Celebración de los márgenes: el cuerpo homosexual en *El color del verano* de Reinaldo Arenas

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

¿Cuántos textos literarios contemporáneos no han hecho del cuerpo la piedra angular sobre la que basamentan unos discursos donde la crítica al oprobio de los subalternos, la satirización del ninguneo oficial o la reafirmación de las identidades sexuales problemáticas son la tónica dominante? Si la sexualidad –como en su día viera Foucault (2002: 41)– ha estado supeditada a la ideología del poder, la tozudez de los cuerpos sexuados que se empeñan en plantar cara a los mandatos de la sociedad hegemónica del patriarcado o a aquellos regímenes políticos alienadores con las llamadas «sexualidades periféricas» descubren la vulnerabilidad de ciertos saberes e interdictos consuetudinarios. El desafío de la corporalidad sexualizada se pone de manifiesto especialmente en un sector apreciable de la «literatura femenina» moderna y en la de muchos autores gays del panorama internacional, como es el caso del cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). Por ejemplo, *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»* (1991), la novela póstuma de este escritor, se centra en el exhibicionismo ambulante, cáustico y agónico de una multitud de entidades corporales marginales sobreerotizadas y discriminadas («locas», «pájaros» y «bugarrones»)[1] que se arrastran por una isla –trasunto literario de la Cuba de Fidel Castro– que abandona su habitual estado de sitio para inhalar unas últimas bocanadas de libertad. Cuerpos errantes que, en una hecatombe carnavalesca sin precedentes, salen de sus escondrijos diurnos para invadir por la noche los resquicios que la ciudad les brinda, vulnerando así con su guirigay las prohibiciones decretadas.

La cercanía de unos festejos inesperados acicatea la representación de semejante jolgorio. Este es el «jardín» al que alude el título: una inversión de un infierno de carácter dantesco, un *locus amoenus* transgresor regulado por el placer, el destello de lo abyecto y estigmatizado. Espacio mágico, lúdico y erótico, de acuerdo con una conceptualización tradicional adherida a la imagen arquetípica del Caribe, pero destituido ahora por las furias de un dogmatismo severo que los sujetos homoeróticos se empecinan en obliterar a cualquier precio. Todos los lugares del país parecen apropiados para la celebración de los rituales eróticos:

> En un cañaveral, cerca del mar, varios macheteros voluntarios se mamaban recíprocamente sus morrongas sin dejar de cortar cañas. En una trinchera numerosos soldados en camiseta se poseían los unos a los otros. En un parque, supuestos hombres dejaban a sus mujeres en un banco y entraban en un baño donde eran enculados por otros pájaros (Arenas, 1999: 81).

La politización del sexo, acompañada de modelos doctrinarios de intolerancia, ha sido un tópico en todos los sistemas represivos del mundo. Se ha dicho que la izquierda carece de una política del deseo. Más exactamente, intenta denegar la idea misma del deseo. En las dictaduras comunistas se oscila entre la captura de toda acción privada (que

