

Reinaldo Arenas, ¿escritor neobarroco?

José Ismael Gutiérrez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Al sondear en la fugitiva imagen del ser caribeño, Antonio Benítez Rojo vislumbró que lo que distingue a los textos producidos en el territorio de las Antillas es el exceso, la asimetría, la densidad, el hermetismo, la vocación entrópica y que

a la manera de un zoológico o bestiario, [éstos abren] sus puertas a dos grandes órdenes de lectura: una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente «al mundo de afuera», donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual hacia el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste. (1998: 39)

Habida cuenta de la dicotomía que reverbera en la tensa amalgama de los discursos culturales del Caribe —exhibicionismo/soporte críptico, expansión/ensimismamiento, meridiana claridad/artificio, lo fractal/la síntesis, la maravilla/lo deforme—, poco ha de extrañar el asentamiento de una categoría tan polimorfa como la de lo “neobarroco” en esta zona del planeta. El Caribe se asimila a un entramado geográfico-cultural disperso, heterogéneo, poroso, abierto, imprevisible, marginal, carente de elementos unificadores. Y recalco estas dos últimas propiedades porque algunos especialistas que han ido tras la pista de este evasivo concepto consideran que entre los condicionantes que han motivado el especial arraigo de lo barroco en el Caribe (sobre todo en el área hispana), se encuentra, amén de la prolongada huella que dejó el Siglo de Oro español en tierras de ultramar —menos en Cuba que en México, Perú, Ecuador o el Brasil bahiano y minero—, el

acercamiento de sus instancias epistemológicas a la noción de descentralización. Base de la expresión barroca de la cultura y el arte, la falta de centralidad concordaría además con una configuración multicultural articulada “sobre círculos concéntricos de organización sucesiva histórico-geográfica” o armonizaría con la “falta de estabilidad en cuanto a hegemónías se refiere” que se injerta al orbe caribeño, “su multiplicidad mítico-religiosa y su variopinta epidermis, que parece reflejar una profunda transculturación velozmente efectuada en apenas unas centurias” (Álvarez Álvarez y Mateo Palmer 2005: 226).

A ello se suma el enrevesamiento y la complejidad natural y de vegetación, la policromía, su abigarramiento arquitectónico y la pulsión telúrica de los turbulentos fenómenos que someten a este “meta-archipiélago”, como definió a las Antillas Benítez Rojo (1998). Cuba se impregna de un intenso sabor barroco por su calidad de irregular, por su *ethos* complicado o imposible de generalizar, por ser cuna de mezclas “aberrantes”, un país sin un pasado indígena e integrado hoy por un cúmulo de etnias de importación, ajeno a la guerra de emancipación americana, próximo y a la vez separado de América del Norte y de México y protagonista del único estado comunista del continente. Una isla proclive a la excepcionalidad que ha fomentado, por estas herencias históricas, el desarrollo de una mentalidad insular específica (*cfr.* Mataro 1998: 14).

Según Omar Calabrese (1989), isotopías adheridas a lo neobarroco en los medios culturales de masas son la estética de la repetición y de lo “serial”, la tensión al límite de las reglas y el exceso, la excentricidad, la fragmentación en detrimento del todo unitario, lo asimétrico, la inestabilidad, la metamorfosis, el desorden y el caos, la distorsión y la perversión, entre otras.

Aunque en los últimos decenios estas constantes hayan sido localizadas en ámbitos espaciales muy diversos, el mar-

bete neobarroco irrumpió en un principio dentro de la escena artística latinoamericana a comienzos de los años setenta. Con él se pretendía contextualizar a un sector variopinto y no muy bien delimitado de obras literarias de la segunda mitad del siglo pasado, y aun algunas anteriores (de Herrera y Reissig, del primer Borges...) con sutiles discrepancias entre sí pero aunadas internamente por similitudes perceptibles tanto en la exhuberancia de contenidos —subjetivos, expresivos y marginales— como en la forma experimental, altamente elaborada y artificiosa de su lenguaje, clasificado a veces como inaccesible u opaco (*cf.* Kulawik 2009: 19)¹. Lo neobarroco se dinamiza en la circulación de otros textos, recurso inter e intratextual, pero aun más se desenvuelve en el juego de la palabra, la reverberaciones auditivas, la simbólica fonética, las aliteraciones y paronomasias que genera la música popular al intervenir para acompasar la secuencia del discurso literario. A lo neobarroco le da aliento la máscara, la fuga incesante de todo núcleo o territorio, el vocablo transformista, la mutación imparabile, el desperdicio y la aglutinación, el nomadismo perpetuo.

En el muestrario de autores que en alguna ocasión se han adscrito a esta tendencia oriunda de América Latina, eminentemente, aunque no absolutamente, literaria, no pueden faltar los cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Julieta Campos, y en parte también los puertorriqueños Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré o Mayra Santos-Febres, sin olvidarnos del escritor homosexual y anticastista Reinaldo Arenas (1943-1990). Éste, pese a confesarse enemigo de cualquier encasillamiento limitador, no pudo librarse del vértigo crítico y taxonomista que ha

¹ Aunque suele atribuirse a Severo Sarduy (en su artículo “El barroco y el neobarroco”, de 1972) la acuñación del término “neobarroco”, se ha documentado el uso anterior de la palabra en uno de los textos de Haroldo de Campos de 1955 (“A obra de arte aberta”), donde el escritor brasileño anunciaba el florecimiento de un “barroco moderno” o “neobarroco” refiriéndose a las “necesidades culturmorfológicas de la expresión artística contemporánea” (2006: 53; la traducción es nuestra).

subsumido el quehacer de los círculos académicos *sigloven-
tinos*. La resistencia de Arenas a abrazar calificativos conven-
cionales fue proverbial, hasta el punto de querer insistir siem-
pre, desde 1980 –año de su exilio a Estados Unidos– hasta su
muerte diez años después, en la libertad que debía presidir
toda creación humana. Así lo vemos, en el artículo titulado
“Subdesarrollo y exotismo”, clamar por la independencia del
escritor:

si tenemos algo terrible y auténtico que decir, debemos estar
dispuestos a sacrificarlo todo, empezando por nuestro confort,
prebendas y candidades [*sic*] personales, en nombre de la auten-
ticidad. No deberíamos tolerar que nos encasillaran bajo ninguna
etiqueta [...]. (1991: 20)

Esta negativa a afiliarse a una camarilla estético-ideológica
predeterminada no ha impedido que muchos exégetas hayan
emparentado sus textos —y hasta su actitud vital— con la
modalidad expresiva del neobarroco, o con lo que por tal de-
nominación entienden algunos. Dolores M. Koch ha diluci-
dado elementos avvicinables al pensamiento lezamiano en *El
mundo alucinante* (1969) en un sagaz trabajo de 1990² en el
que señalaba la investigadora que la identificación de Arenas
con Fray Servando Teresa de Mier, el protagonista de la novela,
representa una de las fáusticas inmersiones auriseculares que
entronca con ciertas premisas esbozadas por Lezama Lima, el
cual consideraba al dominico mexicano un personaje a caba-
llo entre el Barroco y el Romanticismo, proscrito, sujeto trán-
s-fuga y fundador de la literatura en el Nuevo Mundo (Koch
1990: 143; Lezama Lima 1993 [1957]: 66-7)³. Comentaba tam-
bién Koch, entre otros aspectos dignos de ser evaluados, las

² Anteriores a este artículo son la ponencia de Claude Fell, publicada en 1978, y
el artículo de Lourdes Togores (1986). Más recientemente Carolina Abello (2001) y
Joaquín Roses (2008) han indagado también en la vertiente neobarroca de la obra
de Arenas.

³ En “El romanticismo y el hecho americano”, capítulo III de *La expresión america-
na* (1993 [1957]).

reminiscencias que conserva esta obra de la picaresca quevediana (1990: 138-39) o el predominio de “un lenguaje dislocado que, girando sobre sí mismo y desprendido de su referente, llega a un punto de saturación” (1990: 138), ingredientes medulares que este texto de juventud de Arenas, así como el resto de su producción literaria, enriquecen con los procedimientos de la intertextualidad, la metaficción, el dialoguismo polifónico o el pastiche⁴. Porque las obras arenianas —hay que aclararlo— son reescrituras de textos propios y ajenos⁵, alucinaciones en las que se privilegia lo múltiple frente a lo unitario⁶, el desorden frente a la armonía orgánica, puntos de fuga con los que suele batallar la denominada “escritura pos-

⁴ Algunas de estas coordenadas fueron identificadas con lo barroco por el escritor Severo Sarduy (1988 [1972]: 175-78).

