trabajar como mano de obra barata al servicio de transnacionales, tuvo acceso a una educación de calidad en los centros escolares y universidades de carácter público.

Sin embargo, también sabemos que inmediatamente después de que fuera proclamado el triunfo de la Revolución, los sectores privilegiados durante el gobierno de Batista intentaron, sin mucho éxito, revertir las consecuencias negativas que el movimiento popular les estaba originando. En esos primeros años, mientras las tropas del nuevo ejército cubano combatían las sublevaciones en la Sierra del Escambray y resistían el embate del enemigo en Bahía de Cochinos, una gran oleada de emigración de cubanos que no simpatizaban con el régimen se instaló en Miami, haciendo de esta ciudad su lugar de asentamiento y su centro de acción política y «libertaria». Esos primeros exiliados, conocidos como «gusanos», prefirieron vivir

como tales en el «tocino capitalista, en lugar de apoyar a la Revolución y privarse de lujos superfluos»¹.

En estos primeros años de revolución, los intelectuales latinoamericanos seguían con entusiasmo los programas del nuevo gobierno y los profundos cambios sociales en la isla. Sin embargo, el intercambio de ideas entre las figuras de dicho círculo era prácticamente inexistente. Fue así como, en un afán por propiciar el diálogo cultural entre las naciones de América Latina, se funda, en La Habana, Casa de las Américas, bajo la dirección de Haydée Santamaría y, posteriormente, de Roberto Fernández Retamar. Durante la década de los sesenta, Casa de las Américas estableció una política de encuentros de autores latinoamericanos, así como de edición de las obras más emblemáticas del continente. La aceptación casi unánime de esta nueva forma de hacer cultura inspiró aún más simpatía a la revolución entre la intelectualidad de todo el mundo, cuyo apoyo se manifestó en el Primer Congreso Antimperialista de la Cultura, celebrado en 1968. Es justo en esta etapa en la que, según Eliseo Alberto, se logra dar una verdadera identidad —con todos los matices posibles— a las letras cubanas:

Desde mediados de la década de los sesenta la narrativa cubana había logrado establecer sus cuatro puntos cardinales: al norte, *Paradiso*, de Lezama, la gran catedral; al este, *Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes, el gran cuartel; al sur, *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas, el gran bohío; y al oeste *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, el gran cabaret².

¹ Michi Strausfeld, «Isla—diáspora—exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa», en *Todas las islas la isla*, Janett Reinstädler y Ottmar Atte (eds.), Iberoamericana, Madrid, 2000, p. 11

² Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 173

Hasta ese momento, la convicción de autores y promotores de la cultura de que la Revolución Cubana representaba la única vía para la liberación de un pueblo sometido no había sido puesta a prueba. Fue tras el célebre «caso Padilla» que la solidez de las filas de intelectuales que apuntalaban el movimiento en Cuba y en el extranjero se fue debilitando. Hay que recordar que Heberto Padilla, poeta galardonado con el *Premio Casa de las Américas*, por su volumen *Fuera del juego*, fue detenido por presuntos contactos contrarrevolucionarios, lo que produjo que cerca de cincuenta escritores internacionales enviaran a Cuba una carta abierta de protesta. La «autocrítica» pública de Padilla hizo que el enfrentamiento se agravara, pues recordaba los procesos estalinistas de antaño. El descontento entre las personalidades que durante casi una década habían apoyado incondicionalmente las políticas del orden gubernamental cubano fue creciendo, a tal grado que varios no sólo condenaban la reclusión de Padilla, sino que incluso llegaron a romper su vínculo con el régimen castrista* .

Entre los cubanos que perdieron las ilusiones en esos primeros años encontramos a Guillermo Cabrera Infante, quien dejó el servicio diplomático y se exilió en Londres. José Lezama Lima, si bien nunca salió de la isla y llegó a dedicar algunos comentarios y versos elogiosos a la Revolución, jamás simpatizaría plenamente con ella. Dos casos similares son los de Severo Sarduy y Alejo Carpentier. El primero vivió en París desde 1960 hasta su muerte, primero con una beca cubana y luego trabajando en editoriales francesas, mientras que el segundo fue agregado cultural de Cuba en París desde 1966 hasta 1980, año de su muerte.

* Entre otros, diversos intelectuales que, a la postre, se volverían bastante críticos hacia la llamada «dictadura castrista», como Hans Magnus Enzensberger, Jorge Semprún, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa.

Después del «caso Padilla» el número de disidentes cubanos aumentó, y los intelectuales europeos y latinoamericanos se dividieron entre aliados y adversarios. El gobierno cubano inició una ofensiva cultural que pretendía apaciguar los ánimos disidentes, de nombre «Verde Olivo». Fue la época del llamado «quinquenio gris», término con el que Ambrosio Fornet se referiría a esos años de persecución a los homosexuales —que Reinaldo Arenas padecería directamente al ser detenido en 1974— y, en general, de una política cultural caracterizada por la inflexibilidad, la censura y la obediencia al Partido. A propósito de la frase estampada por Fornet, Rafael Rojas apunta que «desde el punto de vista ideológico resulta doblemente eufemística —por lo de “quinquenio” y por lo de “gris”—, ya que el control policiaco de la vida intelectual se ha mantenido hasta hoy y la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación se extendió, por lo menos, hasta 1992»³.

REINALDO ARENAS, VOZ DISIDENTE

Como los protagonistas de las novelas que conforman la pentagonía cubana, Reinaldo Arenas vive los procesos históricos de su país desde dentro, de una manera cercana, e incluso colabora con ellos de manera directa o indirecta. En 1958 Arenas tenía poco más de quince años y, más por rebelarse al orden familiar que por una verdadera conciencia de clase, quiso integrarse al ejército rebelde para derrocar a Batista; cuando éste abandona Cuba y llega Castro al poder, el joven Arenas siente la alegría y el optimismo de que el nuevo régimen transformará la situación

³ Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 450

económica de la isla. Su primer contacto con los beneficios de la Revolución fue una beca para estudiar contabilidad agrícola. Al graduarse, es enviado a trabajar a una granja estatal. Su traslado a La Habana se debe a otra beca, en esta ocasión para estudiar planificación agropecuaria en la universidad de la capital. Arenas descubre el mundo intelectual de La Habana al ser transferido a la Biblioteca Nacional, como resultado de su participación en un certamen de narradores de cuentos. Por lo que relata en su autobiografía, ésta fue una etapa de crecimiento en la que sus aspiraciones literarias no eran lo principal, sino la toma de conciencia entre la «honestidad intelectual» de declarar abiertamente sus preferencias sexuales y su obediencia a las normas morales del régimen. Esta pugna interna lo va orillando paulatinamente a un desencanto revolucionario a los pocos años de haberse adherido al movimiento. La marginación que Arenas padecería por ser homosexual se reforzó al declararse en contra de la represión intelectual y de los círculos de poder que se instauraron en el entorno cultural y académico, como apunta Jorge Edwards: «En apariencia, el drama de Arenas se debió a su declarada homosexualidad, pero hay homosexuales en Cuba y en todas partes y no les ocurre nada tan grave y definitivo. Lo grave [...] es la conjunción de factores: ser cubano, ser escritor, ser homosexual y ser anticastrista»⁴.

Para Arenas, Fidel Castro es heredero de la tradición de las dictaduras latinoamericanas, ya que la violencia verbal de sus discursos y la visión mesiánica del caudillo reiteran la idea de que una sola persona debe acaparar el poder para lograr el bien común, en detrimento de la creación artística:

⁴ Jorge Edwards, «Antes que anochezca», en *Letras Libres*, núm. 29, México, may, 2001, p. 40

La belleza es en sí misma peligrosa, conflictiva, para toda dictadura, porque implica un ámbito que va más allá de los límites en que esa dictadura somete a los seres humanos; es un territorio que se escapa al control de la policía política y donde, por tanto, no puede reinar [...]. La belleza bajo un sistema dictatorial es siempre disidente, porque toda dictadura es de por sí antiestética, grotesca⁵.

Sin embargo, una de sus denuncias más reiteradas en esta primera época de disidencia —mientras aún reside en Cuba— se centra en la «traición» de Fidel a la Revolución. Arenas opinaba que, bajo Castro, Cuba se había transformado en una colonia de la URSS; no dudaba de la naturaleza imperialista de la política exterior soviética y participó en una manifestación de protesta contra la invasión a Checoslovaquia en 1968, que, por otra parte, el gobierno castrista se encargó de justificar:

Aquel líder que había luchado contra Batista era ahora un dictador mucho peor que Batista y un simple títere de la Unión Soviética estalinista [...]. A pesar del apoyo oficial del gobierno a la invasión soviética, no nos mantuvimos indiferentes. Hicimos una marcha de protesta frente a la embajada checoslovaca; fue una marcha en la que participó gran parte de la juventud habanera⁶.

A través de su producción literaria, Reinaldo Arenas se construye como alguien a quien supuestamente debió beneficiar el orden político y social instaurado tras la Revolución, ya que proviene de una familia campesina. Sin embargo, desde su perspectiva, el sistema coarta su libertad creadora y no tolera sus preferencias sexuales y literarias; más que centros de educación, Arenas percibe las nuevas escuelas cubanas como círculos de adoctrinamiento político. Este estado represor al

⁵ Arenas, *Antes que anochezca*, p. 113

⁶ *idem*, p. 151

que reiteradamente se refiere Arenas es, ante todo, producto de una personalidad egocéntrica cuyo principal enemigo no son los Estados Unidos, sino la libertad. Enviar al extranjero los manuscritos de sus novelas (cuya publicación dentro de Cuba era prácticamente imposible) da pie a una represión que antes había sido velada, pero que ahora se ha vuelto tangible, a tal grado que es recluido en la cárcel del Morro y en campos de trabajos forzados durante dos años. A propósito de esta relación entre Reinaldo Arenas y el gobierno al que se opuso, Guillermo Cabrera Infante apunta:

Reinaldo era un campesino nacido y criado en el campo y educado por la revolución, que se concibió y se logró y casi se malogró como escritor. Muchas veces me he preguntado por qué el régimen castrista que lo hizo trató tanto de destruirlo. Una respuesta posible es que Arenas nunca fue revolucionario y siempre fue un rebelde, que demostró con su vida y con su muerte (*Sicut vitae, finis ita*, decían los romanos) ser un hombre valiente⁷.

Si, como afirma Cabrera Infante, Arenas nunca fue un revolucionario —en el sentido que Ernesto Guevara proponía— sino un rebelde, se puede explicar el resentimiento hacia aquellos que limitan la libertad creadora del artista*. Su obra, de resultados irregulares, se constituye como una de las más representativas de la llamada «novela anticastrista», de allí que hayan surgido juicios de valor afectados por posturas políticas —muchas veces carentes de seriedad— que retoman la lucha de Arenas para elaborar una ejemplificación maniquea de la «perversidad» del socialismo en Cuba.

⁷ Guillermo Cabrera Infante, «Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo», en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 183-184

* Cabe recordar que, si bien en sus últimos escritos Reinaldo Arenas criticaba arduamente a la figura de Castro, nunca puso en duda su aversión hacia el modelo de producción capitalista.

Al exiliarse, Arenas escribe y rescribe su obra de denuncia contra el gobierno castrista y participa en conferencias, reuniones y películas^{*}. Además, junto con Jorge Camacho y otros intelectuales, fue promotor de la «carta plebiscito» a Castro en 1988. En Nueva York, termina la *Pentagonía* y escribe *El portero* (premio a la mejor novela extranjera en Francia, 1986) y las tres novelas cortas que conforman el volumen *Viaje a La Habana* (1990): «Que trine Eva», «Mona», y «Viaje a La Habana». También se publican dos libros de poemas, *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) y *Leprosorio* (1990), varios ensayos recogidos en forma de libro bajo el título de *Necesidad de libertad* (1982) y la obra de teatro *Persecución* (1986).

Quizá el testimonio de Arenas más polémico y directo contra Fidel Castro lo constituya la «carta de despedida», publicada a manera de epílogo en *Antes que anochezca*. Dicho documento es elocuente en tanto reclamo público y mensaje póstumo de un disidente perseguido, al tiempo que evidencia su profundo resentimiento hacia el régimen socialista cubano, pero, sobre todo, a su comandante en jefe, e ilustra cabalmente el sentimiento de irritación del escritor tras el destierro:

En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años [...]. Ninguna de las personas que me rodean está comprometida en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro, seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país⁸.

^{*} Entre estas últimas, encontramos *En sus propias palabras*, de Jorge Ulla; *La otra Cuba*, de Carlos Franqui y Valerio Riva; *Conducta impropia*, de Néstor Almendros, y *Havana*, de Jana Bokova.

⁸ Arenas, *op. cit.*, p. 343

Esta carta, escrita antes del suicidio, fue enviada a algunos de sus amigos con la intención de ser publicada, como un «mensaje de lucha y esperanza» para el pueblo cubano de la isla y del exilio.

VISIÓN NOVELÍSTICA DE LA REALIDAD

Aunque la obra de Reinaldo Arenas abarca varios géneros literarios, es en la novela donde se percibe con mayor exactitud su concepción de la literatura. Si bien su último libro, *Antes que anochezca*, es un texto puramente autobiográfico, el resto de su narrativa se va construyendo como un reflejo de sus vivencias «reales», desde la niñez hasta la madurez previa al suicidio. Las calamidades de la marginación y de la persecución son recurrentes en cada novela; sin embargo, el tratamiento literario que les da rebasa la denuncia panfletaria directa, ya que los elementos poéticos y las frecuentes huidas hacia la poesía en verso subordinan la disidencia política a la creación estética. La fantasía pura está presente en las anécdotas y en la invención verbal, a tal grado que en una primera impresión podría considerarse una escritura caótica más que carnavalesca. La fiesta cubana, el erotismo desbordado, la exaltación de la naturaleza, la persecución y la fuga —en general, la lucha por la libertad— son, como en su vida, temas centrales en su obra literaria. De allí que Arenas sea considerado un escritor sujeto a un «yo poético» incluso en sus obras de ficción, como sostiene Jorge Edwards: «Reinaldo Arenas fue siempre un narrador del yo y de la memoria. Perteneció a esa categoría propia de la literatura moderna, que comienza con Montaigne y sigue con Jean-Jacques Rousseau [...]. Escribía

ficción a la manera de las memorias y su memorialismo, a la vez, estaba teñido de elementos poéticos, ficticios»⁹.

Es así como Arenas opta por el género novelístico para dar una salida a sus inquietudes artísticas —no obstante algunas incursiones en la poesía y la dramaturgia— que, como se ha visto anteriormente, le costaron la libertad no sólo expresiva sino también física. A pesar de que sus primeros intentos no fueron críticos a la represión del gobierno cubano, hay en ellos tintes que permiten ver su inconformidad hacia los entornos autoritarios: en *Celestino...*, el protagonista desobedece el riguroso orden familiar al escribir en las cortezas de los árboles; en *El mundo alucinante* fray Servando pone en duda las apariciones de la Virgen de Guadalupe, lo que suscita un juicio inquisitorial en su contra*. Para Arenas, la principal virtud del género es justamente la capacidad de transformar la realidad, haciéndola más vívida, incluso más grotesca, desafiando la supuesta armonía de un orden en el que no encaja, relaborando a través de metáforas y elementos de carnavalización una realidad que le es adversa, ya que, como asegura Mario Vargas Llosa, en el prólogo de *Adiós a mamá*:

La ficción es una de esas formas, acaso la más privilegiada, mundo paralelo donde el hombre puede, aunque sea de manera ilusoria, mirar a sus demonios cara a cara, gozar con ellos y gratificarse con aquellas transgresiones y excesos arriesgados sin los cuales no se resigna a vivir. Que la vocación de un creador de ficciones es un sucedáneo, una manera de transar con una realidad que sería de otro modo invivible, pocas veces se advierte de manera tan evidente como en el caso de Reinaldo Arenas¹⁰.

⁹ Edwards, *op. cit.*, p. 41

* Mucho se ha comentado acerca de la similitud entre los destinos de fray Servando y de Reinaldo Arenas al ser ingresados a la cárcel: «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 adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía» (*Antes que anochezca*, p. 222).

¹⁰ Mario Vargas Llosa, «Pájaro tropical», en Reinaldo Arenas, *Adiós a mamá*, Áltera, Barcelona, 2000, p. 14

De esta forma podemos explicar que cada personaje trate de evadir o superar las situaciones adversas con la imaginación, con la fuga o con el suicidio, pues en todas las novelas de Arenas encontramos un protagonista en busca acelerada de su destino personal y cuya interioridad, de igual forma que su sensibilidad, está en una posición abiertamente incompatible con una circunstancia que no le permite tomar decisiones ni expresarse con la libertad que desea.

Dentro de la narrativa de este escritor cubano es posible advertir, además de la memoria y la autobiografía como detonantes de la creación, la noción de circularidad. Los títulos de su primera novela (*Celestino antes del alba*) y de su último testimonio (*Antes que anochezca*) dan cuenta de este fenómeno cíclico en el que vida y escritura siempre permanecen ligadas. Su condición de marginado social e intelectual y el conflicto interno del que hemos hablado explican la estructura circular de su obra, porque tanto Arenas como sus personajes viven buscando su centro, el centro de una existencia condenada por la marginalidad, la opresión, la cárcel, el exilio, la enfermedad y, finalmente, la muerte.