debe exponerse ante un tribunal enjuiciador), la relativa socialización del sexo y la vieja y modesta aceptación del camino trazado desde antes por la sociedad burguesa: la doble moral. Si el «socialismo utópico» de comienzos del XIX –que adoptaron en su momento surrealistas, situacionistas y el movimiento *hippie* norteamericano– realizó una crítica al estatus social preexistente, a sus valores e instituciones, a los modos de vida cotidiana y a la sexualidad procreadora, el «socialismo científico», el de Marx y Engels, hacia el que derivó pronto el régimen cubano castrista, supuso un corte brusco con los patrones anteriores. Mientras que una parte de aquella relectura crítica que proponía la emancipación de la mujer y de las convenciones sexuales rutinarias, la liberación del deseo como rechazo del trabajo y como reivindicación de la creatividad quedó en algunos sectores asumida, al mismo tiempo fue intensamente contrapesada por una postura normativista que se definía en términos de objetividad, fuerza productiva y organización social de esa producción. Justo lo contrario de las capacidades que parecía ofrecer el homosexual. Valedor de lo que Foucault denominó placeres y «conductas irregulares» (2002: 17), el homosexual, en el marco de los totalitarismos de izquierda, quedará alejado así de la imagen del «hombre nuevo» que aspiraba a construir el proyecto revolucionario isleño a partir de 1959. El nomadismo gay, sus nocturnidades confidenciales y el gusto por el lumpen hicieron que promiscuidad, ocultamiento y delación marchasen unidas de la mano, dado que en esas formas minoritarias de expresar las emociones carnales se vio personalizada la repulsa hacia el espíritu castrense de la sociedad posbatistiana y el legado de la paternidad, evidenciándose con ello que la sexualidad es un fin en sí misma (y, por tanto, afirmación de la individualidad del sujeto). Pese a ese relegamiento a los bordes, el homosexual se moverá astutamente con nocturnidad y alevosía, con la complicidad de su conciencia hedonista en cuyos excesos se simbolizan los principios de la inconstancia, la frivolidad, la búsqueda del goce de los sentidos, la falta de espíritu de sacrificio y la irresponsabilidad, valores que fueron denegados desde los aparatos ideológicos del Estado.

En el vórtice de esa atmósfera politizadora que invadió la Cuba de los años 60 y 70, décadas marcadas por la propaganda heroica de signo marxista-leninista y rígidamente ortodoxas en lo concerniente a la disciplina militar, así como a la vida sexual, genital y afectiva, sólo la arbitraria identidad homosexual, sólo las «locas», los «pájaros» y los «maricones», con su contrahegemónico *ars amandi* y sus desobedientes cuerpos a la deriva, serán capaces de recuperar un ápice de ese edén erótico arrebatado por un nuevo orden casto, práctico y sombrío, que, sin embargo, en muy pocas ocasiones consigue resplandecer fugazmente a contrapelo de la represión fidelista. La ciudad en que transcurre la acción de la novela de Arenas es un espacio delirante estratégicamente diseñado para que los cuerpos se acoplen, se friccionen, se miren unos a otros de reojo, se deseen. Cada zona, cada intersticio urbano se asocia a la posesión de un cuerpo, a una aventura libidinal concreta, trazándose en el espacio de la urbe un mapa fisiológico y nomádico que fija en la memoria y en los urinarios públicos –uno de ellos fue en otra época la aristocrática mansión de la condena de Merlín– cada una de las celdas laberínticas en las que confluyen los lances eróticos censurados de los homosexuales.

La novela, que es una suerte de doble carnavalesco del testamento autobiográfico de Arenas,[2] opta por el descaro, el desparpajo, el derroche de sexo, la hipérbole y el escarnio. Si estructuralmente participa, como ninguna otra narración del autor, de la técnica del *collage* y de los desdoblamientos de personalidad –el mismo narrador explicito, en un posmoderno gesto metaliterario, califica la obra de «ciclónica» por su fragmentación y su circularidad temática (Arenas, 1999: 262)[3]–, diegéticamente exhibe también un obse-

sivo ejercicio de procedimientos paródico-literarios que se manifiestan a través de la burla de numerosas y conocidas figuras del panorama político nacional, de parodias de textos literarios o del ambiente cultural del llamado «quinquenio gris»,[4] combinado todo ello con el dibujo de un oasis de libertad, surgido en medio del desierto tiránico, liderado por los impulsos de la carne. En ese reinventado «Jardín de las Delicias» las prohibiciones se hacen añicos y los cuerpos abyectos de la promiscuidad, desoyendo el cacareo de los mensajes sociopolíticos sobre la contención que se debe practicar –mensajes inculcados a través de eslóganes y discursos oficiales–, se regocijan en el desperdicio productivo del acto erótico. Así, sorteando los estigmas y la vigilancia policial del ambiente, emergen de las cloacas de la sociedad comunista grotescas figuras de talle goyesco que pretenden desencadenar sus reprimidos y lúbricos deseos liberándolos de cualquier atadura impuesta desde fuera. Con este objetivo reivindicativo peregrina por los distintos espacios públicos y privados, extendiendo sus alas en busca de un Eros perseguido, una comitiva de travestis, enanos palaciegos, «locas», bugarrones..., es decir, toda una «corte de los milagros» de estridente fisonomía que acentúa el latir de sus frustraciones anales y buco-genitales y sus muchas y atávicas carencias íntimas en aras de un placer escurridizo a menudo postergado por diversas circunstancias.