⁵ El mejor ejemplo del primer procedimiento es el manuscrito de su novela *Otra vez el mar*, que desapareció dos veces en manos de la Seguridad del Estado, y que por tanto Arenas tuvo que escribir en tres ocasiones antes de que pudiese ver la luz en 1982. De otro lado, como reescritura de una obra de otro autor, qué mejor muestra que *La Loma del Ángel* (1989), una versión irreverente, transgresora y paródica de la novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés* (1882). Por cierto, diecisiete años después volveremos a encontrarnos con los protagonistas de esta emblemática creación antiesclavista en *La isla de los amores infinitos* (2006) de Daína Chaviano, donde la escritora cubana hace una lectura muy diferente de los personajes de Cecilia y Leonardo. En la terminología de Genette, tanto *La Loma del Ángel* como *El mundo alucinante* serían “hipertextos”, es decir, textos derivados de otros por transformación (1989: 17). Al texto base lo llama el narratólogo francés “hipotexto”. Arenas era consciente de lo que pretendía con esta técnica cuando, por ejemplo, le confiesa a Francisco Soto: “Yo veo la re-escritura como una manera de interpretar la realidad, esta realidad que para mí es múltiple como en *El mundo alucinante* o como en *Otra vez el mar*. Yo veo en la re-escritura una manifestación de las diversas realidades que hay en el mundo. Uno lee un texto pero ese mismo texto le provoca a uno una serie de ideas que tal vez no estén en el texto y por eso uno decide re-escribir ese texto para explorar aquellas ideas. A mí me interesa fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizás la vio la gente que la padeció. En ese plano de re-escribir la historia a través de la ficción o de la parodia, podrían situarse *El central* o *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*” (Soto 1990: 47). La táctica de la “reescritura” en Arenas la resaltó tempranamente Alicia Borinski (1975: 608) en su estudio de *El mundo alucinante*.

⁶ Según Calabrese (1993: 89-100) y Sarduy (1988: 183), esta es una característica de lo neobarroco.

moderna". Una escritura —la de nuestra revisionista, irónica y cuestionadora posmodernidad— de la que el mismo neobarroquismo, según juiciosas interpretaciones (Calabrese 1989: 28-33; De la Flor 1996: 121; Kulawik 2009: 27), no es más que una de sus tantas variables o uno de sus apéndices⁷.

¿Por qué asombrarnos entonces de que proyectos como *El mundo alucinante*, tan distante de los modelos de la ficción historiográfica precedente o del realismo socialista imperante en la Cuba de los años sesenta y setenta, se instalen indistintamente bajo uno u otro concepto? Casi todas las nomenclaturas son discutibles, pero con independencia de que se le llame neobarroca o posmoderna, esta obra, publicada en México debido a los problemas de su autor con la censura castrista, se presenta como "una (falsa) novela de aventuras [...], que es también una parodia de las *Memorias* del Padre Mier, [y] que también recrea una 'biografía imaginaria' del 'prócer americano'" (Santí 2008: 38). La parodia es uno de los recursos tanto del arte neobarroco como de la dicción posmoderna. En una fecha en que apenas empezaban a escudriñarse las estructuras textuales de *El mundo alucinante* —el año 1980—, Rodríguez Ortiz apuntó lo frecuente que era describir a Arenas (especialmente por esta entrega novelesca) en relación con el neobarroco cubano de Sarduy, Cabrera Infante, Carpentier y Lezama o insertarlo en el marco de la literatura *pop* cubana (1980: 47). Sin embargo, a poco que tiremos del ovillo, la red de parentescos y filiaciones asociativas se ensancha y amplifica. Las hipótesis de estudiar la narrativa areniana como literatura "contrarrevolucionaria", desde el plano de la tradición carnavalesca, como literatura característica del exilio, desde el punto de vista homoerótico, por su adhesión a fórmulas intertextuales *homenájas*

⁷ Otros investigadores, más cautos, ubican los códigos neobarrocos en la intersección modernidad/posmodernidad "al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico sobre lo ideológico" (Figueroa Sánchez 2007: 21). Eduardo C. Béjar (1987) y muchos otros han enfocado la narrativa areniana desde el punto de vista de la posmodernidad escritural.

por las que apuesta incesantemente o como mero ejercicio discursivo de la posmodernidad crecen sin cesar. Si bien la mayoría de los críticos identifica neobarroco con estilo posmodernista, hay quien prefiere no confundir una cosa con la otra. En un intento de caracterizar la simiente barroquizante en la obra de Arenas para desmarcarla de la de escritores como Alejo Carpentier y José Lezama Lima, por ejemplo, Félix Lugo Nazario (1995) diluye los posibles enlaces entre la obra de nuestro autor y el barroco del siglo XVII —lo que Ingrid Robyn (2009: 1) califica de “barroco matricial”—, enfatizando en contrapartida el carácter netamente posmoderno de la propuesta literaria areniana. Si el estudioso cubano por un lado reconoce las deudas de Arenas en relación a escritores como Carpentier y Lezama Lima, precursores de lo que se ha llegado a conocer como neobarroco, por otro lado subraya el abismo que separa la actitud hasta cierto punto reverencial de estos dos pesos pesados de la literatura cubana ante el movimiento literario del Siglo de Oro hispano de la descanonización que proclaman las obras narrativas de su paisano más joven, para él mucho más apegadas a inquietudes posmodernistas. Lugo Nazario lo expresa así:

Arenas eclipsa y renueva los métodos convencionales y tradicionales de la literatura nacional anterior, actualizando con sus producciones la creación artística nacional respecto al resto de la literatura hispanoamericana. La novela histórica, la romántica y la realista, inclusive el barroco fundacional de Carpentier y [Lezama] Lima, son renovados como formas literarias por la producción narrativa de Reinaldo Arenas. (1995: 191)

Por sus propuestas formales y por el frecuente homenaje a su modelo original, el discurso neobarroco se vincula al barroco histórico, sólo que se trata de un barroco que ha perdido su quintaesencia (la gravedad finalista, “atormentada”); de ahí que el profesor Andrés Sánchez Robayna lo denomine “Barroco de la levedad” (1991: 59).

Es evidente que *El mundo alucinante* da al género novelesco una vuelta de tuerca al zambullir los mimbres de la historia en una complejidad estructural inusitada que sugiere lecturas divergentes, las cuales reclaman un nuevo estatus para el texto. Complejidad que deriva, en primer término, del intercambio desjerarquizado de varias voces narrativas que se contradicen entre sí, variaciones ambiguas de una sola voz pero con tres disfraces diferentes. Se trata de voces que Emil Volek, acudiendo a la nomenclatura de la música popular caribeña, denominó como "chachachá". Estas voces, aclaraba el crítico, son "máscaras retóricas intercambiables, las cuales ocultan y revelan al mismo tiempo", como en el chachachá «tres pasos adelante, tres pasos atrás» "un vaivén interpretativo, progresivo y regresivo" (Volek 1985: 136). En cuanto al estilo con que interactúan, devienen un juego especular de identidades, pieza clave de un sector de la mejor escritura contemporánea; son las máscaras de la imaginación que, en su virtual teatralización, disfrazan de aparente realismo lo inconcebible, lo a veces difícil de digerir. Las mismas que, a fin de cuentas, están obligados a llevar los individuos recluidos a la fuerza en las alienantes sociedades autoritarias. En la historia areniana sobre el fraile dominico, salvando las distancias espaciotemporales, una focalización múltiple y cambiante desencadena un conjunto de fuerzas oscilatorias, ambivalentes, que se incrementa con la violación de las fronteras entre lo real y lo fantástico o con el pirueteo humorístico, carnavalesco, absurdo y paródico que sobrevuela sobre los acontecimientos que rememora.