Un ejemplo ilustrativo de esta concepción de la vida como lucha interminable en contra de un sistema —sin importar cuál sea— es el neologismo con el que Arenas nombra la serie de cinco novelas cuyas historias transcurren en Cuba durante el siglo XX: en lugar del esperado pentalogía, el autor crea el término *pentagonía* para referirse a las cinco agonías de cada protagonista que, en el fondo, son uno mismo, aunque de edades distintas. Por lo tanto, no es sorprendente encontrar en este ciclo narrativo episodios y personajes recreados en forma caricaturesca (*Fifo*, como Fidel; la *Tétrica Mofeta*, como Arenas; la *Marquesa de Macondo*, *H. Puntilla* y

Nicolás Guillotina, entre otros) vinculados directamente con su realidad, pero que están deformados a tal grado que en ocasiones resultan difíciles de reconocer.

Además de la evidente carga sexual que hay en sus novelas, la obra literaria de Arenas está basada igualmente en la muerte. Como se manifiesta en su «carta de despedida», elegir la muerte por mano propia es un acto de voluntad, de firmeza y, a la vez, de cobardía: es una acción liberadora. De la misma manera el suicidio se plantea en sus ficciones como un acto que reivindica al hombre, ya que la muerte representa la única maniobra segura e incluso confiable, pero que no deja de tener algo de trasgresora. Así, vemos que los personajes de sus novelas se suicidan o se autodestruyen: Celestino, el protagonista de la primera novela de la pentagonía, es un niño que intentó suicidarse; en *Otra vez el mar*, Héctor, el personaje principal, también se suicida y cuenta la historia desde la muerte; en *El color del verano*, todo el pueblo cubano se suicida al desprender la isla de su plataforma y posteriormente hundirla tras la incapacidad de llegar a un acuerdo acerca del futuro del país (que ahora es una gran balsa sin rumbo).

EL AISLAMIENTO, LA CENSURA Y LA PERSECUCIÓN

Al margen de cualquier juicio de valor en torno a la Revolución Cubana, es inevitable referirse a la situación particular que vivió la isla tras el triunfo del ejército rebelde: la lucha armada, el embargo económico decretado por Estados Unidos y la anexión al bloque soviético son tres puntos que, para bien y para mal, marcaron la política cultural cubana. La alineación con el partido por parte de la

intelectualidad fue, durante los primeros años, fruto de la convicción de que el nuevo régimen lograría terminar con el retraso social que aquejaba a la isla. Para muchos, sin embargo, esta política limitaba la libertad de creación. Entre estas figuras encontramos a dos de los mentores literarios de Reinaldo Arenas: Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Ambos ejercieron una influencia determinante sobre el joven Arenas en el ámbito de la lectura y la escritura, pero sobre todo en lo que se refiere a su actitud escéptica frente al recientemente proclamado socialismo cubano. Sabemos que Reinaldo Arenas intentó participar en el movimiento armado encabezado por Fidel en la Sierra Maestra y que gracias a las becas promovidas por la revolución triunfante pudo completar su educación media y superior, por lo tanto es un despropósito considerarlo un escritor anticomunista simpatizante de la comunidad derechista exiliada en Miami, a la que también criticó fuertemente. Su inconformidad, más que política, es de índole personal, pues toda su obra refleja una aversión hacia los modelos sociales que restringen la libertad artística y que condenan las relaciones homosexuales. A los pocos años de haber llegado a La Habana, Reinaldo Arenas comprueba paulatinamente que el gobierno de Castro se perfila como una típica dictadura, un sistema totalitario cuya censura se extiende a todos los espacios de la vida cotidiana. Él, como otros habitantes de la isla que empiezan a desconfiar de los métodos de control que se establecen en el país, cuestiona cada vez más la legitimidad de las autoridades, aunque su voz disidente no contiene los tonos tan violentos como los que aparecerían años más tarde, pues su activismo se limitaba a tertulias y comentarios que no salían de un círculo cerrado de amigos y conocidos de su misma edad.

La persecución real inicia cuando, en el verano de 1973, es arrestado junto a su amigo Coco Salá por tener relaciones sexuales en una playa con dos adolescentes. Tras falta de pruebas, los dos son liberados rápidamente, pero el gobierno usó este incidente para actuar más seriamente contra él. Se le acusó de ser un contrarrevolucionario que escribía libros publicados fuera de Cuba que contenían propaganda contra el régimen. Se trataba del manuscrito de *El mundo alucinante*, la novela menos conflictiva desde el punto de vista disidente, cuya trama acontece en distintos países, entre el siglo XVIII y el XIX. A pesar de esto, los oficiales gubernamentales aprovecharon ese atrevimiento para empezar un acoso que perduraría hasta 1980. Acerca de este hecho, Guillermo Cabrera Infante considera que:

Arenas, ansioso como cualquier escritor novel de verse publicado, envió el manuscrito al extranjero y cometió un delito sin nombre. Ahí comenzaron lo que las buenas y malas conciencias de la isla llamaron «su problema». Su problema se hizo grave y luego agudo cuando fue condenado por pederastia, un crimen que parecía de lesa autoridad¹¹.

Hizo varios intentos por salir de Cuba hasta que en 1974, tras dos semanas de haber permanecido escondido en el Parque Lenin (donde realizaría el bosquejo de varias novelas de la pentagonía), fue arrestado y enviado a la prisión del Morro desde el mes de diciembre de ese año hasta los primeros días de 1976. La acusación de inmoralidad contra Arenas no pudo sostenerse en el juzgado porque los dos testigos principales se negaron a declarar que habían tenido relaciones sexuales con él. Sin embargo, fue obligado a confesar que había participado en actividades

¹¹ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 185

contrarrevolucionarias —enviar manuscritos fuera del país— y firmó al mismo tiempo una carta que lo comprometía a escribir novelas favorables a la Revolución, así como abstenerse de llevar a cabo cualquier práctica homosexual. Luego de una estancia corta en un campo de trabajos forzados —lo que equivalía a un periodo de «rehabilitación»—, Arenas es liberado nuevamente. Ante la imposibilidad de recuperar su empleo en una dependencia del gobierno, y con la vigilancia de los miembros del Comité de Defensa de la Revolución a cuestas, Arenas se vuelve un verdadero marginado no sólo del ambiente cultural, sino de toda posibilidad de aprovechar cualquier derecho o beneficio que la Revolución no cesaba de pregonar. Vive cerca de cuatro años gracias al saqueo de casas abandonadas y de un convento en ruinas aledaño al edificio donde habitaba. La venta ilegal de la madera, los muebles y otros artefactos dejados en el recinto mantenían económicamente al vecindario entero. Durante este periodo mueren José Lezama Lima y Virgilio Piñera, los dos escritores que más habían apoyado e influido a Reinaldo Arenas, y ambas muertes terminan por convencerlo de que la única opción posible para su desarrollo es el exilio.

En abril de 1980 un grupo de personas tomó la embajada de Perú para solicitar asilo político. A los pocos días, la embajada, sin policía que la custodiara, fue invadida por miles de cubanos que exigían su salida de la isla. Reinaldo Arenas considera este hecho como «la primera rebelión en masa del pueblo cubano contra la dictadura castrista [...]. Allí, por primera vez, Castro escuchó al pueblo insultándolo, llamándolo cobarde y criminal; pidiéndole la libertad»¹². La crisis de la embajada finalizó cuando el gobierno anunció el permiso de emigración para 125

¹² Arenas, *Antes que anochezca*, p. 298

mil personas, a los que se conoció como «marielitos», ya que empezaron su viaje en El Mariel, un pequeño puerto cercano a La Habana. Arenas pudo tramitar su permiso apelando a su condición de «inadaptado social» y no como escritor disidente (incluso modificó su nombre), pues corría el riesgo de ser identificado como tal y, por lo tanto, de que su salida de Cuba fuera obstruida, dado que la consigna era «dejar salir solamente a aquellas personas que no pudieran perjudicar la imagen del gobierno, pero no [...] a los profesionales graduados de la universidad, ni a escritores con libros publicados en el extranjero»¹³.

Fuera de Cuba, Arenas sería criticado por varios intelectuales de izquierda por haber abandonado la isla. Esto le llevó a enfrentar una forma distinta de discriminación, pues en lo que él consideraba el «mundo libre» también existían casos de oportunismo político dentro de las esferas de la cultura. Ahora que podía cobrar sus derechos de autor por las novelas que le habían sido publicadas en distintos países, varios de sus editores se negaron a pagarle y, en general, un clima escéptico se formaba en torno a la posible producción de nuevas novelas de calidad por parte del recientemente exiliado Reinaldo Arenas. No le tomó mucho tiempo percatarse que, si bien ya no estaba sujeto a las leyes de la dictadura de Fidel, tendría que aceptar las reglas de una sociedad regida por el dinero, como declara en su autobiografía: «Nada de aquello me tomó por sorpresa; yo sabía ya que el sistema capitalista era también un sistema sórdido y mercantilizado»¹⁴.

Aunque en sus novelas y en su autobiografía Arenas denuncia la persecución y el aislamiento que sufrió en persona —a través de un *alter ego* siempre distinto—,

¹³ *idem*, p. 301

¹⁴ *idem*, p. 309

no pierde la oportunidad para culpar al régimen de haber aniquilado, al menos artísticamente, a otros escritores:

¿Qué se hizo de casi todos los jóvenes de talento de mi generación? Nelson Rodríguez, por ejemplo, autor del libro *El regalo*, fue fusilado; Hiram Pratt, uno de los mejores poetas de mi generación, terminó alcoholizado y envilecido; Pepe el Loco, el desmesurado narrador, acabó suicidándose; Luis Rogelio Nogueras, poeta de talento, muere recientemente en condiciones bastante turbias, no se sabe si por el sida o por la policía castrista; Norberto Fuentes, cuentista, es primero perseguido y convertido, finalmente, en agente de la Seguridad del Estado; Guillermo Rosales, un excelente novelista, se consume en una casa para deshabilitados en Miami»¹⁵.

Este gesto de querer hacer partícipes a otros compañeros suyos de su propia tragedia significa para Arenas un homenaje a aquellos que, como él, padecieron la censura, la exclusión y el asedio de una revolución que, a pesar de las buenas intenciones, terminó corrompiéndose.

¹⁵ *idem*, p. 115

VIAJE A LA HABANA (NOVELA EN TRES VIAJES)

Publicado en 1990, el libro *Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)* reúne tres textos independientes entre sí, de estructuras, tendencias narrativas y temáticas distintas. Sin embargo, a pesar de estas desigualdades, podemos afirmar que las tres novelas cortas* están fuertemente vinculadas con el resto de la obra de Reinaldo Arenas, ya que es posible apreciar en ellas la dualidad persecución-fuga en sus protagonistas, quienes, como se ha apuntado anteriormente, representan los desdoblamientos literarios del escritor. Si bien el elemento de la fantasía homosexual es, como en toda la producción de Arenas, un componente explícito, irreverente, e incluso generador de las anécdotas, creemos que no es el único punto de contacto que se le puede atribuir a este conjunto de novelas, como lo expresa Franklin García Sánchez: «[*Viaje a La Habana*] se trata, sin lugar a dudas, de tres fantasías homosexuales y sólo esa dimensión sublimante unifica la obra»¹. Por el contrario, los tres textos que componen el libro se encuentran ligados por el tema del desarraigo, ya sea geográfico, político, social o moral. En ellos, los personajes viajan, se exilian territorial y temporalmente, de allí que la trama de cada una de estas novelas cortas progresa al mismo tiempo en que sus protagonistas toman conciencia de la desolación interna que los caracteriza. Es cierto que Ricardo,

* Cabe recordar que la distinción entre el cuento largo y la novela corta en tanto géneros narrativos es difícil de precisar si se estima solamente la extensión del texto (hecho por demás subjetivo); es por eso que, apegados a la definición de Ana María Platas Tasende, consideramos que los relatos de *Viaje a La Habana* entran en el rubro de novela corta, cuya «amplitud se aproxima a la primera [la novela] y sus rasgos al segundo [el cuento], y suelen consistir en un argumento muy condensado, escasez de digresiones y descripciones, *tempo* rápido, elementos simbólicos o fantásticos [...]. Es, sin embargo, frecuente que algunas de estas características no se cumplan» (*Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2000).

¹ Franklin García Sánchez, «Registros de la fantasía en *El portero* y en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas», en *Sobre literatura fantástica: homenaje ó profesor Antón Risco*, edición de María Jesús Fariña y Dolores Troncoso, Universidade de Vigo, Vigo, 2001, p. 234

personaje del texto «Que trine Eva», Ramón, de «Mona», e Ismael, de «Viaje a La Habana», tienen prácticas homosexuales en algún punto de las narraciones, pero no por ello podemos sostener que sea ése el eje principal en torno al cual giran sus historias, sino un mero rasgo distintivo de la escritura de Reinaldo Arenas (al igual que la carnavalización).

Vistas desde otro enfoque, las tres ficciones que integran el volumen ponen de manifiesto la extrañeza hacia el entorno en que viven sus personajes, su necesidad de una escapatoria duradera y, por último, el viaje final que los traslade a una nueva realidad que, ciertamente, no es siempre la realidad anhelada, salvo en el caso del personaje «liberado» de «Que trine Eva». En los tres textos encontramos personajes exiliados e inconformes con su presente, todos ellos cubanos que padecieron o padecen el régimen castrista.

El libro está dividido en tres partes o «viajes», y cada uno es una novela corta que puede leerse de manera autónoma. El primer viaje, titulado «Que trine Eva», es el único texto de los tres que fue escrito en La Habana, en 1971, cuando Arenas aún no había sido recluido en la prisión de El Morro. El segundo viaje, «Mona», narra ya las primeras experiencias del exilio en los Estados Unidos —el protagonista, como Reinaldo Arenas, es, también, un «marielito»—, y está fechado en octubre de 1986, en Miami. La acción del último relato, «Viaje a La Habana», acontece en 1994*, en una Habana casi en ruinas (físicas y económicas) y es el texto más directo y agresivo en lo que concierne a la crítica al gobierno socialista cubano (aunque quizá, por el afán de acentuar dicha oposición, sea a la vez el menos logrado estéticamente).

* Como en *El color del verano*, en el segundo y en el tercer viajes de este libro los desplazamientos temporales hacia el futuro —tomando como referencia la fecha de su escritura— son una parte fundamental dentro de la coherencia interna de los relatos.

«Viaje a La Habana», el tercer viaje, tiene dos fechas, ambas en Nueva York: la primera, de octubre a noviembre de 1983; la segunda, de septiembre a noviembre de 1987.

En mayor o menor grado, podemos advertir en estas novelas que el elemento disidente característico de la obra de Reinaldo Arenas da pie al desarrollo de tres anécdotas distintas, en las que se ejercitan diversas estéticas y géneros narrativos, como el realismo, el relato policial, el testimonial, el fantástico y el grotesco, de ahí la dificultad de estudiar *Viaje a La Habana* como un texto uniforme, lo que suscitaría un análisis bastante restringido y completamente desapegado a la estética particular de cada historia. Por lo tanto, en este capítulo se revisarán las tres partes del libro de manera separada, con la intención de resaltar sus singularidades y de establecer sus puntos de contacto, sin dejar de lado el tema central de este trabajo.

PRIMER VIAJE: «QUE TRINE EVA»

Viaje a La Habana abre con una novela narrada en primera persona y cuenta las peripecias de una pareja habanera de clase media venida a menos, Eva y Ricardo, que, como respuesta al racionamiento de víveres y artículos de todo tipo impuesto por el gobierno, desarrollan una fijación obsesiva por adquirir bolas de estambre que transforman en las vestimentas más variadas. Para obtener las enormes cantidades de hilo con que elaboran sus atuendos, la pareja va despojándose de todos sus bienes hasta quedar prácticamente en la ruina. Célebres ya en La Habana, donde lucen su ropa en los lugares más concurridos, tienen que enfrentar un doble problema: las

autoridades comienzan a perseguirlos debido al alboroto que provocan y, peor aún, presienten que hay alguien que ha osado ignorarlos.

Con ambas dificultades a cuestas, su obsesión por atraer las miradas de los habitantes de la ciudad va creciendo al tiempo que la madre de Eva, anciana inconforme con el gobierno revolucionario, parte hacia los Estados Unidos. El exhibicionismo de la pareja se convierte en una guerra en contra del sistema, pues es la única manera de expresar su desencanto en una sociedad cada vez más limitada y limitante. Van cosechando triunfos no por sus encantos personales, sino por la extravagancia de sus atavíos, como les recuerda la mamá de Eva: «Si han provocado tal alboroto, como dicen, es por la ropa que llevan puesta. En este país no hay nada. Cualquier trapo extraño que se pongan tiene que causar sensación»². En varios meses conquistan la ciudad entera; tienen admiradores que los protegen de las redadas policiales, adquieren más hilo y estambre en bolsa negra; reciben, de vez en cuando, cartas de la mamá, quien intenta disuadirlos de salir de Cuba. Existe, en este relato, una contraposición de realidades: mientras el verano significa para Ricardo y Eva la temporada de mayor éxito de popularidad, las restricciones del mercado interno se van agudizando, y es más difícil y costoso hacerse del material necesario para seguir tejiendo, de ahí que la lucha por la supervivencia se libere en un plano metafórico en que la opulencia (o el exhibicionismo) se enfrente a la pobreza (o austeridad). Si bien la pareja está consciente de esta oposición, su manía le impide analizar la realidad cubana desde un punto de vista crítico, pues en su afán por seducir a la multitud olvida la incertidumbre económica del país. A diferencia de la mamá, ellos no tienen ninguna postura política, ni a favor ni en contra del castrismo;

² Arenas, «Que trine Eva», p. 19

desechan la posibilidad de salir de la isla, pues saben que en otra parte no alcanzarían la misma notoriedad de la que gozan en La Habana, el único consuelo que les queda luego de haber derrochado todo su patrimonio.