> ¿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 devoratriz, 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).

Mediante esta exhibición de desenfreno orgiástico, que se traduce en un verdadero fluir de anhelos vergonzosos pero irreprimibles, exorciza *El color del verano* los miedos vividos en una sociedad gobernada por un omnipresente dictador llamado Fifo –*alter ego* del mismísimo Fidel Castro– que mantiene a raya a sus miembros sometiéndolos a una doble segregación, sexual y política. De tal guisa se va perfilando –narrativamente– la silueta de una isla-cárcel de la que sólo es posible evadirse de dos modos drásticos: o mediante la huida por mar, so riesgo de perecer destrozado en las fauces de Tiburón Sangriento (especie de robot acuático que actúa siguiendo las órdenes de un tirano viejo y enloquecido), o entregándose a un delirio carnal desorbitante que procura por medio del sexo, de la promiscuidad instintiva, no sólo una insubordinación algo más que soterrada ante las leyes instituidas, sino la empresa disuasoria capaz de reclamar esas pequeñas cuotas de autonomía que necesita el ciudadano amordazado para subsistir dignamente en medio de tanta vigilancia deshumanizadora. Desarrollada en distintos planos secuenciales que le dan a la novela un aire de puzle de materiales heterogéneos, la seudoficción dictatorial que es *El color del verano* articula un desternillante engranaje de excentricidades que provoca una honda reacción libidinal encaminada a generar, en un sentido inversamente proporcional a los dictámenes que despliega el dedo acusador de la censura, un resquicio mínimo de desahogo apto para el disfrute individual y colectivo, para el desarrollo de la

imaginación y para el esparcimiento sensual. Convoca un mundo dirigido por el goce homoerótico masculino, un mundo habitado 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 exiliado –externa e internamente–, semejan también varones homosexuales o, cuando no, travestis). Incluso el mismo tirano castrador, al igual que sus esbirros, no puede reprimir reclamos corporales equivalentes a los de sus atemorizados súbditos –tanto de signo hetero como homosexual–, lo que ocasiona en el transcurso de la narración paradójicas escenas de tintes esperpénticos.[5] Fifo, aunque se las da de «superbugarrón», en un acto de sacrificio patriótico, consiente en una ocasión ser penetrado por el Che Guevara; este, a su vez, por Camilo Cienfuegos, y Cienfuegos seguramente por otro insigne héroe de la Revolución que no se nombra.

Una parcela de la literatura de temática gay, desde sus orígenes, ha tratado de ensalzar idealizadamente la belleza del cuerpo masculino o las cualidades morales de los amantes. *El color del verano* se desvía en parte de esta tradición al incidir reiteradamente en las facetas más grotescas de ciertos personajes y otorgarle una dimensión política. Aun cuando la crítica ha dejado bien claro que el propósito autoral es dignificar la conducta de los gays cubanos obligando a mirarla en el espacio público (Fowler Calzada, 1995: 22), a la novela no le satisface del todo positivizar las bondades varoniles de los diferentes, por lo que escudriña asimismo en sus imperfecciones, que quedan elevadas a un primer plano para hacerlas coincidir con el abanico de despropósitos que la sociedad militarizada y decadente del comunismo cubano pone en marcha. Como en *Otra vez el mar* (1982), en *Arturo, la estrella más brillante* (1984) o en *El asalto* (1991), en *El color del verano* Arenas asume el punto de vista de su propia homosexualidad con el fin de introducir ficcionalmente observaciones más generales acerca de la opresión política circundante o de indagar en la relación disfuncional que existe entre el deseo homosexual sancionado y los patrones heterosexuales dominantes. La novela ridiculiza a muchos homosexuales afeando sus rasgos físicos o envejeciéndolos. En oposición a la canónica efebización del hombre o al canto de su fornida naturaleza corporal, aquí se recurre a la descripción de guiñapos humanos que, todo lo más, suscitan rechazo, pena o hilaridad, más que deseo.