De factura abarrocada, aunque siga otras directrices, es también *Otra vez el mar*, con sus "malabarismos lingüísticos", su "anarquía textual" y su "naturaleza multigenérica" (Olivares 1987: 311, 314), con su estructura sinfónica y su ritmo envolvente, su división en largos movimientos que evocan las fluctuaciones de la marea (Valero 1990: 104, 110), con su moroso fluir de la conciencia que se desborda, en la segun-

da parte, en una cascada interminable de versículos, con la representación textual de sexualidades ambiguas, transgresoras, disidentes; o bien la novela póstuma *El color del verano* (1999 [1991]), en la que se prolonga la técnica del *collage*, los desdoblamientos de personalidad, con una deliberada burla de conocidas figuras políticas o del ambiente cultural habanero o la pintura en medio del infierno de la tiranía de un *locus amoenus* caribeño regido por el placer de la carne que tiene por única finalidad no la conducción de un mensaje sociopolítico, sino el desperdicio productivo. Sorteando los estigmas y la vigilancia policial, se arrastra por los márgenes, por los espacios públicos y privados *citadinos* una grotesca fauna de seres de linaje goyesco que, extendiendo sus alas, se lanzan en busca de Eros: “locas”, bugarrones⁸, travestis, enanos..., que intentan solventar sus frustraciones sexuales y sus insatisfacciones íntimas con el arma de un deseo a menudo postergado.

¿Cuántos hombres, en medio del culipandeo, no se pegaban a los otros y así, semientollados por los que los seguían, continuaban? ¡Ay!, en medio de aquella conga, de aquella música, ¿cuántas locas abrían portañuelas y masturbaban a los respetables mozos que besaban (allá arriba) a sus novias oficiales ante la mirada aprobatoria de la futura suegra, que era poseída por un enano fugaz? Pero ella, la devoratrix, nada encontraba. Semiagonizante, se apoyó en el tronco de un álamo en cuyo follaje un grupo de marineros poseía, ¡Jesús!, a Coco Salas mientras más arriba el Aereopagita se masturbaba. La loca miró para todos los árboles y descubrió que las copas estaban llenas de enanos que también se masturbaban o se poseían al ritmo de los gemidos de goce de Coco Salas, que parecía ser la reina de la orgía arborescente. (Arenas 1999: 430)

A través de este desenfreno orgiástico o de un catálogo de anhelos irreprimibles, *El color del verano* exorciza el miedo

⁸ En la jerga cubana que emplea Arenas, “loca” designa al homosexual pasivo y de maneras afeminadas y bugarrón el que desempeña el papel activo en las relaciones sexuales.

de una sociedad dominada por un dictador absoluto (Fifo) que mantiene a raya a sus miembros, sometiéndolos a una doble segregación, sexual y política, dibujándose así la silueta de una isla-cárcel en la que sólo cabe rebelarse de dos modos posibles: o intentando escabullirse de ella por mar, so riesgo de perecer destrozado en las fauces de Tiburón Sangriento, o entregándose a un delirio carnal desorbitado que procura por medio del sexo, de la promiscuidad instintiva, no sólo una insubordinación soterrada ante las leyes impuestas, sino el gesto disuasorio que reivindica esas pequeñas cuotas de libertad que necesita el ciudadano para sobrevivir dignamente. *El color del verano* acumula un desternillante engranaje de impulsos obscenos, los cuales articulan una profunda reacción libidinosa encaminada a crear, en un sentido inversamente proporcional a lo que dictamina la censura omnipresente, un resquicio de desahogo para el disfrute, la imaginación y el esparcimiento sensual. Convoca un mundo dirigido por el goce homoerótico masculino, un mundo poblado casi exclusivamente por hombres homosexuales (incluyendo a los personajes femeninos que, con la significativa excepción de la madre de la trinidad Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta, símbolo de la fragmentación de la unidad del ser, tienden a parecer también varones homosexuales o, cuando no, travestis). Incluso el mismo tirano, al igual que sus esbirros, no puede reprimir semejantes reclamos corporales —tanto de signo hetero como homosexual—, lo que provoca en la novela más de una situación esperpéntica⁹.

Por esta razón opina Bados Ciria que *El color del verano* conforma un texto “carnavalesco, monstruoso y neobarroco, es el espacio de la superabundancia y el exceso; se complace, por consiguiente, en el suplemento y en la demasía para desembocar en el erotismo como juego, artificio y desperdicio

⁹ Precisamente por la relocalización del esperpento en *El color del verano*, Francisco Soto observa un regreso a los orígenes de la novela del dictador fundada por Valle-Inclán (1995: 61).

en función del placer” (2001: 276). Difícil resulta contradecir cualquiera de estas aseveraciones que, no obstante, parafrasean ideas formuladas por Sarduy, sólo que no estaría de más hacer mayor hincapié en las implicaciones contextuales que enmascaran esos angustiados y desesperados exabruptos de la sexualidad, pues la búsqueda del contacto físico, que la novela lleva hasta el paroxismo, lejos de ser un festivo juego de la carne deseante, trata de subvertir dos presupuestos culturales estigmatizadores: de un lado, la homofobia prevaleciente en las sociedades occidentales de herencia patriarcal y, de otro, el dispositivo de control que todas las dictaduras del mundo, incluida la cubana, activan para fiscalizar las conductas de los seres humanos. Dentro de estas actividades se halla la sexual, y más si dichas praxis avanzan por unos derroteros opuestos a los que dictamina el pensamiento heterocentrista generalizado.

Como ésta, son varias las obras arenianas en las que el mundo real es deconstruido a base de diseminar los objetos o los seres que lo pueblan en la fragua llameante de la burla. El escritor desfamiliariza lo cotidiano abriendo en el orden institucionalizado una brecha libertaria por la que se desparra el extrañamiento como lava volcánica que amenaza con calcinarlo todo. Y la tecla que hace que se dispare esta onda de expansión distorsionadora no es otra que el humor. En un diálogo que mantuvo en diciembre de 1989 con el público asistente al congreso anual de la *Modern Language Association*, celebrado en Washington, Arenas puso de manifiesto que el humor es la estrategia que le permitía representar una realidad que muchas veces era más desproporcionada, asombrosa, dramática e intolerable que la que pudiera dar a conocer cualquier ficción literaria, por muy imaginativa que ésta fuese. De ahí que la mayor parte de sus novelas, desde *Celestino antes del alba* hasta *El portero* (en ese año aún permanecían inéditas *El asalto* y *El color del verano*, además de otros textos suyos), aparezca insembrada de ese potente

lenitivo semántico. Lo burlesco, el humor, el sarcasmo (en un grado hiperbólico y catártico), benefician su obra en tanto en cuanto tienen efectos destructores, legítimos mecanismos de resistencia que deslegitiman la autoridad, vías de escape alternativas para aliviar el sufrimiento de los personajes: “porque la tragicidad de la realidad va más allá incluso que la misma imaginación con la que pudiéramos contar para describirla, y eso lo estamos viendo ahora mismo en lo que está pasando en el mundo” (Arenas 2000-2001: 60)¹⁰.

Como aliado funcional en la (de)construcción de universos narrativos disfuncionales, el humor problematiza, como en el *Quijote*, el contubernio de lo real con lo fictivo, de la risa con lo serio, más allá de sus paralelismos y divergencias. Se da el ilustrativo caso de que, incapaz de olvidar las circunstancias opresivas que rodean al sujeto exílico o las vividas en el pasado en su patria, el escritor sistematiza airadas filípicas en contra del despotismo asfixiante que hizo de él una “no-persona” —dentro y fuera de su país— acudiendo para ello lo mismo al desgarró existencial que a la irreverencia de la broma. La segunda opción canaliza un humor sin concesiones, ácido, hipercrítico, desmesurado, que aflora con igual mordacidad, invariablemente en las narraciones breves o de mayor longitud, en las cinco piezas de teatro experimental que compuso, que en los poemas de *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) o de *Leprosorio* (1990), llegando incluso a inmiscuirse en crónicas, charlas o entrevistas, salpicadas siempre por la sorna o por la ridiculización iracunda hacia el régimen totalitario que le impidió mostrarse tal cual era. A este respecto observa:

¹⁰ A Soto le reconoce también que el humor forma parte del carácter del cubano: “El sentido del humor es fundamental, es una de las cosas que nosotros tenemos. O sea, si perdemos la sonrisa no nos queda nada. Y yo creo que es uno de nuestros rasgos autóctonos. Ese sentido del humor, esa ironía, esa burla. Se evoca la realidad de una manera más irrespetuosa que lleva todo tipo de seriedad. Toda retórica implica un formulismo mientras el sentido del humor irrumpe contra el formalismo y nos da una realidad más humana” (Soto 1990: 56-7). Para una profundización en las incursiones humorísticas en la obra de Arenas, véanse los estudios de Roberto Valero (1991), Nicasio Urbina (1992; 1994), Carlos Castrillón (1997) o Marcos Molina (2002).