A pesar de la creciente fama recogida en varios meses, Ricardo y Eva sospechan cada vez más que alguien no los ha mirado. Incluso si han irrumpido en conciertos de Bola de Nieve, opacado a Alicia Alonso, causado algarabía en el Festival de la Canción de Varadero y desviado el desfile del 1 de mayo, ambos tienen la certidumbre de que existe una persona que los ignora deliberadamente. Desesperados, recorren la isla de oeste a este, incluida una escala en Isla de Pinos, con veintisiete maletas donde guardan sus vestimentas. La indiferencia de esa persona misteriosa es la nueva obsesión de Ricardo y Eva, por ello se lanzan a conquistar los pueblos más remotos e inaccesibles de la isla.

Es en la Punta de Maisí, en el extremo oriental de Cuba, donde, tras una fiesta nocturna, se produce el desastre tan temido: cerca del faro, apático a la pareja, está un joven mirando alternadamente al mar y a sus manos. Ricardo, personaje guajiro cuya virilidad nunca resulta explícita a lo largo del relato, se va con el joven esa misma noche. Eva cae enferma y, al cabo de unas semanas, regresa sola a la capital, sin la esperanza de volver a ver a Ricardo. La historia la conocemos desde el punto de vista de la protagonista, al mismo ritmo en que teje nuevos atuendos en su casa de La Habana. Aunque esta vez toda la ropa que confecciona es sólo para ella, de color negro, en señal de luto por Ricardo, quien, de algún modo, la dejó viuda.

En «Que trine Eva» aparecen dos temas recurrentes en la novelística de Reinaldo Arenas: la homosexualidad y el exilio. De la primera podemos afirmar que sólo se hace presente de forma clara hasta el momento en que Ricardo abandona a su

esposa, al final de la novela, pues en el desarrollo de ésta jamás se manifiesta ninguna actitud sexual, ni siquiera en los pocos pasajes de intimidad entre la pareja. Cuando ambos descubren que el personaje cuya indiferencia ronda sus aventuras es el joven a quien Ricardo buscó por años, se da por entendido la separación definitiva de la pareja, y con ello el exilio liberador.

A la par de este exilio «voluntario» de Ricardo, quien vive junto a Eva una larga temporada de gloria exhibicionista, encontramos un personaje anclado en el contexto social cubano de los años sesenta, cuyos motivos de exilio son totalmente distintos. Desde el inicio del relato, la madre de Eva se perfila como una verdadera opositora del régimen, y sus rasgos como tal son fácilmente reconocibles, pues pertenece a un estrato social al que la Revolución afectó de manera directa al confiscarle bienes y retirarle aquellas «comodidades superfluas» de las que gozaban durante el gobierno de Fulgencio Batista. Mientras Eva y Ricardo se preocupan por fabricar sus trajes, la madre desea emigrar del país lo más rápido posible: «Antes de hacer nuestra primera salida [cuenta Eva], modelamos toda la tarde frente a los chillidos de mamá que protestaba por todo, pues aún no le había llegado la visa»³. Aunque la angustia de la anciana está más cercana a la circunstancia histórica de aquellos años, Arenas le da un tratamiento humorístico, a tal grado que quien parece fuera de contexto es ella, y no la pareja obstinada por lucir atuendos estrafalarios, y sirve como el elemento de contraste necesario para que la historia funcione como un relato fantástico. Esta inversión de percepciones es clara cuando la madre, impaciente por huir de Cuba, les dice: «“Sáquenme de aquí”, dijo entonces. “Ustedes también se han vuelto locos. Quiero irme de esta maldita isla”. Le dimos

³ *idem*, p. 17

dos aspirinas y un vaso de agua, la tapamos con las sábanas, apagamos la luz del cuarto y continuamos con nuestras labores»⁴. La pareja tiene la certeza de que las razones de la anciana para salir del país son producto de una imaginación senil, ya que simplemente no concuerda con la realidad que ellos creen vivir. Cuando al fin adquiere el permiso para emigrar, ambos siguen obstinados con el éxito de sus prendas, y el recuerdo de la madre se pierde entre comentarios de lástima e indiferencia: «Otra carta de mamá. La pobre, repitiendo las mismas boberías. Que qué pensábamos, que si nosotros también habíamos enrojecido. No la terminé de leer. Fui al costurero y empecé a tejer una preciosa combinación de playa»⁵. A partir de la última carta de la madre —en la que anuncia que está enferma y que empieza a extrañar La Habana—, Eva y Ricardo la dan por muerta, venden sus últimas pertenencias en el mercado ilegal y, con esto, suprimen todo lazo con la verdadera situación de sus compatriotas que viven dentro y fuera del país.

«Que trine Eva», como se apuntó anteriormente, es una ficción que se apoya por completo en la circunstancia particular de los años sesenta en Cuba, ya que sin ella no se entendería ni el exilio de la anciana (y la manera en que repudia al sistema) ni el viaje delirante de la pareja a través de todo el territorio. Además, el discurso que subyace en la narración «fantástica» de Eva deja entrever la postura disidente, no sólo en términos ideológicos, sino también en términos de libertad sexual, pues en él existen dos personajes que se exilian: la mamá, por causas políticas y de conveniencia social, y Ricardo, por motivos de preferencias sexuales. En este sentido es Eva, o su voz narrativa intradieгética, quien funge como

⁴ *idem*, p. 20

⁵ *idem*, p. 36

personaje secundario —contrario a lo que se aparenta en casi todo el texto—, ya que al final su único papel es el de testigo de ambas fugas.

Esta novela corta, escrita a fines de 1971, al igual que las otras dos que completan el volumen *Viaje a La Habana*, se caracteriza por narrar las vicisitudes de personajes que desean huir de sus circunstancias (la isla y el matrimonio, concretamente). Asimismo, en los tres textos existe un elemento que acelera la fuga y la llevan al límite: la liberación, la muerte o el suicidio, todos ellos constantes en la narrativa de Reinaldo Arenas.

SEGUNDO VIAJE: «MONA»

Dentro de la bibliografía del escritor cubano, si hay un texto donde se perciba claramente la huella del discurso fantástico, en su tema y en sus técnicas, es en «Mona», pues en él concurren la animación de lo inanimado, la superposición de épocas (la contemporánea y la del siglo XVI), el tema del doble y la penetración gradual de lo siniestro en la realidad. Es importante hacer notar que, de las tres ficciones incluidas en el libro, nos enfrentamos a la que contiene un menor número de referencias políticas y disidentes; sin embargo, el hecho de que el protagonista sea un «marielito» permite confrontar este relato con los del resto del volumen y, por consiguiente, llevar a cabo un análisis ceñido a los parámetros establecidos para este trabajo.

El narrador y principal personaje de «Mona», Ramón Fernández, es un inmigrante cubano que ha trabajado como vigilante nocturno en un restaurante de

Nueva York durante seis años. Su rutina, bastante anodina, está comprendida por las horas de trabajo y el tiempo que invierte en tratar de conquistar a las clientas del establecimiento. Una de esas noches conoce a una mujer pelirroja, de nombre Elisa, con quien inicia una relación al parecer fugaz, pero que, gracias al creciente interés mutuo, se transforma rápidamente en un vínculo obsesivo basado en la atracción sexual. Desde los primeros encuentros en el departamento de Ramón, varios signos inquietantes ocurren en el cuerpo de la mujer —que aquél atribuye a su actual estado de cansancio y agitación—, como la desaparición momentánea de sus senos, la alternancia de tonos femeninos y masculinos en la voz, el cambio de la textura de sus labios, y la variación de las facciones de su rostro. Intrigado por la vida privada de Elisa, el vigilante la sigue por Nueva York durante sus horas libres y descubre que tiene muchos amantes, algunos frecuentes y otros casuales, y que, además, trabaja en el Museo Metropolitano. Esto no le sorprende, pues evidentemente se trata de una extranjera políglota, que quizá esté sólo de paso por la ciudad y aproveche la estancia para emprender una temporada placentera por unos cuantos días. Continúa su búsqueda dentro del museo, pero no la encuentra en la lista de empleados. Supone que le ha dado un nombre falso y, por lo tanto, espera en la puerta del museo hasta el cierre. Cuando nota que Elisa no va a salir, regresa desconcertado a su trabajo. Al día siguiente repite la visita al Museo Metropolitano y, como su incompetencia artística es muy marcada, ve o cree ver a Elisa dentro de un cuadro, y piensa sencillamente que ha estado acostándose con una exclusiva modelo del museo. La pintura en la que ve a su amante es, por cierto, *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, prestada por el gobierno francés para su exposición en el museo de Nueva York. Hasta este momento del relato, el lector intuye que las

coincidencias entre la modelo del cuadro y el extraño personaje que Ramón acaba de conocer son bastante evidentes; sin embargo, para este «marielito» de procedencia humilde, son objeto de conjeturas absurdas que, como se verá más adelante, hacen de «Mona» una narración paródica del género fantástico y de horror, y no un ejemplo paradigmático del mismo.

Debido a sus faltas y retrasos frecuentes, Ramón es despedido del restaurante, hecho que le tiene sin cuidado, pues esa misma tarde de lunes Elisa lo invita a dar un paseo a un pueblo en las montañas. Llegan a un extraño paraje con pantano y rocas, similar al que aparece como segundo plano de la pintura en la que Ramón vio el retrato de Elisa. En esa atmósfera tenebrosa, los cambios que Ramón había creído observar en el cuerpo de su amante se hacen claros: ella comienza a hablarle en italiano, con voz masculina; su figura femenina se desdibuja y ahora tiene frente a sí un rostro desdentado y de piel arrugada. Ramón había dilucidado el misterio, aunque sólo una parte: la extranjera de quien estaba enamorado, en efecto, trabajaba en el Museo Metropolitano, pero no era una modelo, sino la obra misma, de ahí que siempre estuviera ausente de las calles durante el día, mientras la exposición estaba abierta al público. Sale del cuadro para buscar hombres atractivos por la noche y, en algunas ocasiones, cuando la curiosidad de éstos los incita a conocer su verdadera identidad, tiene que sacrificarlos. Sin embargo, Elisa no sólo es la *Gioconda*: también es el pintor que la creó, es decir, Leonardo da Vinci, quien, gracias a su genio y a un excepcional poder de concentración, ha logrado dar vida a la imagen de la *Mona Lisa* y aprovechar este desdoblamiento para vivir aventuras eróticas. Durante esta metamorfosis del personaje, el discurso adquiere los elementos necesarios para considerarlo un típico relato de horror, ya que se mezclan el tema

del doble, la irrupción de un ente sobrenatural en el mundo real y al que sólo una persona puede combatir, así como la confusión temporal de dos épocas distintas

Para salvarse, pues el doble personaje Leonardo-Gioconda quiere apuñalarlo, Ramón debe fornicar con él de tal forma que pierda la concentración y la fuerza necesaria para seguir siendo Elisa. Alcanza a salir del paisaje y, completamente esquizofrénico, llega a Nueva York, donde es detenido por perturbar el orden público. En cuanto lo ponen en libertad, decide acabar con el cuadro que se expone en el museo; a la vista de todos, Ramón se abre paso entre la multitud con un martillo en la mano, pero en el último momento la lámina de acero que protege la pintura cae desde el techo, evitando así la destrucción de *La Gioconda* y de su creador. Esta última escena da pie a una consideración diferente en torno al género dentro del que se circunscribe «Mona», pues el testimonio de la víctima está envuelto en una atmósfera antisolemne, contrario a los preceptos tradicionales del relato de horror. Dado lo anterior, podemos enfocar el «segundo viaje» del libro como una ficción que parodia este tipo de discurso, en el que Arenas se distancia irónicamente del canon habitual, imponiéndole una orientación diferente, en un entorno más lúdico del que surgirá, como sostiene Franklin García Sánchez, «lo que de veras cuenta la historia de Ramón Fernández: la alegoría de la creación artística que encierra las aventuras eróticas de la Mona Lisa y su creador»⁶.

El argumento es ofrecido al lector por medio de su protagonista, quien redacta el texto a manera de denuncia y en espera de auxilio, pues sabe que es la única prueba de la que dispone para salvarse, antes de que Elisa entre en su celda para sacrificarlo, lo cual indudablemente acontece, pues uno de los textos que

⁶ García Sánchez, *op. cit.*, p.237

introducen el manuscrito de Ramón ya había referido su insólita muerte el 17 de octubre de 1986, fecha en la que él termina de escribir su testimonio.

Al relato central de «Mona», narrado, como hemos señalado, por Ramón Fernández, anteceden dos textos titulados «Presentación de Daniel Sakuntala» y «Nota de los editores». Por otra parte, el relato está complementado por veintiséis notas al pie de página, escritas por Sakuntala (amigo de Ramón Fernández y a quien éste dirigía principalmente el documento), por «los señores» Vicente Echurre e Ismaele Lorenzo (primeros impresores del relato, en 1999), y por los últimos editores (quienes entregan la versión íntegra de «Mona», en el año 2025). Todo este montaje estructural de la segunda novela corta de *Viaje a La Habana* no puede ser pasado por alto, pues es un indicio preciso del *ethos ludens* que preside la narración.

En su presentación, con fecha del año 1987, Sakuntala informa haber recibido el escrito que Ramón Fernández redactó durante su encarcelamiento. Su propósito es refutar abiertamente las versiones dadas por la prensa neoyorquina en el sentido del suicidio y la locura de su amigo. Sakuntala describe sus ingenuos esfuerzos por publicar el documento, y la negativa de Reinaldo Arenas a incluirlo en su revista *Mariel*, quien, «con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo de sida, de lo que acaba de morir, se rio de mi propósito, alegando que *Mariel* era una revista contemporánea y que este tipo de relato “a la manera decimonónica” no cabía en sus páginas»⁷. Este primer texto de «Mona» permite considerar al conjunto como una novela cuyos contornos narrativos son borrosos, indiferenciados, en la que se confunden la «realidad» y la ficción (por aquellas fechas Arenas era editor de la revista *Mariel*), lo histórico y la esfera de lo imaginario; además, enfrentamos un

⁷ Arenas, «Mona», p. 74

texto en el que la carga lúdica reiterada limita la fiabilidad de los testimonios de las múltiples voces que en él concurren.

El segundo escrito que antecede al documento de Ramón Fernández, «Nota de los editores», está fechado en California, en mayo del año 2025. Se trata, simplemente, de un par de párrafos aclaratorios que introducen a los personajes que inciden en la historia, así como las dificultades que ha enfrentado la publicación del informe de Ramón Fernández a lo largo del tiempo. En esta nota, además de ser esbozado el destino trágico que circundó a aquellos que de alguna manera estuvieron ligados al relato (Sakuntala, Echurre y Lorenzo), se vuelve a nombrar a Reinaldo Arenas, a quien los editores del 2025 consideran «un autor justamente olvidado que se dio a conocer en la década del sesenta del siglo pasado. Efectivamente, murió de sida en el verano de 1987 en Nueva York»⁸. Sobre Daniel Sakuntala, los mismos editores nos comunican que nunca logró publicar el documento en vida, sino que éste fue editado en 1999, tras su muerte misteriosa cerca del lago Ontario. En este fragmento se mantiene el régimen humorístico, autoparódico y satírico del precedente; la *mise en abyme* con la que arranca «Mona» se extiende, por otra parte, a todo el cuerpo del relato central (el «Texto de Ramón Fernández») a través de las veintiséis notas al pie en las que se entrecruzan las observaciones de los distintos editores, pero que no aportan absolutamente nada a la comprensión del misterio de la muerte del vigilante. Sin embargo, para Franklin García Sánchez, estas notas «constituyen una clara manifestación del choteo criollo (tan presente en la obra de

⁸ *idem*, p. 76

Arenas) y envuelven el testimonio del protagonista en una atmósfera de chanza muy alejada, por supuesto, de lo que solemos llamar fantástico»⁹.

Si bien este «segundo viaje» del libro no tiene el mismo carácter denunciatorio que predomina en «Que trine Eva» y en «Viaje a La Habana», y, como hemos observado, se trata de un relato que parodia los géneros de horror y fantasía, es posible hallar en él atributos que, pese a la tendencia lúdica contenida en la novela, no dejan de evidenciar la influencia que las condiciones propias de los «marielitos» ejercieron sobre la escritura de Reinaldo Arenas.