> El viejo contempló su rostro seco y a la vez papujo, su frente llena de arrugas, las bolsas terribles de sus ojos, que le colgaban como un par de chipojos negros. De toda su dentadura quedaban solamente dos colmillos, y su cuerpo era una combinación de venas, huesos y pellejos atrofiados. Sus piernas se habían vuelto zambas y de su cabeza salía un pequeño capullo o retoño tardío de pelo blanco que se alzaba ofensivo y ridículo en medio del desierto de su calvicie (Arenas, 1999: 78).

Otras veces los personajes gays se feminizan, orientación que se subraya en los nombres propios que reciben (la Tétrica Mofeta, la Mayoya, la Antichelo, la Triplefea...), en las formas pronominales y calificativos femeninos que se refieren a ellos, en su amaneramiento a la hora de expresarse o en las indumentarias estrafalarias que visten. Además de estos procedimientos degradantes, una tercera manera de caracterizar a tales individuos que se sitúa en el polo opuesto consiste en exagerar sus atributos viriles, los genitales, tan codiciados por los homosexuales afeminados. En este sentido, se hace especial énfasis en el tamaño del pene, que puede llegar a sobrepasar al del resto del cuerpo, cuando no es

comparado, por su longitud, con las proporciones de la isla entera. Un negro que se bañaba en la playa de La Concha, se nos dice, ostentaba un miembro más grande que la de la Llave del Golfo, nombre con que se conoce a Cuba desde la época colonial. En el palacio presidencial de Fifo una muchedumbre enardecida se congrega en torno al falo descomunal de un hermoso mancebo –Lázaro González Carriles– atado a una cruz.

Y tanto negros como blancos, guapos como gente poco agraciada, divinidades como seres humanos, entidades vivientes como inanimadas, tanto hombres como mujeres, víctimas y verdugos se entregan por igual a indecorosas actividades de índole sexual trastocando los papeles lógicos de la vida o de la sociedad a la que pertenecen, en lo que constituye una revitalización del viejo tópico del «mundo al revés» (lo antes censurado se convierte ahora en norma).

> La mescolanza de escándalos era tal que ningún alarido podía entresacarse de aquel infernal concierto. Negros gigantescos en *short* campeaban por los pasillos de aquel edificio de siete plantas armados no sólo de unos falos con los cuales abrían cualquier puerta, sino de unas patas de cabra que en un tris hacían saltar las bóvedas del Banco Nacional. Realmente en aquellos cuartos no había paz, pero menos paz había en los pasillos, donde un constante trasiego de putas, bugarrones, maricones, traficantes y escritores inéditos subía y bajaba las escaleras tocando todas las puertas. No era sorprendente encontrarse en el descansillo de una escalera a un miembro de la Juventud Comunista poseído por un viejo borracho; también un espectáculo cotidiano era el que ofrecían varias hermanas chinas que incesantemente se estaban tirando de sus greñas... Marineros griegos, mulatos de Coco Solo, reclutas orientales, y locas de Lawton hacían cola frente a la puerta de la Tétrica Mofeta, quien, mientras era poseída (otra vez) por la Llave del Golfo, miraba por la claraboya de su ventana la comitiva que la aguardaba (Arenas, 1999: 305).