A mí mismo y a muchos de nosotros nos han tachado a veces de exagerados y hasta de delirantes cuando hablábamos desde el punto de vista crónico, o a veces literario, de una realidad determinada de lo que pasaba en Cuba. Ahora vemos que en realidad no éramos delirantes: éramos más bien parcos. Ahora nos tienen que acusar más bien de que fuimos demasiados modestos, que dijimos poco en cuanto a ese mundo. Creo que el humor tiene un papel fundamental porque es la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada. (2000-2001: 59-60)

Si en el fragor de las hostilidades concitadas en la Cuba posrevolucionaria (la del sistema comunista) la realidad ori-
llea con el poder de lo inasumible, el uso (y abuso) del humor con una finalidad degradante relegaría a un plano secundario la inverosimilitud del mundo factual recreado para posicionarse en los cimientos de otro modelo de mundo no menos fantasioso que el inmediato pero que, para subsistir, no necesita validarse en la experiencia cotidiana, aunque obviamente se alimente de ella. Digamos que exagerando, aumentando la lente de visión, se accede, por vía indirecta, al trasfondo de una verdad *otra*, si bien obliterada y difuminada por la vulgar máscara de lo cómico. Desfiguración y reconocimiento, impiedad y nostálgico desapego hacia lo conocido. De la deformación paródica al travestismo apenas media un paso, y Arenas, a través del disfraz de algunos personajes y de su propia voz, lo da en más de un sentido. En su análisis de *La Loma del Ángel* indica Ottmar Ette que “[e]l poder transformador de la parodia que desfigura el modelo, se convierte en un travestismo gustoso para enajenar satíricamente lo conocido y familiar, para disfrazarlo y, en un sentido doble, distorsionarlo” (2008: 23)¹¹. Proceso sin el cual no se entendería la voracidad disruptiva, experimental de los textos de Arenas, la necesidad que tienen de agotar las posibilidades de la matriz barroca hasta avecinarla a su propia caricatura, cosa que, según apun-

¹¹ En *La Loma del Ángel* el obispo Espada se traviste en un ángel lujurioso y bisexual.

tó Borges, sucede en la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios creativos (1971: 9)¹². No obstante el placer por la charada y por el engaño alucinatorio, signos relevantes de la escritura neobarroca de nuestro autor, cabe precisar que la exageración no es ni mucho menos patrimonio suyo, sino que, como él mismo subraya, recorre de cabo a rabo la historia de la literatura latinoamericana, desde sus orígenes en el siglo XVI (las crónicas de Indias ejemplifican en abundancia ese regusto por la hipérbole) hasta la actualidad, una valoración que situaría en laderas divergentes la posición contestataria de este escritor de la disidencia y las teorías de “lo real maravilloso” de su compatriota Alejo Carpentier. Lo barroco carpenteriano se enhebra a “lo real maravilloso” en función del prodigio, de la magia que aglutina el espacio americano. Carpentier divulga el prisma de un portentoso y fabuloso Nuevo Mundo como espacio total de confluencia, cuidándose muy bien de salvaguardar el mito de una América vivenciable ligada todavía a aquellas leyendas milenaristas que hablaban de una tierra prometida —por eso celebra la contradictoria realidad de un continente que, pese a sus calamidades, no ha perdido la fe en un futuro de bienestar, un continente signado por el mestizaje de dos culturas antagónicas aunque destinadas a fusionarse—. En cambio, Arenas, más escéptico en sus planteamientos, hace especial énfasis en los vestigios de ese mito una vez ha quedado deslustrado por el intermitente huracán del tiempo, un mito donde lo sagrado ha sido abolido por el rumbo apocalíptico de los acontecimientos, la injerencia de ambiciones humanas vergonzantes y el sacrilegio de la violencia. Su talante barroquista es consecuencia de la percepción que tiene de las sucesivas tiranías que han azotado a Latinoamérica hasta convertirla en un espeluznante infierno. Si Carpentier propugna entonces una concepción progresiva y esperanzada de la historia, un

¹²Arenas coincidió con Borges en que lo barroco es un estilo que linda con su propia caricatura (Rozencvaig 1981: 28; Santí 1980: 25).

pensamiento utópico, Arenas se arrima a la filosofía nihilista, a un concepto neobarroco del tiempo y de la historia, definida posmodernamente por su carácter no lineal¹³. Al sustrato mitificador el autor de *El mundo alucinante* opondrá la distopía, el desencanto, la exclusión del asombro edénico que nos obliga a mirar con ojos hiperrealistas la silueta de una América en general y de la isla de Cuba en particular transformadas en espacios de la fatalidad, donde el sentimiento del paradisiaco ensueño en el que confiaban los conquistadores españoles no se sostiene. De este modo, antes de que el caos termine por anegarlo todo, sólo puede reaccionarse carnavalizando, reinventando y parodiando el desequilibrio que fructifica en este ámbito de crisis o entronizando irónicamente el desvalor de la pérdida, el desengaño y lo monstruoso hasta la extenuación. Las señas identificatorias del territorio americano, el devenir histórico de un enclave que se ha visto surcado por unas situaciones sociopolíticas, además de físicas, tan al límite que para asimilarlas y presentarlas sin fisuras no queda más remedio que interpelar a la broma, disfrazar los incidentes con el envoltorio de la mofa, del choteo, cuando no eludirlos, si queremos que resulten menos traumáticos a quien los lea, motivan la comparecencia de la parodia, de la hipérbole o del carnaval, que dan un aire de familia a las prácticas socioculturales de los pueblos del Caribe. ¿Cómo ha de prevalecer algún optimismo filosófico en un entorno como la Perla de las Antillas cuya tradición, más que de remansos de paz, ha estado repleta de “invasiones, esclavitud, explotaciones, catequizaciones, hipocresías, concepto del pecado original, angustia existencial”, según el diagnóstico de Arenas (2001: 142)¹⁴? La irrespetuosidad que delimita el humor y la exageración en creaciones extremas enlazaría con la pretensión surreal y expresionista vinculada a una incontrollable geografía insular, a

¹³ Por esta razón algunos críticos (Roses 2008: 633) discuten la inscripción de Carpentier en el orbe neobarroco.

¹⁴ En “La isla en peso con todas sus cucarachas”, texto fechado en Nueva York en julio de 1983.

un ciclo repetitivo de epifanía y devastación donde gobierna la claustrofobia, la agobiante luz de un eterno verano, el paraíso vigilado. El humor aporta un aliciente cognoscitivo por cuanto “[ayuda] a comprender esa desmesura americana, esa especie de llevar las cosas a una situación tan tensa, tan explosiva, que causa casi un acto de liberación” (Arenas 2000-2001: 61). No en balde, la sátira y la mueca sarcástica (anverso del dolor individual y colectivo) no se reducen a huera formas retóricas, sino que se erigen en estratagemas de representación colmadas de significados múltiples que en el plano de la ficción posibilitan a los sujetos actantes desprenderse de las corazas que los inhiben (así, son muchos los textos donde el protagonista, *alter ego* del autor o de los miles de paisanos atrapados en la Isla, y víctima de la persecución estatal, social o de la familia, sólo consigue afrontar su dolorosa, su impostergable desgracia a través de este medio: de la risa, del acto subversivo y demonizado, del inconformismo delirante o de la imaginación, de las exigencias del cuerpo): “Una situación terrible solamente tiene dos alternativas: o la destrucción absoluta del personaje o su liberación, y eso ocurre mucho en mis libros” (Arenas 2000-2001: 61). Por consiguiente, el humor, rayano en la estética valleinclanesca, en lo grotesco y en lo deforme de las tribulaciones expuestas, aligera, en colaboración con la fantasía enajenante, el peso demoledor del ostracismo infligido. Entre encarcelamientos y peregrinaciones, el protagonista de *El mundo alucinante* medita sobre el tema del humor encontrando en esa salida una respuesta lógica e inconsciente al despliegue de circunstancias trágicas: “Y esto le hizo llegar a la conclusión de que aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa...” (Arenas 2008: 201).