Aunque la acción del relato ocurre en Nueva York, todos los personajes referidos en «Mona» son de origen cubano (con excepción de Elisa). Se entiende que, sin llevar una relación de estrecha amistad, el contacto entre ellos es frecuente, pero producido más por las circunstancias en que llegaron a Estados Unidos que por afinidades de cualquier tipo: Daniel Sakuntala es un supuesto escritor; Reinaldo Arenas, un escritor «justamente olvidado», es más conocido por su labor de editor de *Mariel*, y Ramón Fernández es el *security* nocturno de un *Wendy's*, sin ninguna formación escolar. La pequeña comunidad que forman los exiliados cubanos en ese país es cerrada y anticastrista, particularmente la establecida en Miami. A propósito de esta ciudad, Arenas apunta en sus memorias que «la típica tradición machista cubana en Miami ha logrado una especie de erupción verdaderamente alarmante. Yo no quise estar mucho tiempo en aquel lugar, que era como estar en la caricatura de Cuba, de lo peor de Cuba»¹⁰. En Nueva York, por el contrario, el número de cubanos es menor; sin embargo, una postura política que critique abiertamente al régimen socialista cubano puede ser interpretada como una actitud reaccionaria y

⁹ García Sánchez, *op. cit.*, p. 237

¹⁰ Arenas, *Antes que anochezca*, p. 313

proimperialista, de ahí que Arenas tenga que enfrentar, durante toda su estancia en Nueva York, acusaciones provenientes de intelectuales que apoyan a la Revolución Cubana y que descalifican cualquier comentario en contra de ésta. Sobre la publicación que fundó y dirigió, Arenas recuerda que:

La revista no caía bien, excepto a un pequeño número de intelectuales liberales; lógicamente no podía caer bien a la izquierda festiva de Estados Unidos, ni a los hipócritas de esa izquierda, ni a los comunistas, ni a los agentes cubanos dispersos por todo el mundo, especialmente, por Estados Unidos, ni tampoco podía caerle bien, desde luego, a las poetisas de Miami¹¹.

Esta *doble pena* característica del desterrado, en que cualquier postura a favor o en contra de un régimen es motivo de polémica, está comprendida dentro de «Mona», aunque desde una óptica más humorística. El simple hecho de que un «marielito» ocupe el papel principal de un *fait divers* provoca varias interpretaciones en la prensa, según cuenta Daniel Sakuntala en su «Presentación». Sin importar las convicciones que defienden, ambos bandos aprovechan el atentado y la muerte de Ramón Fernández para emitir un juicio; así, la prensa liberal, encabezada por el *Village Voice*, asegura que Ramón «era un terrorista cubano y anticastrista quien, en manifiesta oposición al gobierno socialista de Francia, había intentado destruir la obra de arte más famosa que posee ese país»¹². Evidentemente, se trata de una exageración que parodia las especulaciones típicas de las publicaciones amarillistas y que, a su vez, un párrafo más abajo, encuentra su contraparte en la voz de Sakuntala, al referir la versión de un libelo editado en español bajo el patrocinio de «un cubano delirante, [el cual] lanzó una editorial exaltando la “labor patriótica” de

¹¹ *idem*, p. 320

¹² Arenas, «Mona», p. 73

Fernández, quien, con esa acción, no había hecho más que llamar la atención del gobierno francés sobre el caso de Roberto Bofill, cubano exiliado en la embajada de Francia en Cuba y a quien Castro le ha negado incesantemente la salida del país»¹³.

Los seis años que Ramón Fernández ha vivido en Nueva York no han bastado para que su condición de «marielito» disminuya; él, como Arenas, no aspira a adquirir la nacionalidad estadounidense, pero la posibilidad del retorno a la isla se estima bastante lejana. Además, los procesos de adaptación a la nueva sociedad, al clima frío y a una lengua que no es la materna son lentos, y provocan el autoconfinamiento del protagonista quien, ante la imposibilidad de obtener un empleo mejor remunerado, tiene que vivir de uno de los trabajos típicos de los inmigrantes que logran establecerse en las naciones desarrolladas. Ambas circunstancias dan pie a la configuración de un personaje que bien podría haberse visto afectado en sus facultades, como asegura la prensa, dada la soledad y la falta de comunicación distintivas del desarraigado, y que se hacen explícitas cuando Ramón declara: «No tengo ningún familiar en este país y mis relaciones afectuosas, y hasta familiares, las he tenido siempre con esas mujeres anónimas que he descubierto desde mi puesto de trabajo»¹⁴.

Mucho se ha debatido acerca de la supuesta maniobra del gobierno cubano al entregar las casi 11 mil visas después del suceso de la embajada peruana en La Habana. La versión oficial asegura que dichos permisos fueron otorgados a aquellos inadaptados que deseaban salir de Cuba (los mismos que habían tomado la representación diplomática de Perú en la isla), y a quienes, viviendo en un país libre, no había razón para negarles el retiro, pues era absolutamente voluntario. El

¹³ *idem*, p. 73

¹⁴ *idem*, p. 78

episodio del Mariel, sin embargo, aconteció de una manera distinta según Reinaldo Arenas, como se lee en su autobiografía:

Castro [...] acusó a toda aquella pobre gente que estaba en la embajada de antisociales y depravados sexuales. Nunca podré olvidar aquel discurso de Castro con su rostro de rata acosada y furiosa, ni los aplausos hipócritas de García Márquez y Juan Bosch, apoyando el crimen contra aquellos infelices cautivos [...]. Comenzaron a salir desde el puerto del Mariel miles de lanchas repletas de personas hacia Estados Unidos [...]. Castro las llenaba muchas veces de delincuentes y locos. [...] A partir de aquel momento era la seguridad del estado y no la embajada del Perú la que decidiría quienes abandonarían el país y quienes no¹⁵.

Sea como sea, la reputación de los nuevos expatriados era bastante incierta debido a los rumores que se habían difundido, y para muchos, como Ramón Fernández, se volverían un estigma dentro de esa sociedad que, de buena o de mala gana, lo había acogido. Por eso, al ser culpado del intento de agresión a *La Gioconda*, que está expuesta temporalmente en el Museo Metropolitano, su suerte, de alguna manera, está decidida, siendo él mismo el primero en advertirlo una vez que se encuentra en la cárcel: «Encerrado aquí por un delito que no he cometido pero que, dada mi condición de “marielito”, es como si ya lo hubiese consumado»¹⁶.

La historia de Ramón Fernández está permeada por la persecución, uno de los temas recurrentes en la literatura de Arenas. Aunque en el texto no se especifican las motivaciones que tuvo el personaje para huir de Cuba, podemos inferir que no se trata de un desterrado político ni de un intelectual inconforme, sino de un ciudadano común influido por las falsas percepciones de la libertad al estilo estadounidense, y por la perspectiva ilusoria de disfrutar del *american-way-of-life*. Para su poca

¹⁵ Arenas, *Antes que anochezca*, p. 299-300

¹⁶ *ibid.*, p. 84

fortuna, la realidad es otra: un sueldo apenas suficiente para él solo, un empleo demasiado exigente, un ambiente que jamás podrá hacer suyo, un estigma social que lo persigue. Pese a estas adversidades, Ramón cree vivir libremente, e incluso disfruta las aventuras circunstanciales que le surgen durante sus horas de trabajo. Su rutina en Nueva York transcurre exactamente igual a como lo ha hecho los últimos seis años, hasta que aparece Elisa, que es el detonante de su tragedia (y el segundo personaje principal del relato). Ella, gracias a sus cualidades sobrenaturales, acosa a Ramón durante más de dos semanas, primero con el afán de tener encuentros sexuales cada noche; luego, cuando su identidad es descubierta, con la intención de asesinarlo. Así, vemos con claridad los dos papeles que juegan Ramón y Elisa en la trama de este «segundo viaje»: el prófugo y el rastreador, ambos íntimamente vinculados con la percepción areniana del disidente anticastrista. No en vano, antes de terminar su documento testimonial, Ramón Fernández expresa la angustia que ha padecido los últimos días y su certeza de que, sin importar donde se esconda, Elisa lo va a encontrar para matarlo, pues «mi instinto, mi sentido del miedo y de la persecución (no olviden que viví veinte años en Cuba) me lo dicen»¹⁷.

TERCER VIAJE: «VIAJE A LA HABANA»

Las tres novelas cortas incluidas en *Viaje a La Habana* comparten un mismo fondo autobiográfico, aunque, al igual que su escritura, reflejan distintas épocas de la vida de Reinaldo Arenas. Si el primer texto corresponde a las experiencias de su autor

¹⁷ *idem*, p. 101

durante su estancia en Cuba, los dos restantes proporcionan indicios equiparables con ciertos pasajes de sus memorias: en «Mona» no solamente se mencionan instituciones y personajes del ambiente literario del exilio cubano, sino la muerte por sida del autor, ya olvidado por la crítica en 2025. Sin embargo, en este «tercer viaje», que comparte el título con el del libro, sobran detalles autobiográficos, como la alusión a los cincuenta años que Arenas tendría en 1994, su reclusión en la cárcel de El Morro a principios de los setenta, su participación activa y posterior alejamiento de cualquier manifestación política organizada por los exiliados cubanos en contra del gobierno de Fidel, y su departamento en el Hell's Kitchen, barrio antiguamente marginal ubicado en Manhattan.

«Viaje a La Habana» es un relato cuya estructura temporal y espacial está claramente delimitada, y el narrador, a diferencia de las dos novelas anteriores del mismo volumen, es un híbrido que en algunas ocasiones toma la tercera persona y en otras la primera, distinguiendo esta última con tipografía cursiva. Así, en esta tercera ficción del libro, Arenas utiliza un recurso que no es del todo nuevo en su prosa, pues ya en *El mundo alucinante*, su segunda novela, alternaba la voz narrativa entre la primera, la segunda y la tercera persona. En el plano temporal, la acción se desarrolla en 1994, año en que Ismael decide regresar a Cuba, luego de una década y media de exilio en Nueva York. No obstante esta aparente linealidad del discurso, la acción *presente* se ve frecuentemente interrumpida por analepsis que van más de veinticuatro años atrás, cuando Ismael relata los motivos de su encarcelamiento y de su salida de la isla, de tal forma que la escritura del texto, además de mezclar distintos narradores, superpone tres tiempos en tres lugares distintos: el pasado remoto en La Habana, tal como la conoció Ismael en su juventud; el pasado reciente

en Estados Unidos (la época del exilio), y el presente (la visita a la capital cubana prácticamente arruinada, en 1994). A partir de esto se puede argumentar que se trata de una noveleta cuyo hilo conductor es la memoria, entendida como un fantasma obsesivo no sólo del escritor, sino del individuo exiliado de quien, según Paul Illie, «cuando el paso del tiempo cicatriza su herida, su trasplante llega a parecerse a una cicatriz indeleble»¹⁸.

Ismael, el protagonista de «Viaje a La Habana», es un miembro de la comunidad cubana en el exilio, asentado en Nueva York durante quince años y que ha adquirido la nacionalidad estadounidense, pese a no contar con ningún familiar en ese país. Lo primero que leemos, antes de saber su historia —la que va contando él a la par de un narrador omnisciente—, es una carta escrita por su esposa, quien vive con su hijo Ismaelito en un pueblo cercano a La Habana. En la carta, de apenas doce líneas, Elvia, su mujer, lo invita a pasar la temporada de Navidad con ellos, ya que no han tenido noticias suyas durante más de veinte años. Este único párrafo, al parecer independiente de la acción subsecuente, abre varias interrogantes en el lector acerca del destinatario (ese «Querido Ismael» a quien Elvia intenta persuadir de que regrese, por unos días, a su pueblo). Dice Elvia al final de su carta: «Creo que para un hijo es siempre necesario ver a su padre, aunque sea una vez en la vida. Y yo también quisiera verte. Yo no he vuelto a casarme, pero no te asustes, nunca lo volveré a hacer. Ven como un amigo. Aquí nadie se acuerda de ti, salvo, desde luego, tu hijo y yo»¹⁹. Se entiende el deseo de que su esposo vaya a visitarlos, pero, ¿qué sentido tiene la última frase? El valor de la última línea de Elvia es fundamental para la construcción y comprensión del texto, pues deja claro que el

¹⁸ Paul Illie, *Literatura y exilio interior*, Fundamentos, Madrid, 1981, p. 107

¹⁹ Arenas, «Viaje a La Habana», p. 115

retorno de Ismael a La Habana tiene múltiples connotaciones —que en ese momento no están claras—, que van desde la venganza hasta la posibilidad de una redención de la nostalgia, pero, sobre todo, la recuperación de la memoria.

El discurso de Ismael (y del narrador en tercera persona que siempre lo acompaña) comienza en Nueva York, tras leer la carta arriba mencionada, gracias a la cual el protagonista, por primera vez, reflexiona acerca de un probable reencuentro con su pasado. La perspectiva de ver de nuevo a su «familia» no lo entusiasma gran cosa, e incluso, al releer la nota de Elvia, presiente que se trata de un chantaje o de una orden, y no de una invitación: «Por si te decides a venir (sé que te decidirás), Ismaelito ha hecho una lista de cosas que quiero que le traigas si puedes»²⁰. Para Ismael, pese a la culpa que siente por haber abandonado a su esposa y a su hijo, el retorno significa un ajuste de cuentas con el sistema, y explora la viabilidad de conocer por segunda vez La Habana en un viaje análogo a un «descenso al infierno», cuyo significado simbólico se acentúa al contraponer el clima de Nueva York con el del trópico cubano:

Desde la ventana, Ismael podía ver, cuando la tempestad se lo permitía, todos los techos absolutamente blancos; las blancas calles con los autos estacionados ya desapareciendo en lo blanco [...]. E Ismael recordó, sintió, volvió a pensar en su cálido país treinta años atrás, y él allá, intentando como siempre no perecer. Y allí sí que era difícil observar todas las reglas de supervivencia: sobre todo cuando se es joven, cuando se desea y se sueña...²¹.

La determinación de regresar a su ciudad surge de dos sentimientos disímiles que los años de destierro, si bien no han suprimido, al menos han atenuado: el rencor

²⁰ *idem*, p. 116

²¹ *idem*, p. 116-117

y la nostalgia. El primero, evidentemente, derivado del escarnio público y la represión que padeció en Cuba; el segundo, por aquel recuerdo del país de su juventud, de su lengua, de su clima y de su mar. Sobre esta relación entre Ismael y el entorno de su país, sirve como ejemplo lo que formula el autor en una entrevista con Nedda G. de Anhalt:

El mejor momento de mi vida fue cuando fui a La Habana y viví cerca del mar porque me daba un ritmo para escribir. Me levantaba en las mañanas e iba a nadar y a mecarme con el oleaje. Estar entre las olas me da la sonoridad [...] Por ejemplo, en ese relato que estoy escribiendo y que se llama «Viaje a La Habana», el personaje después de veinte años decide ir a La Habana, no porque le haga falta ver a su familia, sino porque necesita ver *aquel mar*²².

Una vez tomada la decisión, comenzamos a internarnos en el pasado del protagonista y vamos conociendo su historia desde el inicio de la persecución. En la década de los sesenta, Ismael era un joven habanero que disfrutaba de la playa y de la compañía de sus amigos. Siempre reprimió sus preferencias sexuales por temor al rechazo social. Evadió cualquier provocación y fingió adaptarse a las normas: se hizo miembro de los círculos de estudio y del Comité de Defensa de la Revolución de su pueblo, se apartó de todo vínculo que lo hiciera sospechoso, se convirtió en el «ejemplo a seguir» de cualquiera que aspirara a ser un buen revolucionario. Sin embargo, toda esta impostura no le pareció suficiente para terminar con la suspicacia de sus conocidos; fue así que resolvió hacerse novio, y después esposo, de Elvia. Finalmente, para cubrir todas las reglas, tuvo un hijo, pues aún le intimidaba que alguien pudiera creer que «este matrimonio con faldas largas, pastel, fotografía y

²² Nedda G. de Anhalt, «Reinaldo Arenas: *aquel mar*, una vez más», en *Rojo y naranja sobre rojo*, Vuelta, México, 1991, p. 153

toda la familia presente, no ha sido más que una pantalla, un acuerdo, una boda por conveniencia, y yo realmente no sea lo que aparento»²³.

Cuando su integración parecía consolidada, y su perfil personal estaba cada vez más cercano al paradigma del «hombre nuevo» que habría de surgir en la Cuba revolucionaria, un hecho inesperado (o ansiosamente esperado, según se juzgue) acontece en la vida de Ismael. «En una de las esquinas estaba un joven, uno de los tantos muchachos que parecen surgir del mismo mar, ensimismado en su indolencia, ofreciéndose sin ofrecerse, llamándolo sin siquiera decirle media palabra»²⁴; así conoce a Sergio, estudiante que vive también en Santa Fe, y a quien, sin el menor preámbulo, Ismael invita a su casa. La descripción del acto erótico entre ambos hombres es intensa, como en la mayoría de los textos de Arenas, se trate de una relación homosexual, heterosexual u orgiástica. Sergio es como una aparición, la primera y quizá la última oportunidad tangible que se le haya presentado a Ismael para liberarse de una abstinencia obligatoria. Pero el vigor de esta escena, de la que Ismael todavía no se recupera, es rápidamente contrastada por la realidad: a los pocos minutos, un policía, dos militares, la jefa del CDR del pueblo, acompañados por el muchacho con quien acaba de tener relaciones, tocan a la puerta de su departamento. Sergio, señalando a Ismael semidesnudo, dice: «Es él, este señor me invitó a su casa e inmediatamente se me tiró al rabo»²⁵. Por si la denuncia directa no fuera suficiente para tomar medidas en contra de Ismael, el joven resulta ser menor de edad y miembro de una familia respetable e integrada al sistema.