Por este descenso a las oscuras alcantarillas del sexo, entre otros motivos, ha opinado 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 en función del placer» (2001: 276). La distorsión siembra, efectivamente, de perplejidad las categorías identitarias unilaterales; replantea la cuestión de las fronteras de la opacidad expresiva, a la vez que problematiza la artificialidad de toda intención de transparencia. Las obras que se acogen a este impulso tienden a invocar un universo imaginario que se liga a la cadena metonímica de oscilaciones, caos, incertidumbres, monstruosidades y desfiguraciones que representan (Baler, 2008: 15). A tenor de lo expuesto, concordamos en líneas generales con la afirmación de Bados Ciria, conscientes, eso sí, de que la estudiosa se limita a parafrasear conceptos formulados ya antes por Severo Sarduy en su conocido artículo de 1972, «El barroco y lo neobarroco», donde el escritor cubano examinaba las distintas estrategias de las que se apropian los escritores neobarrocos latinoamericanos, herederos de la tradición española del siglo XVII: por un lado, una extremada artificialización, que se opera por medio de mecanismos como la sustitución, la proliferación y la condensación de significantes, todo lo cual conduce a una hipérbole totalizante cuyo «desperdicio», en palabras del autor, es particularmente erótico; por otro, la parodia, tal como la definía en 1929 el formalista ruso Mijail Bajtin, para quien este recurso deriva del género «trágico-cómico» clásico, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa

libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, construye el habla del habla. De modo que el carnaval es el sustrato y fundamento de este género; el carnaval como espectáculo simbólico y sincrético en que reina «lo anormal», en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión, ceremonia que conlleva la proclamación de la monstruosidad.

Ahora bien, al margen de la conceptualización carnavalesca bajtiniana y de que su traducción neobarroca pueda verse reflejada en la novela de Arenas (lo mismo que en una vertiente importante de la narrativa caribeña y latinoamericana del siglo pasado), convendría aducir otros factores contextuales que también hubieron podido servir con mayor urgencia de detonantes para que esos angustiados y quejumbrosos exabruptos de la sexualidad saliesen a la luz; en concreto la persecución del homosexual incentivada por el proverbial machismo hispano y la mentalidad homofóbica de raíz judeocristiana. Señalemos, a este propósito, que la búsqueda imparable, heterodoxa del contacto físico, que los personajes de la novela llevan hasta el paroxismo, lejos de constituir una jubilosa celebración de la carne, subvierte con su estética deformadora, con su desmesura, dos presupuestos culturales estigmatizadores: de un lado, el heterocentrismo persistente en las sociedades occidentales de estirpe patriarcal y, de otro, el dispositivo de control que todas las dictaduras del planeta, incluida la cubana, activan en el momento en que los comportamientos y deseos de los seres humanos empiezan a ser fiscalizados. Dentro de esa nómina de actividades reprobadas por el comunismo se halla la sexual, y mucho más en los casos en que dichas praxis del cuerpo avanzan por unos derroteros contrarios a los promovidos por el pensamiento heterocentrista que durante milenios ha permanecido enquistado en Occidente.

Al igual que en otras ficciones del mismo autor, en *El color del verano* el mundo real (al resultar inadmisible) es deconstruido a base de ir diseminando objetos específicos o los seres absurdos que lo pueblan en la fragua llameante de la burla. El escritor desfamiliariza aquí lo cotidiano abriendo una brecha libertaria por la que se desparrama el extrañamiento como lava volcánica que amenaza con calcinar el orden institucionalizado. Y la tecla determinante que pone en órbita esta onda de expansión devastadora no es otra que el humor.

En un diálogo que mantuvo en diciembre de 1989 Arenas con el público asistente al congreso anual de la Modern Language Association, celebrado en Washington, este puso de relieve que el humor es la estrategia que le permitía mejor 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 esta fuese. De ahí que la mayor parte de sus ficciones, desde *Celestino antes del alba* (1967) hasta *El portero* (en ese año todavía permanecían inéditas *El asalto* y *El color del verano*, además de otros textos suyos), aparezca inseminada de ese potente lenitivo retórico. Lo burlesco, el humor, el sarcasmo (en un grado elevado de hiperbolización) benefician catárticamente una obra de talante abiertamente anticastrista en tanto en cuanto apuesta por una tentativa que busca destruir el sistema sociopolítico instituido; es, por ende, un legítimo mecanismo de resistencia para deslegitimar el discurso de la autoridad, una vía de escape alternativa que aligera, con su aparente desenfado, el sufrimiento de una «fauna» proscrita que sobrevive en los márgenes: «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).[6]