¿Cómo no percibir en ese gigantismo, en esa expresión monstruosa de la realidad una derivación literaria de lo ne-

obarroco? Teniendo en cuenta que en sus más álgidos destellos, el Barroco del siglo XVII tendía hacia el endriago, hacia el bestialismo o el exceso, hacia lo *camp* y *kitsch*, no sorprende que, tres siglos después, la asociación de lo neobarroco y lo grotesco se erija en uno de los nódulos emblemáticos de la obra de Arenas. Por otra parte, se ha sugerido que lo cubano mismo, en su desbordamiento tropical, es un texto donde predomina ya en sí mismo lo neobarroco expresado en la figura del monstruo: éste se inscribe en la construcción o invención de diferencias como formas históricas de marginalidad, ya sean de clase, de nación o de sexo (*cfr.* González Echevarría 1999: 57). Y la obra de Arenas, en mayor o menor medida, comparte muchos de estos parámetros.

Sin embargo, aun admitiendo el venablo neobarroco de sus escritos, el novelista, en la colección de ensayos *Necesidad de libertad* (1986), niega que la pesantez minuciosa de lo descriptivo, la propensión al escrupuloso detalle y lo ornamental de Carpentier tengan nada que ver con lo cubano (Arenas 2001: 33)¹⁵. En el ensayo ya citado "Subdesarrollo y exotismo" contempla el Barroco, entendido a la manera carpenteriana, como una forma bien intencionada, pero fracasada, de independencia cultural en Latinoamérica, de vencer un complejo de inferioridad que ha inducido a los latinoamericanos de pro a ser más barrocos que los europeos:

Hay que demostrarles, y muy seriamente, a esos señores europeos, que si ellos son cultos, nosotros somos supercultos, que si ellos son barrocos, nosotros somos superbarrocos [...]. Ejemplos superiores y magníficos de ese reto retórico, de ese desafío al subdesarrollo, que es a la vez una confirmación del mismo [...] lo tenemos en escritores tan distinguidos como José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante. Y me apresuro a decir que solamente estoy señalando un hecho, no estableciendo una crítica. (Arenas 1991: 17-18)

¹⁵ "El mar es nuestra selva y nuestra esperanza", conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de Florida el 1 de junio de 1980.

La insignia que enarbola Arenas de la cubanidad se distancia en parte de otras inquisiciones (a veces vecinas al neobarroquismo) sobre dicha materia. En un aislado empeño por definir la “esencia” de lo caribeño, sus elementos idiosincrásicos y persistentes, rechaza la “abigarrada descripción monumental y barroca” construida por Carpentier en sus novelas y, en su lugar, finca las características de un estilo que considera a todas luces inaprehensible y volátil en notas menos opulentas, menos sólidas y contundentes:

Para mí lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrávigo, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante. El arbusto, no el árbol; la arboleda, no el bosque; el monte, no la selva. La sabana que se difumina y repliega sobre sus propios temblores. Lo cubano es un rumor o un grito, no un coro ni un torrente. Lo cubano es una yagua pudriéndose al sol, una piedra a la intemperie, un matiz, un aleteo al oscurecer. Nunca una inmensa catedral barroca que jamás hemos tenido. Lo cubano es lo que ondula. (2001: 31)

Al afrontar la singularidad isleña como el ámbito de “lo abierto, lo ecléctico, lo mezclado, lo violento e irónico, lo casi inapresable, que toma de aquí y de allá...” (2001: 32), Arenas se adelanta en más de una faceta a algunos de los basamentos que nutrirían el cuerpo teórico que Antonio Benítez Rojo va a estructurar algo después a partir de las investigaciones posmodernas del Caos; por ejemplo, su descubrimiento del ritmo como el componente definitorio del evanescente rostro de la identidad cubana, una identidad eólica, marina, hecha de brisa y oleajes y, por lo mismo, en incesante fluctuación, de inmediato nos trae a la mente esa otra imagen perturbadora a la que se referirá el autor de *La isla que se repite*: la imagen del “reino natural e impredecible, de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y las sinuosidades” (Benítez Rojo 1998: 26), así como la noción de polirritmia (ritmos que cortan otros ritmos), de reminiscencias africanas, en relación a la *performance* que ejecuta una y otra vez la máquina cultural caribeña.

Más que un estilo, lo cubano es un ritmo. Nuestra constante es la brisa. Más fuerte al atardecer, casi inmóvil al mediodía, anhelosa y gimiente en la madrugada. De ahí que la novelística cubana no esté escrita en capítulos, sino en rachas; *no sea algo que se extiende, sino que ondula, vuelve, se repliega, bate, ya con más furia, ya más lentamente, circular, rítmica, reiterativa, sobre un punto.* (Arenas 2001: 31; la cursiva es nuestra)¹⁶

En fin, es el oscilante empuje rítmico que divisa tanto en las “eras imaginarias” lezamianas como en el discurso “descentrado” de sus propias novelas o en el fluir pendular de la isla caribeña mayor, Cuba, la isla sincrética y atomizada, abierta a los cuatro puntos cardinales, la que se repite en sus alumbramientos y catástrofes. A la novela que culminaría la “pentagonía”, *El color del verano*, la califica él mismo de “ciclónica” por su fragmentación estructural y su circularidad temática, indicios fehacientes de posmodernidad literaria (1999 [1991]: 262). Ahora bien, con las doctrinas estéticas de lo posmoderno lidiaba ya Arenas en otro escrito de 1980 titulado “Fray Servando, víctima infatigable”, que incorporaría dos años más tarde como prólogo de la edición venezolana de *El mundo alucinante* (Monte Ávila, 1982)¹⁷.

Quien por truculencias del azar, lea algunos de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea, sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas pueden [sic] leerse como una historia de acontecimientos concatenados; sino como *un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras.* (2001: 98-99; la cursiva es nuestra)

Aire y mar intervienen al unísono para inyectar de cinética ilusión el cuerpo fracturado del texto caribeño, sustancias

¹⁶ Benítez Rojo (1998) no vincula la afluencia de estos ritmos al curso de las olas marinas, sino al sustrato africano de la música del Caribe.

¹⁷ Este trabajo está fechado en Caracas en julio de 1980.

que moldean la disonancia y el ritmo de la prosa y que le inculcan a los discursos del autor varios ciclos de repetición y discontinuidad. A la forma de la espiral, petrificada en el caracol, y sugerida en la concepción mística y utópica de Carpentier acerca de la historia, Arenas contrapone el vaivén de la ola, la incesante perturbación sensitiva y encarnación del movimiento aéreo, que arrasa con todo lo físico y humano.

Este criterio, además de colisionar con la adopción de formas de narrar hegemónicas, territorializan la preferencia del neobarroco por la paradoja, la proliferación y la circularidad, dispositivos a los que habría que agregar el de la parodia, tanto en su versión admirativa como crítica y destructora. En la misma narración en la que termina insertándose este breve ensayo, *El mundo alucinante*, desautoriza al autor de *El Siglo de las Luces* con varias reflexiones caricaturescas contra la persona de don Alejo y contra su faceta de novelista al servicio del poder, diatribas que se ceban tanto con el contenido como con el barroquismo artístico de esta pieza mayor de la literatura cubana. No conforme con ello, vilipendia en clave paródica la sumisión a la autoridad política y el oportunismo de los escritores aduladores del régimen isleño, que en la ficción sobre fray Servando se congregan en lo que el narrador llama peyorativamente “La Gran Pajarera Nacional”, sin olvidar hacer un agudo pastiche de *El Siglo de las Luces* —que aquí pasa a denominarse *El Saco de las Lozas*¹⁸— e incluir diversas referencias que no dejan en buen lugar a los personajes carpenterianos, aquejados de cierta beatería ideológica.