²³ *ibid.*, p. 118

²⁴ *idem*, p. 120

²⁵ *idem*, p. 122

El juicio, llevado a cabo en el Tribunal Provincial de La Habana, transcurre sin obstáculos. Ismael es castigado con tres años de privación de la libertad en la cárcel de El Morro, bajo el delito de «practicar abusos lascivos en personas». Durante el periodo en que permanece en la penitenciaría, Ismael descubre otra forma de concebir la supervivencia, no sólo por las condiciones de vida (los golpes, la temperatura, el hambre), sino por tener que resistir las ofertas sexuales que los presos jóvenes, enterados de las razones por las que está recluido, le lanzan. Cumple su sentencia dentro de El Morro, pero sabe que, una vez que alguien se ha distanciado del «carro de la Revolución», cualquier parte de la isla seguirá siendo una extensión de la aquella prisión. Totalmente indiferente a su pasado y a su familia, toma conciencia de que la única opción es exiliarse del país:

Pero Ismael sabía que no es fácil salir de un sitio donde todo el mundo no piensa más que en eso, y, por lo mismo, intentarlo es ya un delito. *Fue una suerte que como «lacra social», «apátrida» que deseaba abandonar la revolución, como «gusano», me enviaran, una vez cumplida la sentencia, a una granja henequenera, al norte de Matanzas, hasta que me llegara el permiso de salida*²⁶.

Tras efectuar los trámites burocráticos correspondientes, Ismael sale de Cuba. Se establece en Nueva York, donde contacta a otros cubanos exiliados, con quienes convive los primeros meses, esperando que el proceso de adaptación pase rápido. Ahora que está en un «territorio libre», su temor proviene de la experiencia traumática de los años precedentes, temor que se manifiesta en sus sueños: «Soñaba que estaba en Nueva York [...] pero de pronto se despertaba rodeado por agentes de

²⁶ *idem*, p. 127

la policía secreta cubana y antes de que pudiera incorporarse de la cama, aquellos agentes, con sobretodos y caras inmutables, sacaban sus armas y lo asesinaban»²⁷.

En esta etapa de asentamiento en un medio que le es ajeno, Ismael participa en los mítines contra el gobierno de Fidel Castro. Su activismo lo lleva a conocer distintas opiniones acerca del régimen de la isla, y sin duda su irritación aumenta al saber que existen grupos de intelectuales que defienden la revolución sin padecerla, tema que produce hostilidad en el autor y que constantemente menciona en su autobiografía y en sus entrevistas: «Muchos de ellos consideran —tal vez con razón— poseer una serie de privilegios de los cuales carece un escritor latinoamericano. No renuncian a estos privilegios, pero manifiestan ese tipo de complejo en la literatura o en sus posiciones políticas. Nosotros [...] padecemos ese complejo y sus consecuencias»²⁸.

A Ismael, como a Reinaldo, esta postura cómoda de la típica *gauche divine* de los países capitalistas lo estimula a arreciar su activismo en las marchas y en las reuniones de exiliados. Pero al cabo de cinco o seis años se retira súbitamente de las concentraciones políticas, pues llega a la conclusión de que con esos métodos nada va a resolver. Asimismo, durante esos años, se ha percatado de que la política, en cualquier lugar, está siempre envuelta por una atmósfera sombría, sobre todo en un sistema democrático pues, como asegura Ismael, «los Estados Unidos, por ser un país libre, eran de hecho los mejores aliados del crimen [...]. La política es un juego sucio, pero aquí es, además de eso, un juego estúpido y suicida»²⁹. Como resultado

²⁷ *idem*, p. 129

²⁸ De Anhalt, *op cit.*, p. 135

²⁹ *ibid.*, p. 129

de esta ruptura, ningún círculo político del exilio quiere saber de él, e incluso algunos difunden el rumor de que podría ser un agente castrista infiltrado.

Hasta aquí hemos visto que la mitad del texto de «Viaje a La Habana» está dedicada a la evocación del pasado del protagonista. Cuando Ismael decide volver a su ciudad, en una visita de sólo una semana, cumple con el deseo de todo expatriado, como es el caso de Arenas y de su personaje. Esta segunda parte de la narración — cuando Ismael pisa de nuevo La Habana— responde a la exigencia de reproducir el espacio que se ha abandonado, ya que «una vez que [éste] se pierde, se identifica y, al hacerlo, se necesita reconstruir por medio de las palabras. En el caso del escritor, la lejanía produce el acercamiento entre las cosas que uno ama»³⁰.

Ismael arriba a La Habana dos días antes de Navidad, en el año de 1994. Tiene que entregar su pasaporte estadounidense y recibe a cambio una eventual documentación que lo acredita como cubano residente en el extranjero. Naturalmente, la capital cubana ha cambiado, y es aquí donde la imaginación de Arenas recrea una ciudad que ha perdido su esplendor y que se ha convertido en una especie de cuartel militar. Tiene la obligación de pasar la primera noche en un hotel especial, en donde se alojan los cubanos de la comunidad en el exilio, antes de poder tomar el transporte que lo lleve a Santa Fe. Sin poder salir de La Habana, Ismael sale del hotel a dar un paseo por calles que aún recuerda, pero la realidad lo decepciona: en lugar de admirar los edificios o la calidez de la gente, se encuentra con un ambiente tenso y apático dentro del cual se siente excluido, pues para los habaneros es indudable que él no vive en la isla y, sin embargo, es cubano. Mientras las miradas de envidia y los comentarios negativos lo asedian durante el recorrido, el

³⁰ *ibid.*, p. 133

personaje adopta un mecanismo de defensa producto de su resentimiento, ya que «vestía muy diferente a las personas que vivían allí. Zapatos, camisa, pantalón, todo extranjero [...]. *Sí, ese es mi triunfo y bien me lo merezco pues he tenido el coraje de largarme de este sitio donde he vuelto sólo para olvidarlo definitivamente*»³¹. Tal vez aquel mar que tanto obsesionaba al autor sea un pretexto para emprender el retorno imaginario a La Habana, pues a través de las páginas de esta novela es obvio que la descripción de esa ciudad (y de sus habitantes) obedece a un móvil fundamentado en el rencor social después de años de persecución y exilio, hecho que lo incita a establecer contrastes entre Nueva York y la capital de Cuba, sintiendo, más por odio que por convicción, una mayor identificación con la vida capitalista que lleva en la ciudad estadounidense.

Sin embargo, se trata de una identificación pasajera que a lo largo de las páginas irá fluctuando entre una ciudad y otra, entre la realidad del país abandonado y la del que lo ha cobijado, para, finalmente, tomar conciencia de que la imposibilidad de una filiación absoluta con cualquiera de los dos espacios es una condición inherente del desarraigo, el cual, en el caso particular de Ismael, va más allá de su ostracismo como homosexual y de su autorrepresión.

Más adelante, el narrador omnisciente que acompaña al monólogo interior del protagonista afirma que «él no pertenecía a esta realidad, pero tampoco [...] pertenecía a la otra, tampoco amaba aquella otra realidad, nunca, eso era lo cierto, había podido identificarse con el mundo donde vivía desde hacía quince años»³².

La irrupción del segundo personaje intensifica esa visión que Ismael ha recogido en su primer día en La Habana. Gracias a Carlos, un joven que cumple con

³¹ *ibid.* p. 142

³² *idem*, p. 160

sus labores revolucionarias vigilando la zona del hotel para la comunidad en el exilio, Ismael se entera de que los civiles tienen obligaciones policiales bajo la consigna de resguardar el orden de la ciudad, y de que el barrio de La Habana Vieja es ahora una franja militar de acceso restringido y donde por todos los sitios han colocado «enormes carteles, anunciando algún evento o triunfo político. Los verbos eran realmente optimistas (arribaremos, cumpliremos, sobrepasaremos, ganaremos, venceremos...) y hasta los colores de los carteles, radiantes y vivos, contrastaban con el resto de la ciudad que era, ante los ojos de Ismael, un basurero gigantesco»³³.

La confianza entre ambos hombres aumenta en pocas horas, y la petición que Carlos hace a Ismael se revela, significativamente, en el mar: le pide que, por todos los medios posibles, intente sacarlo de la isla. Tras haber observado las condiciones de vida en una Habana que nada tiene qué ver con la de sus recuerdos, a Ismael no le sorprende la solicitud que el joven le hace, pero le deja claro que ese tipo de ayuda es prácticamente inútil.

La noche del 24 de diciembre, fecha en que supuestamente sorprendería a su hijo y a su esposa con la esperada visita, Ismael invita al muchacho a su recámara. Para franquear la vigilancia rigurosa del hotel, deben efectuar una complicada secuencia de sobornos en la que están involucrados los vigilantes externos, el recepcionista y el encargado del elevador. Luego de inspeccionar la habitación y de cerciorarse que han bloqueado los posibles micrófonos ocultos, Ismael ofrece al joven todo el dinero que trajo desde Nueva York y algunas de las ropas que había comprado para su hijo. Carlos rechaza ambas ofertas, pues considera que el dinero resultaría insuficiente para corromper a los guardacostas y comprar

³³ *idem*, p. 156

clandestinamente una lancha; la ropa no la puede aceptar porque, de salir a la calle vestido de tal manera, algún policía podría pedirle el título de propiedad. Esta escena, que antecede al clímax de la narración, está cargada de una paranoia que en ocasiones resulta exagerada, acaso poco convincente, debido a su clara pretensión de denunciar el aparato represor que, según esta historia, ha instalado el gobierno castrista en Cuba.

El encuentro sexual de Ismael y Carlos durante la Nochebuena se presenta como la culminación del recorrido, el fin del rito de iniciación que había comenzado más de veinte años atrás con Sergio, el descubrimiento del verdadero sentido del viaje:

Sí, había sido necesario viajar a La Habana, regresar allí, volver a aquel sitio sin duda espantoso y único, para experimentar todo eso, para saber —para comprender— definitivamente todo aquello. Ismael se unió más al cuerpo del joven que parecía desearlo furiosamente como si él también desde mucho tiempo lo aguardara. Formando una sola transpiración, un mismo susurro, una sola plenitud, se quedaron dormidos³⁴.

Por eso a la mañana siguiente, satisfecho de haber consumado un ciclo que había permanecido truncado, Ismael le da poca importancia al atraco que ha sufrido y del cual también es cómplice. Despojado del dinero y de todas sus pertenencias —incluidas las prendas que habría de regalar a Ismaelito—, tiene que caminar hacia el pueblo donde su familia lo espera.

Llega a Santa Fe por la noche, completamente harapiento. Elvia lo recibe en la puerta del departamento; en el balcón está Ismaelito, esperándolo. Cuando éste se da la vuelta, Ismael ve al mismo joven que le había dicho llamarse Carlos. El

³⁴ *idem*, p. 176

desenlace de la novela carece de cualquier matiz trágico o moralizante; de hecho, nos encontramos ante una obra abierta^{*}, cuya trama devela lentamente una situación extrema a través de la búsqueda erótica siempre presente en los textos del autor, búsqueda que concluye con la relación incestuosa entre padre e hijo en un hotel de La Habana.

Elvia, como es lógico, nada sabe del encuentro de la noche anterior y, sin preguntar los pormenores del robo, sin importarle que los regalos no hayan llegado, le comunica a Ismael las intenciones de su invitación: quiere que, de alguna manera, ayude a su hijo a abandonar el país. La petición es bien recibida por el padre, comprometiéndose a resolver la salida del chico, tras lo cual «Elvia, olvidándose del Comité de Vigilancia, aplaudió. Besó a Ismael y a Ismaelito. *Luego, en silencio, los tres comenzamos a comer*»³⁵.

^{*} Característica poco frecuente en la literatura de Reinaldo Arenas, salvo en los casos de «Viaje a La Habana» y *El portero*, dos de las últimas de sus obras (1987 y 1986, respectivamente).

³⁵ *idem*, p. 181

EL COLOR DEL VERANO O NUEVO «JARDÍN DE LAS DELICIAS»

Dentro de la amplia producción literaria de Reinaldo Arenas —que abarca poesía, narrativa, y dramaturgia—, el proyecto más ambicioso, por la extensión y la complejidad estructural de cada obra y del conjunto, es la ya citada *pentagonía cubana*. El neologismo creado por Arenas califica con justicia un ciclo narrativo cuya escritura comienza alrededor de 1965 (año en que *Celestino antes del alba* concursa en el certamen de la UNEAC), y finaliza hasta poco antes del suicidio del escritor, en diciembre de 1990. Esta *pentagonía*, en palabras de Arenas, «además de ser la historia de mi furia y de mi amor, es una metáfora de mi país»¹.

La primera novela del quinteto, *Celestino...*, cuenta las peripecias de un niño sensible en un medio rural; se trata de una *Bildungsroman* ubicada temporalmente en lo que Arenas llama «la prehistoria política de la isla», es decir, en la época de la tiranía batistiana. Según la apreciación de Perla Rozencvaig, es una novela que anuncia la *pentagonía* (aun cuando dudamos que Arenas la haya ejecutado específicamente como la primera parte de todo un ciclo narrativo):

[*Celestino...*] sienta las bases del aparato ideológico que se instaura permanentemente en la narrativa del autor. Los actos de violencia que recoge el texto [...] preparan al lector para que junto con el personaje único, eterno, a pesar de sus distintos ropajes en cada una de las novelas, tome conciencia del contexto político-social prerrevolucionario y así pueda contrastarlo con la situación posterior².

¹ Reinaldo Arenas, *El color del verano*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 262

² Perla Rozencvaig, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Oasis, México, 1986, p. 107

La serie continúa con *El palacio de las blanquísimas mofetas* (aparecida en Francia, en 1975), novela que, centrada en la vida de un escritor adolescente, proporciona la visión de una familia y de todo un pueblo durante los últimos años de aquella dictadura. *Otra vez el mar*, el tercer título, relata el desencanto y la frustración de un hombre que luchó a favor de la Revolución Cubana y que luego, dentro de la Revolución, «comprende que ésta ha degenerado en una tiranía más implacable y perfecta que la que antes combatiera»³, y abarca el proceso revolucionario de 1958 a 1969. La pentagonía finaliza con *El asalto*, novela concebida en La Habana, seis años antes del exilio de Arenas, pero terminada hasta 1988, en Nueva York. El protagonista y narrador de *El asalto* es un miembro del aparato represor del estado, comandado por el «Reprimerísimo», que, con el pretexto de contener cualquier movimiento insurgente, utiliza sus facultades como agente oficial para llevar a cabo su venganza personal. En este último capítulo nos ocuparemos del cuarto volumen del ciclo areniano, la novela titulada *El color del verano o nuevo «Jardín de las delicias»*. *Novela escrita y publicada sin privilegio imperial*.

«En todas estas novelas —comenta Reinaldo Arenas—, el personaje central es un autor testigo que perece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre, pero con la misma airada rebeldía»⁴; sin embargo, por su estructura narrativa, por su utilización de la parodia, por su riqueza verbal y por su implacable sentido crítico, *El color del verano* es la más totalizadora y ambiciosa de las novelas del escritor cubano. En ella, a diferencia de las del resto de la pentagonía, «no encontramos uno o dos personajes, sino cientos: el dictador, la

³ *ibid.*, p. 262

⁴ *idem*, p. 263

madre, algunos personajes goyescos, el pueblo, los militares y las personalidades extranjeras que vienen a la gran fiesta que da el dictador y que termina con un carnaval»⁵.

En líneas generales, *El color...* es el retrato grotesco y satírico de un país dominado por un envejecido tirano que se dispone a celebrar sus cincuenta años en el poder (aunque en realidad son cuarenta, dado que la acción se desarrolla en 1999; sin embargo, se festeja el cincuentenario, pues al dictador le gustan los números redondos). Por otra parte, la obra pretende reflejar las vicisitudes de la juventud cubana en la década de los setenta, una juventud cuya visión subterránea y picaresca de un mundo enteramente homosexual (La Habana nocturna) predomina en todo el discurso.

DRAMA EN UN ACTO (DE REPUDIO):

PRIMER PASO HACIA LA MUERTE DEL CARNAVAL

La cuarta novela de la pentagonía arranca con un texto llamado *La fuga de Avellaneda* —subtitulado «Obra ligera en un acto (de repudio)»—, un drama que tiene como escenarios el malecón de La Habana, el Mar de las Antillas y Cayo Hueso. Los personajes de una y otra costa son, en su totalidad, caricaturizaciones de importantes personalidades cubanas (o ligadas a este país) cuyos nombres, aunque transformados, son plenamente identificables, ya sea por la similitud fonética del sobrenombre (Halisia Jalonzo, Zebro Sardoya...), o por indicios biográficos o

⁵ Rozencvaig, «Qué mundo tuvo que vivir, entrevista con Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, 181, México, dic, 1991, p. 62

bibliográficos que Arenas manipuló con el fin de crear dichos seudónimos (la Marquesa de Macondo, la Jibaroinglesa). En el drama aparecen personajes vivos y muertos —resucitados por orden de Fifo, el dictador, para celebrar su medio siglo como gobernante—, y son estos últimos lo únicos participantes de la obra quienes conservan sus nombres reales (Julián del Casal, José Martí, José María Heredia...). La acción tiene lugar cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda*, quien también ha sido resucitada, escapa en una lancha hacia la península de Florida. El pueblo habanero, organizado por las tropas de enanos de Fifo, inicia el acto de repudio con la participación de poetas relevantes que residen en la isla, algunos de ellos resucitados. En Cayo Hueso, la otra orilla, los poetas del exilio (entre los que también se encuentran algunos resucitados) deciden hacer una manifestación para alentar a la Avellaneda en su intento por salir de Cuba. En esta «puesta en escena» toman la palabra, alternadamente, escritores como Nicolás Guillotina (Guillén), Cynthio Metier (Cintio Vitier), Tina Parecia Mirruz (Fina García Marruz), Virgilio Piñera, H. Puntilla (Heberto Padilla), Odiseo Ruego (Eliseo Diego), Mariano Brull... Mientras este *mano a mano* caótico entre «gusanos» y «oficialistas» se lleva a cabo, Gertrudis Gómez de Avellaneda muere ahogada entre una y otra costa ante la indiferencia de ambos grupos, que terminan insultándose con frases desgastadas y expresiones vacías de significado tras la repetición continua («agentes del imperialismo», «gusanos»; «fósiles del marxismo», «marranos»). Luego, como en toda obra teatral, cae el telón.