Como aliado funcional en la (de)construcción de mundos narrativos disfuncionales, el humor tiende a problematizar, como ha sucedido desde que Cervantes escribiera el *Quijote* en el siglo XVII, el contubernio de lo real con lo fictivo, de la risa con lo serio, más allá de los paralelismos y divergencias entre uno y otro ámbito. Procurando equilibrar ambos postulados, hemos de retener la meridiana circunstancia de que Arenas, incapaz de olvidar los factores asfixiantes que rodean al sujeto exílico o los vividos en el pasado en su patria, sistematiza airadas filípicas en contra del despotismo extremo que hizo de él una «no-persona» –dentro y fuera de su país– acudiendo para ello lo mismo al desgarro existencial que a la irreverencia de la broma. La segunda opción se ramifica en un cúmulo de expresiones metafóricas y perifrásticas alusivas al sexo, como cuando se describen los penes de los hombres erotizados en un mingitorio de la ciudad como «divina colección de surtidores de todos los colores» (Arenas, 1999: 150), o se basa en un humor sin concesiones, ácido, hipercrítico, descarnado, que aflora con igual mordacidad (e invariablemente) en las narraciones breves o de mayor longitud, en las cinco piezas de teatro experimental que compuso o en los poemas de *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) o de *Leprosorio* (1990), llegando incluso a inmiscuirse en crónicas, charlas o entrevistas concedidas en el extranjero, 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:

> 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 (Arenas, 2000-2001: 59-60).

Si en la corriente de injusticias que se desborda en la Cuba posrevolucionaria la realidad es capaz de orillear con el poder de lo inasumible, el uso (y abuso) del humor con una finalidad distópica y degradante relegaría a un plano secundario la inverosimilitud del mundo factual recreado (el alarmante proceso de sovietización de Cuba) para posicionarse en los confines 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 nutra de ella. Al fin y al cabo, esta es la historia de una isla

> atrapada en una tradición siniestra, 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. Esta es la historia de una isla sometida al desgaste de la estafa, al estruendo de la fanfarria, de la violencia y el crimen durante quinientos años (Arenas, 1999: 176).

Por tanto, sólo cabe exagerar, distorsionar las situaciones y los cuerpos, agrandando el ángulo focalizador de la mirada, para acceder, por vía indirecta, al corazón de una verdad *otra,* si bien esta se represente ficcionalmente encubierta y desvaída por la burda máscara de lo cómico. Desfiguración y reconocimiento, impiedad y nostálgico desapego hacia

lo local. De la deformación paródica al travestismo apenas media un paso, y Arenas, a través del disfraz de algunos personajes (Hiram Prats, Tomasito la Goyesca, el centenario abuelo del viejo Bugarrón...) y de su propia voz, lo da en más de un sentido. En su análisis de otra novela del autor, *La Loma del Ángel* (1988), 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).[7] En mayor medida eso mismo es lo que acontece en *El color del verano* en virtud de un proceso de consciente ensañamiento contra el autoritarismo que explicaría la voracidad disruptiva y experimental de los textos de Arenas y la necesidad que tiene el novelista de agotar las posibilidades de la matriz estética barroca hasta avecinarla a su propia caricatura, resultado, según Borges, que se observa en la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus propios medios creativos (1971: 9).[8] No obstante, asumir el placer por la charada y el advenimiento del engaño alucinatorio, indicios relevantes de la escritura neobarroca de Arenas, no implica dar por sentado que la exageración sea patrimonio suyo; al contrario, como subrayó el mismo escritor, se trata de un dispositivo de larga data que ha recorrido 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, tal como se evidencia en su propia escritura. Es más, ese tensar las reglas al límite, así como la hegemonía del exceso, la presuposición del detalle, de lo fragmentario, la inestabilidad y la metamorfosis o las nociones de desorden y de lo fractal en el discurso, son indicios de un neobarroquismo que, según Calabrese (1989: 64-145), contamina muchas de las manifestaciones de la cultura y el arte contemporáneos.