Fuera de estos juegos intertextuales, paródicos y subversivos, Arenas no condena *a priori* la opción ideológica de su paisano. Lo que denigra es la mecanización de ese fecundo modelo escritural cuando deja de latir bajo la máscara del artificio la pizca de rebeldía necesaria para que el mundo textual

¹⁸ Sarduy en *Gestos* (1964) y Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1967) también parodiaron a Carpentier.

adquiera existencia autónoma. Dado que el artista, para Arenas, debe distinguirse por su oposición al poder establecido, le reprocha al idiólogo de “lo real maravilloso” su estratégico silencio ante los abusos del gobierno de su país, así como las genuflexiones que desde mediados de los años sesenta empieza a hacerle al Máximo Líder, que, vanagloriándose en su infinito egocentrismo, lo colma de prebendas oficiales. De todo lo cual se resentiría su obra posterior. En *Antes que anochezca* se pregunta: “¿Qué fue de la obra de Alejo Carpentier, luego de haber escrito *El siglo de las luces*? Churros espantosos, imposibles de leer hasta el final” (1998 [1992]: 116)¹⁹. Y es que para un autor insurrecto como Arenas, todavía hay algo peor que la muerte física de un escritor: la muerte de su talento y la pasiva renuncia al ejercicio de su libre albedrío.

Al hilo de esto, encontramos otra discrepancia en el disímil tratamiento de la historia en ambas narrativas. En Carpentier la historia está omnipresente ejerciendo sobre los personajes una función coercitiva de tal calibre que éstos quedan bastante limitados en sus movimientos:

[...] llega un momento en que todos los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan. (Santí 1980: 25)

Arenas, menos respetuoso con el referente histórico objetivo, dota a muchas de las acciones ficcionalizadas de un sentido apócrifo y, de paso, transmite una mayor libertad y una vida independiente a sus criaturas. No se infiere en sus obras miedo alguno a traicionar el dato verificable supliendo con su imaginación las lagunas que hay en el pasado o tergiversando

¹⁹ La animadversión de Arenas hacia Carpentier —no hay que olvidarlo— tiene su origen en varios desencuentros personales que se remontan a la época en que el segundo, miembro del jurado del concurso de novela UNEAC en las convocatorias de 1965 y 1966, a las que Arenas había presentado *Celestino antes del alba* (1967) y *El mundo alucinante*, respectivamente, se negó a otorgarle el primer premio.

descaradamente los hechos documentados para acomodarlos a la trama que inventa. Claude Fell matiza que

mientras en *El siglo de las luces* las fuentes históricas garantizaban la "historicidad" de Víctor Hugues, Arenas las solicita para que confirmen la dimensión fantástica de fray Servando. El procedimiento es exactamente contrario: Carpentier tuvo que autenticar a su personaje a partir de una documentación histórica diseminada y de acceso relativamente difícil; tuvo que hacer una obra de "re-creación" importante. En cambio, Arenas disponía de una bibliografía muy nutrida y de una "autobiografía" de Fray Servando; su trabajo consistió en "des-realizar" a su personaje (en el sentido en que Cortázar habla de "describir") [...] (1978: 727-28).

Para ello somete la ficción a un doble proceso: a) la asimilación íntima entre fray Servando y el autor; b) la dispersión: la división del personaje en tres personas verbales (yo-tú-él) complementarias y, a la par, opuestas, o la tendencia muy borgiana al desdoblamiento. En otras palabras, en *El mundo alucinante*, a pesar de que se inste al lector de manera constante a considerar un compromiso histórico documental en el texto mediante el uso de notas y referencias bibliográficas concretas, no se aspira a contar una verdad absoluta, sino a resemantizar la historia, siguiendo las pautas de la función paródica, de acuerdo con las necesidades de la fábula relatada.

El texto de Arenas pasa a parodiar el discurso histórico y su afán por fechar, por verificar el conocimiento de los eventos que conforman dicho discurso. De una manera reflexiva, el texto revela que este formato pseudo-bibliográfico no aspira a reclamar su posible estatus como un texto histórico documentado, sino a parodiar dicha posibilidad, ya que la construcción del discurso histórico implica un proceso selectivo y excluyente de la documentación disponible. (Herrero-Olaizola 2000: 61)²⁰

²⁰ El funcionamiento de la parodia en esta obra ha dado pie a un buen número de estudios. Uno de los últimos es el de Charlotte Lange (2008), quien advierte que la finalidad de la parodia en este autor no sólo está orientada al cuestionamiento del género histórico, sino también del biográfico y del autobiográfico, e incluso se incurre

Lo que queda claro es que su neobarroquismo es más conceptual que formal, más ontológico que plástico y arquitectónico. Pero al margen de estas salvedades, las conexiones de Arenas con la inclinación artística al exceso, la descentralización logocéntrica y la hipérbole se asocia también a las filias y fobias que contraería con algunos de sus principales cultivadores, más que provenir de una homogénea visión de conjunto sobre el fenómeno. Sin concederle más crédito que el que se merece, no podemos omitir el juicio intercalado al comienzo de la segunda parte de *El portero* (1990 [1989]), donde la voz colectiva de la comunidad de cubanos exiliados en los Estados Unidos —voz homodiegética que refiere la fantástica historia de Juan— rehúsa la ayuda de escritores de reconocido prestigio, exiliados igual que ellos, para contar los sucesos, en beneficio de la imparcialidad del relato, de su verosimilitud o de una transparencia estilística que favorezca el proceso de lectura. Sobresale además la presencia, en la nómina de autores cuya colaboración se desestima, del mismo Arenas, del cual se emite una opinión no más positiva que la de sus compañeros de oficio.

Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalcnguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que en vez de ofrecernos las vicisitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde el mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría brillar ni al más insignificante insecto [...] En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio que en ningún mo-

en la autoparodia para destruir su propia novela. Por otra parte, toma como pretexto *El Siglo de las Luces* y la figura de Carpentier para burlarse tanto de su persona como de su estilo excesivamente descriptivo, al tiempo que parodia, pero ahora con humor y respeto, a autores como Lezama Lima y Cabrera Infante, a los que lo unen las mismas preocupaciones metaficticias y personales.

mento pretende ser ni es un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy, todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender. (Arenas 1990: 97)

Considerando el contexto en que aparecen estas declaraciones (el de una ficción posmoderna), se detectan escasos fundamentos orientados a una lectura en clave seria, pero, así y todo, y aun sin menoscabar su pertenencia al dominio de lo fictivo que relocaliza cualquier opinión vertida, no debemos pasar por alto el consciente trabajo de desdoblamiento de Arenas, que se ubica en el ángulo del receptor medio, al que le dirige un gesto de complicidad. Es indudable que, ajeno a las poéticas individuales de esos escritores y a sus obsesiones, el público lector no necesariamente había de enjuiciar con tanta benevolencia que ellos, o que la crítica especializada que los ha encumbrado, aquellos aspectos de sus producciones literarias que, si en verdad constituyen la columna vertebral de su escritura y rasgos indiscutibles de su estilo, los más escépticos podrían verlos también como defectos. Bajo este punto de vista, el sarcasmo de estos comentarios reforzaría un sentido de crítica que podríamos leer entre líneas.

Con todo, la reticencia que unas veces se dispara en los textos de Arenas se contradice con la mayor moderación de otras secuencias. En diversos ensayos el escritor cubano examina ecuánimemente las marcas estilísticas de un Cabrera Infante, de un Luis Rafael Sánchez o de un Severo Sarduy; incluso avanza incisivos de carácter elogioso sobre las novelas producidas por éstos. Es lo que sucede en el artículo "La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana"²¹, en el que se destaca, ahora sin ser menospreciados, el "lenguaje hiperbólico", "los congelados arabescos barrocos" o el travestismo de caracteres de las novelas sarduyanas, al tiempo que se ensalza su compleja interpretación de la acrisolada

²¹ Texto fechado en Nueva York el 6 de marzo de 1981.

cultura o subcultura popular caribeña: la negra, la blanca, la china, etcétera (2001: 156). Y en semejantes términos aborda los experimentos léxicos y fonéticos de Cabrera Infante o de Luis Rafael Sánchez, de Julio Cortázar o de Jorge Luis Borges, autores que más de una vez han sido alistados a la informe caravana de escritores neobarrocos.