* Dramaturga, actriz aficionada y poeta cubana, nacida en 1814 y muerta en Madrid, en 1873. Escribió, además, el prólogo a *La Havane*, de la condesa de Merlín (libro que en español lleva el título de *Viaje a La Habana*, homónimo del texto de Reinaldo Arenas revisado en el tercer capítulo este trabajo).

Estamos, pues, ante una pieza teatral irrealizable, que tiene como función principal presentar a la mayoría de los personajes de la novela, así como crear la atmósfera carnavalesca (detonar la *desfamiliarización*, en términos bajtinianos) que va a prevalecer en el resto del libro.

Sobre la utilización del lenguaje, es preciso destacar que en *El color del verano* todo enunciado adquiere una dimensión colectiva; aunque de la mano de un personaje principal —la Tétrica Mofeta—, la obra se refiere a toda una comunidad, un grupo de seres marginales que comparten valores similares y quienes, cada uno a su modo, intentan sobrevivir en un entorno que, al asumirse como homosexuales, les es adverso. Por medio del *extrañamiento* (o *desfamiliarización*), utilizado como recurso constante, el escritor anula la lógica convencional para crear una distinta, la cual, más que metáfora, es una parodia de la realidad. En su estudio «Aproximación a la literatura barroca», dedicado a la narrativa cubana de la segunda mitad del siglo XX, Gonzalo Celorio define el lenguaje paródico, una característica intrínseca del texto que nos ocupa. Celorio arguye que:

La parodia implica un doble discurso, una doble textualidad: un discurso referencial, previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos [...]. La parodia no es otra cosa que llegar, *de regreso*, al punto de partida y recuperarlo [...] con los beneficios adquiridos en semejante periplo: la crítica (el sentido del humor, el homenaje) que la distancia y la perspectiva otorgan. La parodia, pues, no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales⁶.

⁶ Gonzalo Celorio, *La épica sordina*, Cal y Arena, México, 1990, p. 166

En el caso concreto de *El color...*, el discurso paródico toma como referencia el discurso oficial cubano —las grandes metas agrícolas, la heroica resistencia al imperialismo, la formación del «hombre nuevo» vaticinado por el Che—, convirtiéndolo en una larga secuencia de situaciones cómicas o, para calificarlas con mayor exactitud, carnavalescas. No en vano el acontecimiento central de la novela —y en torno al cual giran las pequeñas historias narradas por la Tétrica Mofeta— es el carnaval de La Habana, una celebración popular que, de acuerdo con el argumento, ha sido cooptada por el sistema, y que tiene como fin único festejar las cinco décadas de Fifo en la cúspide del poder.

Una vez hecha esta consideración, podemos afirmar que el discurso empleado por Arenas encaja fácilmente en la categoría del carnaval (en tanto fiesta y en tanto rasgo literario) propuesta por Mijail Bajtin, ya que transgrede intencionalmente el orden del *discurso referencial* al que aludimos en el párrafo anterior, y que es el equivalente de las fiestas oficiales, fiestas en las que «las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito [y] tenían por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval, en que todos eran iguales»⁷; además, siguiendo con la tesis del teórico ruso, «el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes»⁸. La escritura de Arenas, por tanto, es subversiva no sólo desde una óptica anticastrista, sino también desde el punto de vista del lenguaje. Como ejemplo, transcribimos el primero de los «Treinta truculentos trabalenguas» intercalados en *El color del verano*, dedicado al personaje Zebro Sardoya:

⁷ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Alianza, Madrid, 2002, p. 15

⁸ *idem*

¿Sabrá Zebro que él sobra lo mismo si escribe *Kobra* o quema todas sus obras, volutas de falsos Sèvres? Jamás sabía, jamás sobria. Macabra culebra ebria sobre ubres de otros orfebres ante los que se descubre, la pobre, que toda es cobre. Voluble como una cebra, sus obras son sólo sobras que enhebra sobre otras hebras y sobre otros libros labra. ¡Y por extraño abracadabra por ese atraco ella cobra!⁹

Como en todo trabalenguas, el recurso de la aliteración es explotado al máximo, incluso supeditando las reglas sintácticas a la creatividad del inventor. Arenas, en un afán de completar esta obra «totalizadora», no vacila en incluir en su novela treinta trabalenguas, algunos de un ingenio sobresaliente, aunque en su mayoría resultan bastante forzados*. Sin embargo, estos ejercicios de creación que, en apariencia, son puramente lúdicos, nos permiten apreciar el uso del lenguaje como instrumento de trasgresión en la narrativa de Reinaldo Arenas, un instrumento codificado que transmite una experiencia social y personal. De allí que la producción literaria de Arenas, particularmente este cuarto título de la pentagonía, ilustre sobre la posibilidad de generar nuevas «reglas de juego» por medio de la parodia, del discurso carnavalesco o de la manipulación del lenguaje, y, con ello, concebir los espacios necesarios que permitirán al escritor sustentar, indagar y representar *su* realidad a través de la práctica literaria.

LA NOVELA COMO RECODIFICACIÓN DE UNA PINTURA

⁹ Arenas, *op. cit.*, p. 77

* En sus memorias, Reinaldo Arenas comenta: «Todos estos trabalenguas, durante el año 1977, se hicieron famosos en toda La Habana; incluían más de treinta personas conocidas en el mundo de la farándula habanera y en el mundo literario» (*Antes que anochezca*, p. 261).

El hecho de que *El color del verano* —novela cuyo título anuncia varias de las constantes del texto— tenga, además, un subtítulo, podría pasar por alto. No obstante, dicho subtítulo es revelador en función de la referencia cultural a la que corresponde: *El jardín de las delicias*. Esta pintura, realizada a principios del siglo XVI por el holandés Hieronymus Van Aken, el *Bosco*, es un tríptico con numerosas representaciones simbólicas extraídas de las escrituras sagradas del cristianismo. Retoma, entre otros, los pasajes de la creación, del paraíso terrenal y del infierno. Pero el segmento más célebre de esta obra pictórica es el panel central, imagen que le da el nombre al cuadro; sobre esta tabla, el autor alude al mito del falso paraíso que la humanidad habita tras sucumbir al pecado capital de la lujuria: en él se muestran escenas eróticas heterosexuales, homosexuales y onanistas.

Como parte de un ciclo narrativo, *El color del verano* refiere algunos pasajes de los cuatro libros complementarios. Sin embargo, la intertextualidad más palpable sigue un movimiento centrípeto, ya que en la novela se va narrando la creación de una pintura que, no casualmente, se llama *El nuevo jardín de las delicias*. La encargada de plasmar en lienzo dicha imagen es la personaje Clara Mortera, personificación de una pintora que Arenas conoció en La Habana. La pintura, como tal, es llevada a cabo por Clara, y es una obra gemela de la novela que, al mismo tiempo, redacta la Tétrica Mofeta, uno de los desdoblamientos de Reinaldo Arenas. El capítulo «Pintando» demuestra lo anterior, pues es un monólogo de Clara que funge como boceto del cuadro que se propone crear, y que resume con precisión la trama de la novela:

Pintaré la desolación de Reinaldo por no poder escribir la novela gracias a la cual aún no se ha quitado la vida que está a punto de perder [...]. Y la isla completa

también será pintada, y las murallas de la ciudad también serán pintadas; paredes salpicadas de sangre también serán pintadas o repintadas [...]. Yo pintaré las iras más fieles de todos los jóvenes [...]. Todo eso y más pintaré, porque también pintaré el carnaval, el último gran carnaval de este siglo. No habrá maricón que se me escape, empezando por mi marido; no habrá delatora ni puta que se me escape, empezando por mí misma [...]. Y en la tercera parte del tríptico, en medio de la explosión final, todos, yo también, reventando, luego de haber pasado por todos los espantos¹⁰.

La obra plástica es presentada por primera vez casi al final del texto, pocos días antes del carnaval, completando así el círculo de la relación pintura-novela. En la apertura de esta exposición, instalada en casa de la artista, el escritor contempla las imágenes a las que Clara ha dedicado los últimos meses de su trabajo:

Se erigieron grandes tarimas que sostenían óleos irrepetibles, entre ellos *El color del verano o Nuevo «Jardín de las delicias»*, con explosión y derrumbe sonoros en la parte final del tríptico. A la Tétrica Mofeta no le molestó que Clara usara el nombre de su novela para este cuadro. Sabía que Clara y él era[n] una misma persona y, por lo tanto, sus obras se complementaban¹¹.

Esta correspondencia análoga entre ambas creaciones artísticas se ubica en el rubro de la metanarración, pues constituye una reflexión, *dentro* de la novela, sobre cuestiones concernientes a la elaboración de la misma. Pero éste no es el único ejemplo de metanarración que podemos detectar en el texto, puesto que en reiteradas ocasiones se hace mención a la historia que el personaje principal escribe continuamente y que está condenado a nunca terminar, ya sea por la pérdida o por la incautación de sus manuscritos. Los contratiempos a los que la Tétrica Mofeta se enfrenta son relatados en varios capítulos de la novela, siempre con el tono

¹⁰ *idem*, p. 88-90

¹¹ *idem*, p. 393

humorístico y a la vez desolado que caracteriza a *El color...* La rescritura de ese texto es uno de los temas centrales, y es tan reiterado, que no podemos saber cuántas veces el protagonista ha sido despojado de él, ya sea de manera violenta o bajo engaños de personas cercanas, como su amigo Tedeoro, quien «se comprometió a guardar “aquellos papeles”, pero cuando se descubrió a él mismo en la novela [...] visitó a Reinaldo y le dijo: “Acabo de hacerte un favor, he quemado tu novela en vez de entregarla a la policía”»¹². Meses después, en la prisión de El Morro, «habiéndose enterado de que, según las Divinas Parcas, su novela había sido entregada por su tía Orfelina a la policía, Reinaldo comenzó a escribirla de nuevo»¹³.

La autorreferencia y la imposibilidad de la escritura del libro de la Tétrica Mofeta llegan al clímax justo al final de la novela, cuando el personaje, viendo que la isla ha caído en un desconcierto entre festivo y criminal por la muerte de Fifo, decide embotellar las páginas del libro que acaba de terminar (se trata, obviamente, de *El color del verano*). Antes de que lo atrapen, se tira al mar con una bolsa llena de botellas, pero, como la isla ha sido desprendida de su plataforma insular, «no era él quien partía, era la isla. Él se quedaba en medio de un remolino de aguas que no le permitían avanzar y que amenazaban con llevárselo hasta el fondo, junto con todas sus botellas»¹⁴. Mientras Cuba se aleja, el protagonista se encuentra completamente solo, igual que Gertrudis Gómez de Avellaneda en el drama que abre la novela. Sabe que va a morir, y a pesar de eso:

[...] su obra se salvaría, pensaba abriendo el saco y lanzando botellas. Pero a medida que las botellas caían al agua eran devoradas por los tiburones. La última

¹² *idem*, p. 123

¹³ *idem*

¹⁴ *idem*, p. 453-454

botella ni siquiera llegó al agua [...]. En el mismo instante en que el tiburón lo devoraba, la Tétrica Mofeta comprendió que no sólo perdía la vida, sino que antes de perderla tenía que recomenzar la historia de su novela¹⁵.

GABRIEL, REINALDO, LA TÉTRICA MOFETA: LOS MÚLTIPLES DESDOBLAMIENTOS

A lo largo de este trabajo, hemos insistido en que el empleo de referencias autobiográficas es uno de los ejes que sostienen la narrativa de Reinaldo Arenas: su experiencia en la cárcel, su infancia en un ambiente rural, sus preferencias sexuales, los impedimentos para realizar su obra y el desarraigo del exilio son, entre muchos otros, tópicos que, en menor o mayor grado, confluyen en todas sus historias. En gran parte de éstas, el autor confiere a sus protagonistas rasgos de su propia biografía —recordemos a los «marielitos» de *Viaje a La Habana*, o al homosexual reprimido de «Que trine Eva»—, pero en *El color del verano* estas atribuciones se reparten en tres personajes que son, a su vez, uno solo: Gabriel Fuentes, Reinaldo Arenas y la Tétrica Mofeta.

A diferencia del *doble* (o *Doppelgänger*), que es de utilización bastante común en la literatura, el protagonista triple concebido por Arenas en esta novela no basa su existencia en la voluntad de alguno de los otros dos y, por consiguiente, no es posible discernir entre *personaje generador* y *doble*. Dentro del relato, sabemos que esos tres personajes son desdoblamientos que carecen de un original, pues a ninguno se le puede atribuir la creación de los otros, a diferencia del doble literario que, según la definición dada por C.P. Keppler en su libro *The Literature of the*

¹⁵ *idem*, p. 454

Second Self, «it is a creature of imagination, a particular kind of imaginative product which we call fantasy [...]. But that fantasy is necessarily either a pastime of childhood or a symptom of mental disorder, or is necessarily recoil from reality»¹⁶. Según estos parámetros del doble (en tanto elemento dependiente de la imaginación de un personaje), ni Gabriel ni la Tétrica ni Reinaldo cumplen la función de *Doppelgänger*, puesto que el nexo establecido entre ellos no está sólo en sus fantasías (y menos aún es producto de un trastorno mental); todo lo contrario: el personaje, sin importar qué papel actúe, está plenamente consciente de sus otros «acompañantes». Así, en un párrafo en que el personaje Gabriel visita a su madre en Holguín, aclara el «enigma» de sus heterónimos: «No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel; para aquellos que leen lo que escribo, y que casi nunca puedo publicar, soy Reinaldo; para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta»¹⁷.

Similar al caso de los trabalenguas antes mencionados, en *El color...* encontramos incorporados cuatro capítulos con el título «Una carta». Estos fragmentos, escritos con un estilo epistolar, no aportan mucho a la comprensión global de la trama; no obstante, gracias al nombre de los remitentes y de los destinatarios, arrojan más detalles sobre el personaje extendido de esta novela.

La primera misiva (París, mayo de 1993), firmada por la Tétrica Mofeta, está dirigida a Reinaldo. En ella, el remitente cuenta sus experiencias turísticas en la capital de Francia, las dificultades para comunicarse con la gente, las posiciones políticas en boga y la imposibilidad de adaptarse al frío y a la lluvia parisinos. La siguiente carta es expedida desde Nueva York (de Gabriel a Reinaldo), con fecha del

¹⁶ Citado por Perla Rozencvaig, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, p. 57

¹⁷ *ibid.*, p. 115

20 de mayo de 1996. En ella, Gabriel critica al conservadurismo típico de la sociedad estadounidense y a la rapacidad de los comerciantes capitalistas: «Hay sólo negociantes a corto plazo, incluyendo al mismo presidente de la república que, por ley, tiene que ser retrasado mental»¹⁸. La correspondencia prosigue con un escrito que Reinaldo envía a Reinaldo desde Miami. Las críticas, esta ocasión, se vuelcan sobre la comunidad cubana en el exilio; los lamentos, por otra parte, no son ya provocados por el clima, sino por la soledad. La última carta, escrita por la Tétrica Mofeta el día de la inauguración del carnaval (25 de julio de 1999), está dirigida a Reinaldo, a Gabriel y a la Tétrica Mofeta. Es el testimonio final del personaje antes de lanzarse al mar con su novela metida en botellas; es, también, la confirmación de que los personajes aludidos constituyen una tríada indivisible, y cuyo diálogo epistolar termina con el anuncio de su propia muerte. La última petición del protagonista es la misma que, antes de suicidarse en 1990, haría Reinaldo Arenas a sus amigos:

Ya saben que todo cuanto he hecho, dice la Tétrica en la última de sus cartas, es una sola obra totalizadora [...]. Así que, por favor, les pido que si todo eso se publica, hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad, donde los personajes mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho nosotros mismos. Todos ellos podrían integrar un espíritu burlón y desesperado, el espíritu de mi obra, que tal vez sea el de nuestro país¹⁹.