El linaje barroquista areniano es consecuencia de la negativa percepción de las sucesivas tiranías que han azotado a Latinoamérica hasta convertirla en un hervidero de violencia espeluznante, lo que aleja los presupuestos narrativos del autor de la visión menos catastrofista de un Alejo Carpentier. Si el novelista de *El siglo de las luces*, creador de la etiqueta «lo real maravilloso», propugnaba una concepción progresiva y esperanzada de la historia, un pensamiento aún utópico, Arenas se arrima a la filosofía nihilista de la posmodernidad, a un concepto neobarroco del tiempo y de la historia, definida por su carácter no lineal.[9] Al sustrato mitificador, el autor de *El color del verano* 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 devenidas espacios de la fatalidad, donde el sentimiento del paradisíaco ensueño que confiaban hallar antaño los conquistadores españoles termina por desvanecerse. De este modo, antes de que el caos acabe por disolverlo todo, antes de que Cuba, desprendida finalmente de su plataforma oceánica en la novela, marche a la deriva con todos sus habitantes y se la trague el mar, sólo cabe distraerse haciendo de la vida una carnavalización transitoria, reinventando y parodiando desesperadamente los síntomas del desequilibrio, de una decadencia geográfico-temporal persistente en este enclave de la discordia. Esta manera de enfocar la sinrazón nacional insiste en los desvalores de la pérdida, del desengaño y de lo monstruoso, que son entronizados irónicamente hasta el cansancio. Las señas identificatorias del territorio americano, el devenir histórico de un inabarcable perímetro que se ha visto surcado por unas coordenadas 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 confiamos en que resulten menos traumáticos a quien los lea, han

motivado la comparecencia disruptiva de la parodia, de la hipérbole o del carnaval encarnados en unos cuerpos físicamente contrahechos o superdotados, lo que conecta con muchas de las visiones socioculturales y artísticas que han germinado en el área del Caribe en los últimos tiempos. ¿Cómo ha de aceptarse sin más la idea de la armonía, de un optimismo filosófico en un entorno como la Perla de las Antillas cuya tradición, más que de intervalos de apaciguamiento, ha estado repleta de «invasiones, esclavitud, explotaciones, catequizaciones, hipocresías, concepto del pecado original, angustia existencial», según el demoledor diagnóstico de Arenas (2001: 142)?[10] La irrespetuosidad que destila el humor y la exageración en creaciones tan fuera de tono como la que analizamos se fundamenta en la pretensión de retratar surrealista y expresionistamente el incontrolable medio insular, una geografía vinculada a un ciclo repetitivo de epifanía y devastación donde campean a sus anchas la claustrofobia, la agobiante luz de un eterno verano, el paraíso sometido a una rigurosa vigilancia policial, el sexo desafiando los estragos del castigo. El humor, centrado en la desproporción de los cuerpos del delito y en sus procaces contorsiones, 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 hueras formas retóricas, sino que se erigen en estratagemas de figuración subjetiva colmadas de sentidos múltiples que en el plano de la ficción posibilitan a los sujetos actantes desprenderse de las corazas que los inhiben (así, son muchos los pasajes donde algún que otro personaje, *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, dando rienda suelta a los imperativos 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). Rayano en el formato valleinclanesco del esperpento (el texto pionero de cuantas «novelas del dictador» se han escrito es *Tirano Banderas*), en lo grotesco y en lo deforme de las tribulaciones y goces expuestos, el humor debilita, en colaboración con la fantasía des-enajenante, el peso demoledor del ostracismo infligido, que se ve eclipsado momentáneamente durante las carnestolendas que se celebran para homenajear el cincuenta aniversario del dictador en el poder, una tiranía que parece no tener fin.