De todos ellos tal vez sea José Lezama Lima, junto a Virgilio Piñera, una de las pocas figuras a las que Arenas nunca deja de reverenciar. Siendo uno de sus primeros mentores literarios, los sinceros homenajes que el joven escritor tributa a su maestro se extienden a lo largo de los años. Su admiración hacia ese nombre canónico en la isla de Cuba opera en varios frentes enunciativos; sin embargo, hay que señalar que, más que con el hermético sistema poético y escriturario del autor de *Paradiso*, con lo que mejor parece hermanarse Arenas es con su posicionamiento vital e ideológico, siempre consustancial a un compromiso desinteresado con la labor intelectual que ejerció a contracorriente hasta sus últimos días. Tan alejado de la estética lezamiana como de la de Piñera, otro de los “hombres del subsuelo” asediado por el gobierno cubano tras el endurecimiento de las homofóbicas políticas revolucionarias²², sí supo reconocer, junto a la coherencia de los planteamientos literarios de Lezama, su devoción por el verbo y su inmenso bagaje cultural, además de un valor que parece irradiar en el centro de su sabia personalidad: su carácter ingenuo.

²² En 1962, año de las primeras definiciones de orientación marxista-leninista de la Cuba de Castro, Piñera fue una de las primeras víctimas intelectuales de un sistema que intentó reprimir duramente la homosexualidad, que entonces se consideró una de las muchas perversiones de la sociedad burguesa. El escritor cayó preso durante la “noche de las tres P”, una gigantesca redada policial que se propuso acabar con los proxenetas, pederastas y prostitutas de La Habana. Se le detuvo en su domicilio, en teoría no por sus “desviaciones” políticas, sino sexuales, lo que ya, de por sí, era un indicio del grave rumbo que estaba tomando el proceso en su caracterización de lo que debía de ser la “moral revolucionaria”. Un poco más tarde, hacia 1965, se crearon las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde fueron confinados unos 25.000 hombres, básicamente jóvenes en edad militar, entre los cuales había religiosos, homosexuales y disidentes, a los que se catalogó de parásitos, vagos y antisociales.

Lezama Lima no sólo es el más culto de todos nuestros autores; sino —y en esta combinación radica su condición esencial, excepcional—, el más ingenuo. Creo que sin ese estado de inocencia; es decir, sin esa fe, terca, incesante, luminosa, en el valor trascendente de la palabra, de la creación; sin esa devoción (sin esa pasión, sin ese amor), todo lo que se haga no será más que un afortunado o desafortunado producto de redacción o alarde de pirotécnicos que ni el cacareo, ni el compadreo, ni la ilustrada verborrea de tantos escritores ilustres o ilustrados, podrán salvar. (Arenas 2001: 26)²³

No son éstos los únicos guiños que le hace desinteresadamente a este nombre clave de las letras cubanas. En otro texto, "Lezama o el reino de la imagen", hará idéntico hincapié en la atemporalidad de la obra de su amigo, que pudo evolucionar a duras penas al margen de proclamas estatales y de los cánones monolíticos de la época. Con el solo aliento de "un llamado imperioso e inexcusable", forjó una "segunda realidad" en sus poemas, una *sobrenaturalidad* cimentada en una "armoniosa discordancia" en la que imperaba siempre el término imaginístico: "profecía e imagen, delirio e imagen, dulzura e imagen, memoria e imagen, misterio e imagen, interpretación e imagen, *ritmo e imagen*" (2001: 122; la cursiva es del autor). El artículo en el que recopila esta lista de términos binarios, fechado en La Habana en 1969, fue escrito después de su lectura de *Paradiso* y de las poesías completas lezamianas (Soto 1990: 37), si bien es posible que también estuviese estimulado por la conferencia que le escuchó dictar al escritor en la Biblioteca Nacional José Martí ese mismo año. En "Confluencias", título del ensayo de Lezama, el autor de *Muerte de Narciso* esbozaba las pautas de una actividad creadora sagrada, autosuficiente, extemporánea, fiel a sí misma. Según Lillian D. Bertot, el conferenciante definía la *poiesis*

en términos dinámicos, germinativos, espermáticos, un acto del ser, metamorfósico, de infinitas posibilidades, omnímodo, arbi-

²³ "Confesión", texto fechado en Puerto Rico en septiembre de 1980.

trario, análogo, potencial, de visibilidad momentánea, participatorio, extensivo, oblicuo, paradójico, atemporal, aespacial, un *perpetum mobile*, temible por ingenuo, maravilloso, misterioso, terrible, mágico, indescifrable, cenital, ardido, patético, alegre, reminescente, desmesurado, confuso, tierno, invisible fragua, infinita sorpresa, fosforescente, permanente éxtasis de participación en lo homogéneo. (1999: 94-5)²⁴

Así creyó también aprehender el orden poético lezamiano Reinaldo Arenas. En contra de las fórmulas tradicionales, la imagen concebida por Lezama —difícil pero cautivadora, aislada en su diferencia, inimitable— sustituiría a una naturaleza perdida, olvidada, convirtiéndose en medio de salvación de un arte impoluto y contestatario diseñado a contrapelo de consignas oficiales y de reconvenciones ideológicas y propagandísticas.

En sus cuestionadas memorias halló Arenas asimismo más de una oportunidad para encumbrar la valía artística de un hombre que, como Lezama Lima, hizo de la literatura el eje de su vida:

[...] estaba [...] ante una de las personas más cultas que he conocido, pero que no hacía de la cultura un medio de ostentación sino, sencillamente, algo a lo cual aferrarse para no morir; algo vital que lo iluminaba y que a su vez iluminaba a todo el que estuviera a su lado. Lezama era esa persona que tenía el extraño privilegio de irradiar una vitalidad creadora; luego de conversar con él, uno regresaba a casa y se sentaba ante la máquina de escribir, porque era imposible escuchar a aquel hombre y no inspirarse. En él la sabiduría se combinaba con la inocencia. Tenía el don de darle un sentido a la vida de los demás (Arenas 1998 [1992]: 109).

Al margen de estas conexiones y distanciamientos con la historia literaria en general y con la tradición cubana reciente en particular, lo cierto es que la praxis escritural areniana im-

²⁴ Lezama Lima terminaría recopilando este texto en el volumen *La cantidad hechizada* (1970).

plementa notas claramente asociables al neobarroco: desde la hipérbole hasta la discursividad paródica, pasando por la proliferación lingüística, el travestismo sexual, la teatralización y el carnaval. Subterfugios de los que se valió oportunamente el autor de *El mundo alucinante* para denunciar las atrocidades de la dictadura comunista que lo ninguneó, poner en jaque la deshumanización de la sociedad de consumo contemporánea, embestir contra determinados iconos culturales y literarios nacionales, desdramatizar una situación personal insostenible y hasta para reírse de sí mismo. Acaso en este dislocador señuelo de la sátira resida la mayor diferencia entre su virulenta e incómoda obra y la de Lezama Lima y Carpentier: si sus predecesores retornaban al Barroco para construir un orden, un universo todavía “racional”, pese a sus desequilibrios, Arenas utiliza lo barroco como deconstrucción de cualquier orden. Es decir, no desea sustituir un orden por otro, sino fulminar las bases de cualquier sistema instituido o por venir, pues todos le parecen igual de alienantes²⁵. Además, si el nuevo “síndrome” del Barroco que reapareció en el siglo XX encarnaba, según Irlemar Chiampi (1994: 171), un síntoma del malestar, de la angustia y de las preocupaciones de la cultura moderna, habría que decir entonces que la escritura areniana, indesligable de su tiempo y del espacio desapacible en que le tocó vivir, no es neobarroca por mimetismo ni por mera casualidad, sino porque las siniestras realidades, las vicisitudes históricas y las traiciones personales que la engendraron son de esa manera, es decir, neobarrocas (o, si se quiere, simplemente barrocas). Y es que para el cubano lo barroco —ya lo dijo Nicasio Urbina—, más que un estilo, “es una forma de ser, de afirmar su existencia; una forma de imponerse al mundo, de resaltar sus valores” (1986: 86). Creemos, así pues, que lo mismo que el autor de *Celestino antes del alba* anotó

²⁵ En esta opinión coincidimos con Soren Triff que, al escudriñar en algunos ensayos dispersos de nuestro escritor, observa que éstos no caen de lleno en ningún discurso homologador, sino que se apoyan en discursos marginales, rechazados por el poder. Al tiempo que legitima el discurso del propio poder, lo desmitifica (1994: 185).

a propósito de la obra de su paisano Virgilio Piñera, del que lo separaban muchas cosas, se aviene perfectamente a la suya: que refleja “el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo” (2001: 134), “la desesperación, el vacío y la asfixia de todo un pueblo. Inspiración y documento, imagen y ritmo, furor y lucidez” (2001: 142).