LA HISTORIA CUBANA SEGÚN REINALDO ARENAS

¹⁸ *idem*, p. 179

¹⁹ *idem*, p. 357-358

«En aquella isla todo el mundo vivía por lo menos una doble vida: públicamente no dejaban ni un instante de alabar al tirano, secretamente lo aborrecían y ansiaban desesperadamente que reventase»²⁰. Así comienza el primero de los cinco capítulos dispersos en la novela que llevan como título «La historia». Los cinco textos representan una visión muy personal de la historia de la isla, a la que se mezcla la historia principal de la novela (la del último gran carnaval). Sin llegar a ser un análisis exhaustivo de la historia cubana, en estos capítulos se aprecian aquellos temas patrióticos que inquietan al autor: las dictaduras, el pueblo llano y los héroes. La óptica del escritor es marcadamente pesimista, pues al hacer el recuento de hechos históricos no deja personaje o época sin reproche (con excepción de José Martí). El fracaso repetitivo de un país que disuelve una tiranía para instalar otra es imputada a una «tradición siniestra»: para Arenas, Cuba ha sido perjudicada (y lo seguirá siendo) por una serie de traiciones y desencantos, no sólo de la clase política, sino también de la sociedad, específicamente de la fracción lumpen. La isla, afirma, «[ha sido] víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua»²¹. Según él, Cuba siempre ha sido dirigida por miembros de la oligarquía que han buscado apropiársela, hasta que, de entre ellos, «salió un delincuente mayor, un superdelincuente, producto típico de todos aquellos delincuentes, y con su propia banda de delincuentes redujo a todos los demás delincuentes, proclamándose él el delincuente único»²². Esta tradición que Arenas refiere seguirá aun después de la muerte de su tirano ficticio (el de la novela); como

²⁰ *idem*, p. 136

²¹ *idem*, p. 176

²² *idem*, p. 340

si se tratara de una maldición, el caos se acelera con el desprendimiento de la isla y la caída de Fifo. Mientras el territorio cubano navega sin rumbo, los habitantes no logran acordar el destino de esa enorme embarcación (éste es el trágico desenlace de la historia cubana que relata Reinaldo Arenas en *El color...*), ya que:

Cada cual proponía algo distinto. Cada cual quería, en fin, gobernar la isla a su manera y conducirla a un sitio diferente al elegido por el prójimo [...]. Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros»²³.

En estos resúmenes de la historia cubana se despliega, en efecto, el anticastrismo militante del autor, pero también su impotencia y su resentimiento personal en tanto perseguido y exiliado. Nos queda claro que la imparcialidad de este punto de vista puede suscitar una lectura reaccionaria del texto; sin embargo, fuera de cualquier intento por justificar la posición política del autor, es necesario tomar en consideración que la obra que nos ocupa es, ante todo, una mera recreación carnavalesca —temática y literaria— que rebasa, por sí misma, una lectura puramente ideológica.

LOS ANTAGONISTAS: FIDEL Y LA PERSECUCIÓN

Antes de examinar a los personajes que desempeñan las funciones actanciales de oponentes, conviene preguntarnos en qué medida *El color del verano* puede ser leída

²³ *idem*, p. 455

como una novela política. Según la definición que Irwing Howe proporciona en su libro *Politics and the Novel*, la novela política es aquella en la que «we take to be dominant political ideas or the political milieu, a novel which permits this assumption without thereby suffering any radical distortion and, it follows, with the possibility of some analytical profit»²⁴. En razón de sus actores y de la situación social en que éstos se desenvuelven (su *political milieu*), asumimos que *El color...* bien puede ajustarse al parámetro de dicho género narrativo, puesto que los personajes (en particular, la Tétrica Mofeta) buscan representar una parte de la conciencia colectiva que discute y se opone a las convenciones vigentes en un contexto histórico dado. El novelista es el encargado de infundir esta voz crítica en sus personajes, quienes, por otro lado, no siguen únicamente la línea ideológica que el autor les adjudica, sino que mezclan ésta con sus propias emociones, de allí que los partícipes de *El color...* sean personajes absolutamente redondos. La tarea del novelista de este género es, por lo tanto, «to show the relation between theory and experience, between the ideology that has been preconceived and the tangle of feelings and relationships he is trying to present»²⁵.

En el texto que nos ocupa, existen dos elementos principales que interfieren o bloquean el accionar de su protagonista: el dictador y el aparato represivo. Ambos, aparentemente omnipotentes, gozan de una supuesta aceptación por parte de la población, más por miedo que por convencimiento, sentimiento que estimula, en el transcurso de la novela, un acrecentamiento gradual de la impaciencia por el arribo del carnaval, en el que todo está permitido.

²⁴ Irwing Howe, *Politics and the Novel*, Fawcett, Nueva York, 1967, p. 19

²⁵ *idem*, p. 23

A propósito de Fidel (Fifo, en la novela) y de su mandato, Nedda G. de Anhalt afirma, parafraseando a Joseph Brodsky, que «[la] extensión de una “buena tiranía” [...] es de una década y media: dos décadas a lo más. Cuando es más tiempo que ése, y la tiranía se prolonga, invariablemente entramos ya en el ámbito de lo “monstruoso”. La tiranía en Cuba ha entrado de lleno a ese ámbito»²⁶. Tomando este párrafo como referente, se puede explicar el énfasis que pone Arenas en la celebración del cincuentenario de Fifo como líder máximo de la isla y, por consiguiente, su intransigencia a renunciar al poder; sin embargo, en el texto no se plantean razones políticas o ideológicas de peso que justifiquen este «comportamiento obstinado»; por ello, la idea con la que Arenas sostiene la verosimilitud de este primer antagonista es la locura —a la que se alude reiteradamente—, o, con mayor precisión, a la ambición irracional que lo ha mantenido en el poder.

En *El color...*, el blanco predilecto de las críticas consagradas a Fidel es la rigidez de sus decisiones (evidentemente sólo aquellas que, luego de la experiencia, resultaron fallidas), a las que se califican de caprichos, decisiones que no se restringen a la esfera de lo político, sino que tocan aspectos agrícolas, culturales y sociales. Comenta Vladimiro Roca^{*}, en su artículo «Informe desde La Habana», que Fidel

[...] es el gobernante que más recursos materiales y financieros ha recibido y el que peor uso ha hecho de ellos, malgastándolos y dilapidándolos, emprendiendo planes absurdos sin evaluación económica previa, sólo porque él creía que darían buenos

²⁶ De Anhalt, «Recuerdo a Reinaldo Arenas», en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, México, 15 jun 1991, p. 5

^{*} Veterano cubano de la Guerra de Angola y presidente del Comité Gestor del Partido Socialdemócrata Cubano; estuvo en la cárcel, acusado de sedición, de 1997 a 2002.

resultados, como fueron, entre otros, la desecación de la ciénaga de Zapata; el famoso «cordón de La Habana» para sembrar café caturra [...], para lo cual acabó con el cinturón agrícola de frutas, viandas y hortalizas de la provincia, y al final el café caturra desapareció; los famosos cruces de ganado para obtener mejores ejemplares para nuestros rebaños ganaderos, trayendo como consecuencia la degradación y disminución de la masa ganadera²⁷.

Aunque la argumentación de Roca parezca (y sea) frágil debido a la descontextualización del párrafo precedente, y sin considerar la falacia con la que inicia su razonamiento («Fidel es el gobernante que más recursos ha recibido», cosa lógica, teniendo en cuenta el tiempo que el comandante lleva a la cabeza del gobierno), lo que nos interesa aquí es cotejarlo con el punto de vista de Reinaldo Arenas, quien toma este rasgo de la administración castrista para transformarlo, exagerarlo y ridiculizarlo en el capítulo «Una inspección», consagrado a denunciar los caprichos de Fifo. En sólo diez páginas, Arenas condensa lo que él denomina «locura grotesca», extremo opuesto de la «locura sublime» (la cual engendra héroes, mártires y genios). Quienes padecen de «locura grotesca», dice Arenas, «ocupan la presidencia de una república, llegan a ser grandes dictadores o se convierten en vagabundos; les da por representar roles supuestamente históricos. Ejemplos: Hitler, Stalin o nuestro adorado Fifo»²⁸.

Esta categoría de la locura está detallada, como hemos apuntado, en el capítulo «Una inspección», un viaje en el que Fifo, acompañado de ministros y militares de alto rango, supervisa desde el aire las labores de sus compatriotas. Durante la travesía, Fifo toma una serie de resoluciones fuera de toda lógica que, en efecto, hacen pensar en el documento de Vladimiro Roca. La intención de Arenas es

²⁷ Vladimiro Roca, «Informe desde La Habana», en *Letras Libres*, núm. 47, nov, 2002, p. 33

²⁸ Arenas, *op. cit.*, p. 93

satirizar el control absoluto que Fifo ejerce sobre Cuba, y lo logra al darle a este personaje la voz principal en el capítulo: Fifo ordena, condena, manda a fusilar, aprueba y desaprueba; sus acompañantes, impasibles, se limitan a recibir los insultos y castigos que el comandante juzga pertinentes. Como la locura del gobernante, su discurso es, también, grotesco: «—¿Así que nuestro clima no es propio para que se den las manzanas de California, pero el de California sí? Está muy claro lo que ustedes están planteando: que el imperialismo es más poderoso que nosotros»²⁹. Conforme el itinerario —y el capítulo— avanza, las disposiciones de Fifo se tornan más violentas y extremistas, y es obvio que Arenas se vale de esta progresión para, finalmente, exhibir lo que, a su juicio, es una dictadura dogmática y egocéntrica:

—[...] Efectivamente, un anfiteatro es lo que hay que hacer. Tumben la ciudad [Santiago de Cuba] y que empiecen las construcciones.

—Pero, comandante, se trata de la cuna de la Revolución, de la ciudad heroica —dijeron casi al mismo tiempo los dos ministros.

—¡Ejecútenlos por diversionistas! ¡Aquí la cuna, el niño, la Revolución y el héroe soy yo!³⁰

La tesis del autor respecto a la conducta de Fifo está sustentada en las perturbaciones mentales de éste, algo que él nombra «la dualidad de Fifo». En esta especie de psicoanálisis empírico, Arenas rebasa lo que podríamos considerar simplemente un mero ataque a un individuo político, pues los elementos que, a su parecer, configuraron la personalidad del dictador, se remontan a su infancia. No está de más aclarar que el contenido y la lectura de este capítulo son bastante delicados, en el sentido de que el escritor no titubea en dar su propia versión de lo

²⁹ *idem*, p. 159

³⁰ *idem*, p. 162

que fue la niñez y la adolescencia del personaje: la influencia de su madre católica, el origen gallego de su padre, e inclusive su etapa escolar (en el colegio jesuita de Belén, en La Habana), durante la cual «los padres de la santa misión siempre estaban enculcando a los alumnos y él, Fifo [...], fue un foco o bahía donde carenaban los venerables padres de la Compañía, luego de haber cumplido sus labores docentes y pías»³¹. Dicha «dualidad», desde la perspectiva de Arenas, se debe al dilema del poder y la soledad, las únicas dos posesiones de Fifo.

Además de Fifo, encontramos en la novela un segundo antagonista que, aunque igualmente satirizado, se muestra como un mecanismo mucho más complejo y siniestro, pues involucra no sólo al gobierno en turno, sino a toda una tradición: el aparato represivo. Utilizada como medida de resguardo y de encauzamiento de un grupo de poder o de una parte de la sociedad, la represión es una práctica difundida en todos los modelos de gobierno, habitualmente consumada bajo el pretexto de devolver, mantener o consolidar el orden social de un estado y, por consiguiente, las víctimas de la represión son aquellos individuos u organizaciones que ponen en riesgo la falsa armonía tan ponderada por las esferas reaccionarias. Dada la condición histórica en la que transcurre esta novela, la represión de la que se habla en ella es un caso aparte: los personajes, lejos de ser activistas conscientes o de defender un posicionamiento verdaderamente político, subrayan sólo dos tipos de coacción: aquellas que les impiden el libre ejercicio de su escritura y de su sexualidad (no en vano todos los partícipes de *El color...*, desde Fifo hasta los tiburones, son homosexuales o bisexuales).

³¹ *idem*, p. 424

Nedda G. de Anhalt comenta que las redadas en contra de la minoría homosexual dieron comienzo desde la década de los sesenta, «específicamente en la provincia de Camagüey, [donde] se instalaron los campos de concentración para homosexuales, sitios conocidos oficialmente con una sigla [...]: UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción)»³²; la homosexualidad estaba tipificada en el Código Penal como una «conducta impropia» que merecía una condena de cinco a veinte años o muerte, hasta que (seguimos citando a De Anhalt), «en un momento dado, se sabe que las UMAP tuvieron que suprimirse debido a la mala prensa internacional que estaban provocando»³³. Pese a los intentos por erradicar la práctica homosexual, gran parte de esta minoría se daba cita en La Habana, ya fuera para *jinetear* o, simplemente, como lo muestra la novela, para buscarse un *bugarrón*, pues, como asegura Guillermo Cabrera Infante, «mientras más arreciaba la persecución contra los homosexuales en Cuba, más auge gozaba (ésa es la palabra) la mariconería, en privado y en público. La isla, al retroceder económica y políticamente, regresaba al imperio de un solo sentido»³⁴. Y si en *El color...* encontramos una serie de personajes que, sin excepción, gustan de personas de su mismo sexo, es por el efecto ya mencionado del carnaval, la fiesta cubana explotando a toda hora.

Pero para que la represión en el entorno que se plantea en el texto pueda ser efectiva (es decir: si todos llegan a tener encuentros homosexuales, ¿qué caso tiene reprimir o acosar a los homosexuales?), el autor debe recurrir al argumento de una *doble moral* preponderante en la sociedad cubana, gracias a la cual sólo aquellos que

³² De Anhalt, *op. cit.*, p. 4

³³ *idem*

³⁴ Cabrera Infante, «Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo», en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 187

son ostensiblemente «locas» son estigmatizados, mientras el resto de los personajes, buenas conciencias escandalizadas por la «conducta impropia» de los maricones, tienen la oportunidad y la obligación de alardear su condición de integrados.

Arenas observa que la doble moral tiene su origen en la tradición machista que él atribuye al pueblo cubano, procedente, a su vez, de la moral cristiana. Al referirse al caso de Cintio Vitier, cuya condición de católico devoto no le impidió convertirse en un poeta marxista ortodoxo tras la Revolución, el autor de la pentagonía señala: «En un momento dado esas cosas se dan y el papa estará con Fidel Castro en Cuba. Hay similitudes, como sucede con la misma persecución que los homosexuales hemos sufrido por parte de la iglesia católica, como la que se padece en Cuba bajo el comunismo»³⁵. Ambas ideologías se emparentan en el discurso del novelista, y es evidente que su resentimiento, en tanto homosexual perseguido, habla en las últimas páginas de *El color...*, cuando uno de los personajes secundarios realiza una conferencia que pretende reivindicar dicha condición: «Hemos padecido todo tipo de escarnio y de exterminio [...]. La ciencia, la política y la religión se han puesto al servicio de nuestra destrucción [...], se quiere poner punto final a nuestra historia, historia que no puede tener fin porque es la historia de la vida misma en su manifestación más rebelde y más auténtica»³⁶.

LOS ESCRITORES BAJO EL RÉGIMEN:

HEBERTO PADILLA, VIRGILIO PIÑERA Y REINALDO ARENAS

³⁵ De Anhalt, «Aquél mar...», p. 161

³⁶ Arenas, *op. cit.*, p. 405

Uno de los ámbitos de la agenda política revolucionaria que mayor polémica ha provocado, dentro y fuera de la isla, es aquél que se refiere a la libertad de expresión. Desde los primeros años de la Revolución Cubana, se han hecho intentos por encauzar o promover ciertos lineamientos temáticos afines al momento histórico del país^{*}; sin embargo, esta política cultural ha producido los que algunos intelectuales consideran un ataque a la libre manifestación creativa, no sólo en el campo literario, sino en la mayor parte de las disciplinas artísticas.

Mario Vargas Llosa, uno de los objetores más tenaces del castrismo a partir del «caso Padilla», apunta en el prólogo de *Adiós a mamá*:

El de escribir sin acatar las disposiciones de censores y comisarios es un derecho que hoy, salvo en un puñado de países retardados [*sic*] —comunistas, fundamentalistas islámicos—, reconoce casi todo el mundo. Reinaldo Arenas ejerció ese derecho con un coraje ilimitado, sin dejarse arredrar por el feroz hostigamiento a que estuvo sometido³⁷.

Si bien las opiniones políticas de Vargas Llosa son, como se sabe, bastante discutibles (por no decir desafortunadas), no podemos soslayar el valor de la última frase del párrafo citado, pues en ella se advierte una de las principales denuncias que Arenas efectuaría en *El color del verano*: la persecución. Persecución que no sólo afecta a él en calidad de escritor, sino que se extiende a todo el círculo literario cubano «no oficialista», y que llega a su punto más crítico en 1971, cuando el poeta Heberto Padilla es arrestado, junto con su esposa, luego de ganar el concurso de poesía de la UNEAC. Tras treinta días de encarcelamiento, Padilla es liberado bajo la condición de efectuar una retractación pública en la que él mismo renegaría su

* Ver el capítulo 2 de este trabajo

³⁷ Vargas Llosa, «Pájaro tropical», en Reinaldo Arenas, *Adiós a mamá*, Áltera, Barcelona, 1995, p. 11

actitud contrarrevolucionaria. Como resultado de esta autoconfesión programada, que hizo las veces de escarmiento para el chivo expiatorio y para el resto de la comunidad intelectual, varios escritores deciden evitar la confrontación con el poder político, dando paso al tristemente célebre «quinquenio gris». En relación con esta experiencia, De Anhalt observa que «para los propósitos de cualquier dictadura totalitaria, es estrictamente necesario [...] que el intelectual entregue los “ojos, manos, lengua, pecho, piernas, corazón” para estar dando los pasos que se le ordene, sea al frente o atrás, “mas siempre aplaudiendo”»³⁸.