En el alcance del gigantismo situacional y fisiognómico, de esa expresión monstruosa de la realidad corporal y sexual, se percibe en definitiva una derivación literaria de la episteme neobarroca, al menos por lo que atañe a estos aspectos específicos de la fábula areniana. Habida cuenta de 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*, poco ha de sorprendernos que, tres siglos después, la asociación de lo neobarroco y lo bufonesco se erija en uno de los pilares emblemáticos que cimente la estructura de obras como la de Arenas y la de otros colegas suyos.

Y lo neobarroco –no lo olvidemos– ha sido prolífico en el Caribe (Carpentier, José Lezama Lima, Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Julieta Campos, Luis Rafael Sánchez, Mayra Santos-Febres...). Lo cubano mismo, en su desbordamiento tropical, en su exuberancia rítmico-musical y arquitectónica, es un texto donde predomina ya en sí mismo lo irregular nítidamente expresado en la figura del monstruo, que se inscribe en la cons-

trucción o invención de diferencias como formas históricas de marginalidad, ya sean de clase, de nación o de sexo (González Echevarría, 1999: 57) o de todas juntas a la vez. *El color del verano*, por su espíritu transgresor, se alinea dentro de estos parámetros creativos, moldeando premeditadamente carnalidades estigmatizadas, pero que, en sus asimétricas conformaciones, claman por la desobediencia.

Notas

1. 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.
2. *El color del verano* y *Antes que anochezca* (1992) fueron compuestas al mismo tiempo y, de hecho, muchos de los incidentes que en las memorias lucen ya una portentosa carga de «literatura», reaparecen en la novela doblemente literaturizados.
3. En el «Prólogo» que intercala hacia la mitad de la novela.
4. Ambrosio Fornet (1987: 148-153) inventó el marbete para describir un período de la historia reciente de Cuba (1971-1975) caracterizado por el inmovilismo en el terreno cultural y social y el acoso a cualquier discrepancia estética y sexual.
5. 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).
6. A Soto (1990: 56-7) le reconoce también que el humor, que combate la circunspección y el formalismo, proporcionando una visión de la realidad más humana, forma parte del carácter del cubano.
7. En *La Loma del Ángel* el obispo Espada se traviste en un ángel lujurioso y bisexual.
8. Arenas coincidió con Borges en que lo barroco es un estilo que linda con su propia caricatura (Rozencvaig, 1981: 28; Santí, 1980: 25).
9. Por esta razón algunos investigadores cuestionan la inscripción de Carpentier en el orbe neobarroco.
10. En «La isla en peso con todas sus cucarachas», texto fechado en Nueva York en julio de 1983.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (1999): *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*, Barcelona: Tusquets Editores.

—— (2000-2001): «Humor e irreverencia», *Encuentro de la Cultura Cubana*, nº 19, Madrid, invierno, 59-63.

—— (2001): *Necesidad de libertad*, Miami: Ediciones Universal.

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*, año 28, nº 1-2, San Juan, 265-277.

Baler, Pablo (2008): *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

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.

Calabrese, Omar (1989): *La era neobarroca*. Traducción de Anna Giordano, Madrid: Ediciones Cátedra.

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.

Fowler Calzada, Víctor (1995): «Arenas: homoerotismo y crítica de la cultura». *Apuntes Posmodernos/Postmodern Notes,* vol. 6, nº 1, Miami, otoño, 20-27.
Fornet, Ambrosio (1987): «Sobre *Las iniciales de la tierra*», *Casa de las Américas,* vol. 28, nº 164, La Habana, septiembre-octubre, 148-153.
Foucault, Michel (2002 [1976]): *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad del saber*. Traducción de Ulises Guiñazú, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
González Echevarría, Roberto (1999): *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid: Editorial Colibrí.
Rozencvaig, Perla (1981): «Entrevista: Reinaldo Arenas», *Hispamérica*, nº 28*,* College Park, abril, 41-48.
Santí, Enrico Mario (1980): «Entrevista con Reinaldo Arenas», *Vuelta*, nº 47, México, D. F., 18-25.
Sarduy, Severo (1972): «El barroco y lo 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*, vol. 6, nº 1, Miami, otoño, 59-65.