Bibliografía

- Abello, Carolina (2001) “Desolación, carnaval y resistencia: la presencia neobarroca en *El mundo alucinante*”. *Cuadernos de Literatura* (Bogotá). VII (13-14): 178-185.
- Álvarez Álvarez, Luis y Mateo Palmer, Margarita (2005) *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Arenas, Reinaldo (1990 [1989]) *El portero*. Miami, Ediciones Universal.
- (1991) “Subdesarrollo y exotismo”. En: *Final de un cuento*. Huelva, Diputación Provincial de Huelva: 15-22.
- (1998 [1992]) *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (1999 [1991]) *El color del verano o Nuevo ‘Jardín de las Delicias’*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (2000-2001) “Humor e irreverencia”. *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid). 19: 59-63.
- (2001 [1986]) *Necesidad de libertad*. Miami, Ediciones Universal.
- (2002 [1982]) *Otra vez el mar*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (2008 [1969]) *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*. Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Bados Ciria, Concepción (2001) “El color del verano o Nuevo ‘Jardín de las Delicias’, de Reinaldo Arenas: el carnaval como texto cubano”. *Revista de Estudios Hispánicos* (San Juan). 1-2: 265-277.
- Béjar, Eduardo C. (1987) *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*. Madrid, Editorial Playor.

- Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite*. Barcelona, Editorial Casiopea.
- Bertot, Lillian D. (1999) "Aproximaciones a la literatura contestataria cubana". En: Reinaldo Sánchez y Humberto López Cruz (eds.) *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Epíl. De Alfredo Pérez Alencart. Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca "Federico de Onís-Miguel Torga": 85-98.
- Borges, Jorge Luis (1971) "Prólogo a la edición de 1954". En: *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires/Madrid, Emecé Editores/Alianza Editorial: 9-11.
- Borinski, Alicia (1975) "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). XLI (92-93): 605-616.
- Calabrese, Omar (1989) *La era neobarroca*. Trad. de Anna Giordano. Madrid, Ediciones Cátedra.
- (1993) "Neobarroco". En: AA. VV. *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes/Visor: 89-100.
- Campos, Haroldo de (2006 [1955]) "A obra de arte aberta". En: Augusto de Campos; Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, Ateliê Editorial: 49-53.
- Castrillón, Carlos (1997) "El humor alucinante de Reinaldo Arenas". *Alba de América* (Westminster). XV (28-29): 404-411.
- Chiampi, Irlemar (1994) "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno" [en línea]. *Criterios* (La Habana). 32: 171-183. www.criterios.es/pdf/chiampiliteraturaneobarroca.pdf [31.05.2010].
- Ette, Ottmar (2008) "Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante". En: María Teresa Miaja de la Peña (coord.) *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Frankfurt am Main/Madrid/México D. F., Vervuert/Iberoamericana /Universidad Nacional Autónoma de México: 17-28.
- Fell, Claude (1978) "Un neobarroco del desequilibrio: *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". En: *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. I. El barroco en América*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación/Universidad Complutense de Madrid: 725-731.

- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael (2007) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá/Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javeriana/Editorial Universidad de Antioquia.
- Flor, Fernando R. de la (1996) "La deriva neobarroca: de D'Ors a Sardy". En: Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.) *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 119-128.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- González Echevarría, Roberto (1999) *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid, Editorial Colibrí.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2000) "Las alucinantes peregrinaciones de Fray Servando en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". En: *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid, Editorial Verbum: 59-71.
- Koch, Dolores M. (1990) "Elementos barrocos en *El mundo alucinante*". En: Julio E. Hernández Mirayes y Perla Rozencvaig (eds.) *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, fantasías y realidad*. Glenview, Scott, Foresman and Company/Montesinos: 136-146.
- Kulawik, Krzysztof (2009) *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Lange, Charlotte (2008) "*El mundo alucinante*: un fantástico viaje metaficticio". En: *Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibargüengoitia y José Agustín*. Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, Peter Lang AG: 95-140.
- Lezama Lima, José (1981) "Confluencias". En: *El reino de la imagen*. Sel., pról. y cronol. de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho: 355-368.
- (1993 [1957]) *La expresión americana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Lugo Nazario, Félix (1995) *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*. Miami, Ediciones Universal.

- Matamoro, Blas (1998) "El neobarroco: diferencias, tientos y ensaladas". *América. Cahiers du CRICCAL* (Paris). 20: 13-21.
- Molina, Marcos (2002) "Sobre el humor y la hipérbole en Reinaldo Arenas". En: Ana Rosa Domenella (coord.) *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa: 195-212.
- Olivares, Jorge (1987) "Otra vez el mar de Arenas: dos textos (des) enmascarados". *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México, D. F.). XXXV (1): 311-320.
- Robyn, Ingrid (2009) "Un pícaro en La Habana: elementos de la picaresca en *El color del verano*, de Reinaldo Arenas" [en línea]: 1-14. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/robyn.pdf> [18.06.2010].
- Rodríguez Ortiz, Óscar (1980) "Reinaldo Arenas: la textualidad del yo. (A propósito de *El Mundo Alucinante*)". En: *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Caracas, Monte Ávila Editores: 15-73.
- Roses, Joaquín (2008) "El viaje neobarroco: alucinaciones y desconciertos (sobre *El mundo alucinante* y *Concierto barroco*)". En: Sonia Mattalia; Pilar Celma y Pilar Alonso (eds.) *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana/Veruert: 626-642.
- Rozencvaig, Perla (1981) "Entrevista: Reinaldo Arenas". *Hispanamérica* (College Park). 28: 41-48.
- Sánchez Robayna, Andrés (1991) "Barroco de la levedad". *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento* (Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM] Las Palmas de Gran Canaria). 1: 56-62.
- Santí, Enrico Mario (1980) "Entrevista con Reinaldo Arenas". *Vuelta* (México, D. F.) 47: 18-25.
- (2008) "Introducción". En: Reinaldo Arenas. *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)* 15-65.
- Sarduy, Severo (1974) *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1988 [1972]) "El barroco y el neobarroco". En: César Fernández Moreno (coord.) *América Latina en su literatura*. México, D. F., Siglo XXI Editores: 167-184.

- Soto, Francisco (1990) *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid, Editorial Betania.
- (1995) "El color del verano: innovaciones temáticas y aportaciones ideológicas a la novela del dictador". *Apuntes Posmodernos/Postmodern Notes* (Miami). VI (1): 59-65.
- Togores, Lourdes (1986) "El neobarroco en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". En: Mercy Ares et. al. *Características nacionales de la literatura cubana*. Introd. de José Ignacio Rasco. Miami, Patronato Ramón Guiteras Intercultural Center: 77-92.
- Triff, Soren (1994) "Los ensayos dispersos de Reinaldo Arenas". En: Reinaldo Sánchez (ed.) *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*. Miami, Ediciones Universal: 183-199.
- Urbina, Nicasio (1986) "Lo barroco en Alejo Carpentier". En: Mercy Ares et. al. *Características nacionales de la literatura cubana*. Introd. de José Ignacio Rasco. Miami, Patronato Ramón Guiteras Intercultural Center: 85-92.
- (1992) "La risa como representación del horror en la obra de Reinando Arenas". *Hispanic Journal* (Indiana). XIII (1): 111-122.
- (1994) "De *Celestino antes del alba* a *El portero*: Historia de una carcajada". En: Reinaldo Sánchez (eds.) *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*. Miami, Ediciones Universal: 201-225.
- Valero, Roberto (1990) "Otra vez Arenas y el mar". En: Julio E. Hernández Mirayes y Perla Rozencvaig (eds.) *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, fantasías y realidad*. Glenview, Scott, Foresman and Company/Montesinos: 104-113.
- (1991) *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables, North-South Center, University of Miami.
- Volek, Emil (1985) "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh). LI (130-131): 125-148.