El episodio de la retractación de Padilla es ironizado en un capítulo de *El color...*, titulado «La confesión de H. Puntilla». En su autobiografía, Arenas asegura que fue testigo presencial de la confesión, llevada a cabo en la sede de la UNEAC; sin embargo, la versión que proporciona en la cuarta novela de la pentagonía es, sobre todo, una denuncia a la humillación y a la autohumillación que (supuestamente) observó: H. Puntilla lee, frente a otros escritores, un discurso cargado de loas a Fifo, un texto «manettiano y maniqueísta» en el que se delataba a sí mismo como traidor y contrarrevolucionario. Y, como corolario del espectáculo, «Fifo, envuelto en su gran capa roja, se trepó al escenario con sus tres famosos pasos. H. Puntilla se acercó a él de rodillas y volteándose le pidió al Máximo Líder que lo escupiera y lo pateara [...]. Se oyó en todo el salón el estruendo de un cerrado aplauso»³⁹.

Virgilio Piñera, amigo y mentor de Reinaldo Arenas, fue uno de los escritores «desactivados» por la UNEAC debido a que su posicionamiento político no era completamente favorable al régimen y, sobre todo, por su homosexualidad. La censura que Piñera padeció durante sus últimos diez años se refleja en las negativas

³⁸ De Anhalt, «Recuerdo a R. A.», p. 4

³⁹ Arenas, *op. cit.*, p. 344

por dar a conocer su obra, que, evidentemente, no podía publicar fuera de Cuba. En una entrevista, Arenas declara que «esos diez años, a lo largo de los cuales nunca dejó de escribir, se han perdido irremediabilmente. Nadie sabe qué se hicieron de las ocho o nueve obras que tenía hechas»⁴⁰.

Dado el estricto control que se cierne sobre la esfera intelectual de Cuba en aquellos años, la delación constituye uno de los dispositivos del aparato represivo más temidos. Así se manifiesta en el capítulo «Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros», en el cual Arenas recrea una tertulia literaria clandestina cuyo principal objetivo es dar a conocer la poesía de Piñera y que, una vez leída, será echada al fuego, con el fin de eliminar cualquier señal que pueda ser utilizada como prueba de disidencia. Los poemas, desde luego, muestran la inconformidad ante el orden establecido, pero sobre todo retratan la condición del escritor como parte activa de la sociedad; así, en uno de los textos que Piñera lee, se presenta la imagen doble del país y del contrapaís, hipótesis que asegura que cada país tiene su contrario, «las fuerzas oscuras que tratan de que sólo perdure la superficialidad y el horror, y que todo lo noble, hermoso, valiente, vital (el verdadero país) desaparezca»⁴¹; tal es la interpretación que Arenas, a través de su personaje Virgilio Piñera, hace de la realidad cubana bajo el mandato de Fidel Castro.

El último escritor al que dedicaremos este apartado, y que contemplaremos brevemente, es el narrador casi omnisciente de *El color del verano*, es decir, la Tétrica Mofeta. Como Piñera y Padilla, este personaje es asediado por la policía, por el CDR de su vecindario y por sus amigos; teme, al igual que muchos, la delación que le lleve de nuevo a la cárcel. Como se ha propuesto en este capítulo, la voz de la

⁴⁰ Danubio Torres Fierro, «Verdades de ayer y verdades de hoy», en *Vuelta*, 195, México, feb, 1993, p. 50

⁴¹ *ibid.*, p 144

Tétrica Mofeta se desdibuja —o, mejor dicho, se superpone— frente a la de Gabriel Fuentes y la de Reinaldo Arenas; por lo tanto es frecuente hallar, en un mismo párrafo, varias «primeras personas» de distinto nombre, pero que responden al mismo ejecutor. Contrario a lo que se podría pensar del protagonista de una novela de denuncia, la Tétrica Mofeta no es un héroe —al menos no un héroe paradigmático—, pues uno de sus atributos principales es la cobardía. Es perseverante a tal grado que rescribe su novela decenas de veces, y eso sucede porque prefiere rehacerla a buscarla, a reclamar lo que le ha sido incautado por medio de estafas. En el «Prólogo», el narrador lo expresa de la siguiente manera: «[...] Casi todos mis amigos y algunos de mis familiares más íntimos, además de muchos de mis incesantes amantes (como Norberto Fuentes, por ejemplo), eran policías. Yo escribía una página y al otro día la página desaparecía»⁴². Cuando al fin es atrapado, el personaje decide hacer una retractación escrita, siguiendo el mismo formato de la que hiciera H. Puntilla. En esta retractación:

Se acusaba de vil, traidor, contrarrevolucionario, depravado, y exaltaba la gentileza, nobleza y grandeza del teniente que lo atendía [...]; luego se explayaba en una minuciosa exposición sobre las bondades y el genio de Fifo. «Todo lo que he escrito hasta ahora [...] ha sido basura y al basurero debe ir a parar. Desde hoy en adelante me haré un hombre y me convertiré en un hijo digno de esta revolución maravillosa»⁴³.

Hemos referido, a lo largo de este trabajo, la persecución a los homosexuales en la Cuba castrista, el programa ideológico que deben seguir los escritores revolucionarios, y el ostracismo al que éstos, de no acatar las disposiciones

⁴² *idem*, p. 259

⁴³ *idem*, p. 338

gubernamentales, son condenados; estas tres particularidades del proceso histórico que, desde 1959, se desarrolla en Cuba, confluyen en el personaje principal de *El color...*, y son esenciales para la construcción de la figura amenazada y conflictiva a la que Arenas da vida en la novela y que, ante todo, representa la voz disidente de su creador.

CONCLUSIONES

*Escrever é esquecer. A literatura é a maneira
mais agradável de ignorar a vida.*

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*

En este trabajo se ha pretendido ofrecer una visión panorámica de la narrativa de un escritor asediado por su circunstancia, una circunstancia opresora y coercitiva que empieza desde la infancia del autor y culmina con el suicidio durante su etapa terminal de sida. A través de la revisión de *Viaje a La Habana* y de *El color del verano*, he expuesto no sólo los móviles generales de la escritura de Reinaldo Arenas, sino también el producto de ésta: una narrativa de disidencia que logra conjugar la desolación y la festividad, disposiciones aparentemente antagónicas.

La lucha contra la opresión moral que libra Arenas no sólo se cierne al régimen castrista, pues se extiende incluso al periodo de diez años que el escritor residió en los Estados Unidos, en los que tuvo que resistir los cuestionamientos de la izquierda procastrista y de la comunidad reaccionaria del exilio cubano. En uno y otro país, Arenas debió pagar por mantener su idea de la «voluntad de vivir manifestándose» a través de la creación literaria, lo que varias veces lo confinó a la cárcel y al ostracismo, pero siempre manteniendo el tono lúdico que lo caracteriza.

Por medio de su literatura, tan vigente ahora como en la fecha de su muerte, Arenas logra escandalizar y remover las sensibilidades de sus lectores, sea cual sea su afiliación política, pues, como se ha reiterado, las virtudes literarias del escritor lo

colocan en un rubro muy superior al de un panfletario rencoroso. No se trata, pues, ni de un traidor ni de un héroe, sino de un autor de ficciones (cualidades y defectos incluidos) cuyo principal objetivo es recrear, artísticamente, las desgracias y dichas —ajenas y propias— experimentadas durante casi tres décadas, apoyándose en una escritura que permite concebir la realidad como metáfora, y donde ésta, a su vez, puede ser interpretada como posibilidad.

De igual forma, se ha observado cómo el recurso literario del *Doppelgänger* concede al escritor la facultad de alternar personalidades que le permitirán desarrollar su crítica desde diversas ópticas: la del homosexual perseguido, la del escritor disidente, la del ciudadano conflictivo, la del «marielito» expatriado, la del preso político; todas ellas responden a la dualidad prófugo-rastreador que, en cierta forma, condiciona cada una de sus novelas. Nos hemos apoyado en la noción bajtiniana de la *carnevalización* para explicar el funcionamiento y el principio de verosimilitud de los dos textos elegidos —especialmente para *El color del verano*—, así como en la concepción de la parodia en el contexto del barroco americano, según lo entienden José Lezama Lima, Severo Sarduy y Gonzalo Celorio.

En el plano temporal, la selección de *Viaje a La Habana* y *El color del verano* ha obedecido al interés por presentar una perspectiva que abarcara la mayor parte de las etapas creadoras del autor, y, con ello, transmitir de la forma más completa posible los estilos, las tendencias y los tópicos que confluyen en su novelística. La visión panorámica bajo la cual he planteado el estudio de estas dos obras está fundamentada en la situación histórica en la que cada una de las tramas ocurre. Así, vemos que en el «primer viaje» de *Viaje a La Habana*, los personajes actúan en el entorno habanero de la década de los sesenta, durante los primeros años

de la Revolución, contexto que ha permitido una valoración casi enteramente metafórica de la crítica al gobierno castrista que subyace en el texto, dada la cercanía temporal del derrocamiento de la tiranía batistiana y el drama alucinante de Ricardo y Eva, los protagonistas. Ya en los años setenta las condiciones de la isla han cambiado: se consolidan el socialismo y la resistencia antimperialista, se persigue a los homosexuales y, dentro del horizonte político-cultural, el concepto de escritor comprometido es el único válido; esto es claramente perceptible en *El color del verano*, cuyos personajes llevan una doble o triple vida con tal de no perder los pocos privilegios que aún mantienen. «Mona», la segunda novela corta de *Viaje...*, está anclada en la época en que Arenas radicó en Estados Unidos (la década de los ochenta). Su protagonista lleva con él la marca del exilio, y constantemente refiere su pasado en la isla y las dificultades con las que sobrevive, física y mentalmente, desde su arribo a Nueva York.

Como se adelantó, el objetivo primordial de este trabajo ha sido examinar la relación de la vida y de la obra de Reinaldo Arenas con su país, y la influencia que los procesos históricos de éste —en particular la revolución encabezada por Fidel Castro— tuvieron en su formación de escritor; de ahí la necesidad de repasar, aunque de manera sucinta, la evolución del movimiento revolucionario desde sus orígenes hasta la crisis de los «marielitos», pasando por el papel del intelectual dentro del socialismo cubano, la estalinización del régimen y el periodo conocido como «quinquenio gris». Como testigo y partícipe de estos acontecimientos, Arenas se vio afectado intensamente por lo que él consideraba la «corrupción gradual» de un régimen legítimo, el mismo régimen que respaldó en un principio —durante los años en que él pudo beneficiarse de los logros de la Revolución— y que, desde su

perspectiva, estaba traicionando los preceptos que lo habían hecho triunfar. Por eso, Fidel Castro es, para el escritor de la pentagonía, la esperanza de redención fallida de todo el pueblo cubano, el líder que traiciona los ideales colectivos en favor de su persona, y el culpable, en el ámbito individual, de su persecución, confinamiento y destierro. En estas páginas, me he propuesto demostrar que Reinaldo Arenas, desde su literatura, comprueba que el temperamento creador puede y debe emplear su habilidad para contrarrestar la adversidad de cualquier ambiente, tal vez no como un acto de venganza, sino como un medio de escape que, paradójicamente, resulte más crítico que cualquier libelo reaccionario. Y que, en esa búsqueda interminable de la libertad, Arenas ejecuta, en su vida y en su obra, aquella sentencia irrefutable de Bernardo Soares, protagonista y narrador del *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa: «Escribir es olvidar. La literatura es la manera más agradable de ignorar la vida».

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE REINALDO ARENAS

- ARENAS, Reinaldo, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Áltera, Barcelona, 1995
- _____, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 1999
- _____, *Celestino antes del alba*, Tusquets, Barcelona, 2000
- _____, *El color del verano o «Nuevo jardín de las delicias»*, Tusquets, Barcelona, 1999
- _____, *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Tusquets, Barcelona, 1997
- _____, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Tusquets, Barcelona, 2001
- _____, *El portero*, Tusquets, Barcelona, 1999
- _____, *Otra vez el mar*, Tusquets, Barcelona, 2002
- _____, *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes)*, Mondadori, Madrid, 1991
- _____, *El asalto*, Tusquets, Barcelona, 2003

CRÍTICA EN TORNO A REINALDO ARENAS

- BARNET, Miguel, «Celestino antes y después del alba», en *La Gaceta de Cuba*, 60, La Habana, jul-ago, 1967
- CABRERA INFANTE, Guillermo, «Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo», en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998
- CHAVES, José Ricardo, «Viaje a La Habana», en *Vuelta*, 190, México, sep, 1992
- DE ANHALT, Nedda G., *Rojo y naranja sobre rojo*, Vuelta, México, 1991
- _____, «Recuerdo a Reinaldo Arenas», en *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, México, 15 jun, 1991
- DIEGO, Eliseo, «Sobre *Celestino antes del alba*», en *Casa de las Américas*, 45, La Habana, 1967
- EDWARDS, Jorge, «Antes que anochezca», en *Letras Libres*, núm. 29, México, may, 2001
- FLORES CABALLERO, Ivonne, *La presencia latinoamericana en EU: Óscar Zeta Acosta, Reinaldo Arenas, Rosario Ferré*, tesis, FFL-UNAM, 2003
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, «Registros de la fantasía en *El portero* y en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas», en *Sobre literatura fantástica: homenaxe ó profesor Antón Risco*, ed. de María Jesús Fariña y Dolores Troncoso, Universidade de Vigo, Vigo, 2001
- KOCH, Dolores M., «Reinaldo Arenas, con los ojos cerrados (1943-1990)», en *Revista Iberoamericana*, LVII/155-156, jul-dic, 1990

- MOLANO NUCAMENDI, Luis Horacio, *El mundo para uno. La escritura autobiográfica de Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y Ariel Dorfman*, tesis, FFL-UNAM, 2005
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, núm. 707, México, abr, 1985
- ROZENCVAIG, Perla, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Oasis, México, 1986
- _____, «Qué mundo tuvo que vivir. Entrevista con Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, 181, México, dic, 1991
- SANTI, Enrico Mario, «Entrevista con Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, 4, 47, México, oct, 1980
- SOTO, Francisco. «*Celestino antes del alba*, escritura subversiva/sexualidad transgresiva», en *Revista Iberoamericana*, LVII/154, ene-mar, 1991
- TORRES FIERRO, Danubio, «Verdades de ayer y verdades de hoy», en *Vuelta*, 195, feb, 1993
- VALERO, Roberto. «*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas», en *Revista Iberoamericana*, LVII/154, ene, 1991
- VARGAS LLOSA, Mario, «Pájaro tropical», en Reinaldo Arenas, *Adiós a mamá*, Áltera, Barcelona, 2000
- VOLEK, Emil, «La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*», en *Revista Iberoamericana*, LI, 1985

SOBRE LA CUBA REVOLUCIONARIA Y SU VIDA CULTURAL

- CASTRO, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Santillana, México, 1999
- CELORIO, Gonzalo, *La épica sordina*, Cal y Arena, México, 1990
- ELISEO ALBERTO, *Informe contra mí mismo*, Alfaguara, Madrid, 2002
- ENZENBERG, Hans M, *El interrogatorio de La Habana (Autorretrato de la contrarrevolución y otros ensayos políticos)*, Anagrama. Barcelona, 1973
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», en *Casa de las Américas*, 40, ene-feb, La Habana, 1967
- FORNET, Ambrosio. *La coartada perpetua*, Siglo XXI Editores, México, 2002
- FUENTES, Norberto, *Dulces guerreros cubanos*, Seix Barral, Barcelona, 1999
- GARÓFALO FERNÁNDEZ, Nicolás, *et al.*, *Historia de la revolución cubana*, Pueblo y Educación, La Habana, 1994
- HERNÁNDEZ, Rafael, *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, FCE, México, 2002

- LE RIVEREND, Julio, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1999
- OTERO, Lisandro, *La utopía cubana desde dentro (¿adónde va Cuba hoy)*, Siglo XXI Editores, México, 1993
- _____, «El escritor en la revolución cubana», en *Casa de las Américas*, núm. 36-37, La Habana, may-ago, 1966
- OPPENHEIMER, Andrés, *La hora final de Castro*, Vergara, Buenos Aires, 1992
- PEREIRA, Armando, *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1995
- REINSTÄDLER, Janett, y Tomar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura en Cuba*, Iberoamericana, Madrid, 2000
- ROCA, Vladimiro, «Informe desde La Habana», en *Letras Libres*, núm. 47, México, nov, 2002
- ROJAS, Rafael, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006

TEXTOS TEÓRICOS DE LITERATURA Y SOCIEDAD

- BAJTIN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 2003
- _____, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Alianza, Madrid, 2002
- DALTON, Roque, et al., *El intelectual y la sociedad*, Siglo XXI Editores, México, 1969
- GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Juan Pablos, México, 1975
- _____, *Literatura y vida nacional*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1961
- HOWE, Irving, *Politics and the Novel*, Fawcett, Nueva York, 1967
- ILLIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Fundamentos, Madrid, 1981
- PLATAS TASENDE, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid, 2000
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Francisco, *La novela en América Latina, elemento de exploración social y política*, tesis, FCPS-UNAM, México, 2003