

De cuando la vida imita al teatro. La dramaturgia de Reinaldo Arenas

Ángeles Mateo del Pino

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
España

Teatro, lo tuyo es puro teatro, falsedad bien
ensayada, estudiado simulacro.

C. Curet Alonso

Trama, comedia y aplauso, acto, público y telón,
tu vida es un escenario del cual soy apuntador.

T. Fundora

Recordaba Reinaldo Arenas (Cuba 1943-New York 1990), parafraseando a Oscar Wilde, que como ya se sabe “la vida imita al arte”.¹ De esta manera, tanto para el escritor irlandés como para el escritor cubano la Vida es el espejo y el Arte la realidad, o lo que es lo mismo: “La meta consciente de la Vida es hallar expresión, y el Arte le ofrece ciertas formas hermosas a través de las cuales puede hacer realidad esa energía”.²

Desde esta perspectiva, la escritura de Reinaldo Arenas, en particular su teatro, se convierte en una “protesta enérgica”, un intento valeroso de enseñar y colocar las cosas en su sitio, ya que no se trata de “copiar” a la Vida sino de dar vida a una realidad que “parezca” más real que la Vida misma. Por ello, al finalizar su obra *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)* señala de modo tajante, aunque no exento de ironía, que “cualquier persona que se sienta identificada con alguno de estos personajes, deberá comunicármelo de inmediato, para establecer contra ella la demanda pertinente”.³ Estrategia discursiva que, por otro lado, resulta frecuente en este escritor, pues de igual manera comienza su obra *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias*, aunque en esta ocasión la llamada de atención que hace al lector se materializa en una “carta” dirigida al juez, pues se trata de una “novela escrita y publicada sin privilegio imperial”, como advierte el propio autor en sus primeras páginas:

¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personajes de la vida real. No olvides además que la novela se desarrolla en 1999.

¹ Arenas, Reinaldo, *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1986, pág. 67. En este trabajo citaremos siempre por esta edición.

² Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2000, pág. 82. Traducción de María Luisa Balseiro.

³ Arenas, Reinaldo, *ibidem*.

Sería injusto acusarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido.⁴

Estrategia que nuevamente parece responder a lo apuntado por Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* (1889): “Las únicas personas de verdad son las que nunca existieron, y si un novelista tiene la vileza de tomar de la vida sus personajes, al menos debería aparentar que son creaciones y no hacer alarde de que son copias”.⁵

El teatro de Reinaldo Arenas debe ser comprendido atendiendo a este principio de “apariencia” y “simulacro”, ya que en él nada es lo que parece y todo parece lo que no es. La simulación es, por tanto, el juego a que nos somete constantemente este autor, pues, como acertadamente señalara otro gran escritor cubano -Severo Sarduy-, ésta conecta, agrupándolos en una misma energía -la pulsión de simulación-, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco, y, además, añade:

*El modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que [me] habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación.*⁶

De esta manera, el público se ve involucrado en una representación en la que realidad y ficción se confunden. De ahí que el espectador, por imperativos teatrales, entre a formar parte de la acción, convirtiéndose en actor-víctima de la trama a la que asiste. Tal es lo que apreciamos en *El color del verano*, pues antes de dar paso a *La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)* se hace necesaria la siguiente aclaración:

Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida.

Para evitarnos cualquier problema con la justicia, el espectador, al comprar el boleto, deberá firmar en el espacio que aquí se le indica.

Estoy absolutamente consciente de que al ver esta obra de teatro puedo perder la vida de un tiro en plena función. Y para que así conste estampo mi nombre y firma debajo de este texto.

*Firma, nombre y dirección del espectador.*⁷

⁴ Arenas, Reinaldo, *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, pág. 15. Esta novela se terminó de escribir en Nueva York y pocos días después, el viernes 7 de diciembre de 1990, Reinaldo Arenas puso fin a su vida. Dicha obra se publica por primera vez en 1991.

⁵ Wilde, Oscar, *op. cit.*, pág. 25.

⁶ Sarduy, Severo, *La simulación*, en *Severo Sarduy. Obra completa* (T. II), Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg)/ ALLCA XX (Colección Archivos), Madrid, 1999, págs. 1264 y 1266. Edición crítica. Coordinadores Gustavo Guerrero y François Wahl. La cursiva es del autor.

⁷ Arenas, Reinaldo, *La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)*, en *El color del verano... op. cit.*, pág. 20.

La confusión que genera esta indeterminación entre Vida y Arte -y, por consiguiente, entre realidad y ficción- cobra especial importancia en el teatro de Reinado Arenas, aun cuando la crítica en más de una ocasión haya resaltado este mismo hecho al referirse a otras parcelas creativas de nuestro autor. Recordemos a propósito lo apuntado por Mario Vargas Llosa al calor de la lectura de *Antes que anochezca* -la autobiografía de Reinaldo Arenas-:

La ficción es una de esas formas, acaso la más privilegiada, mundo alternativo o paralelo donde el hombre puede, aunque sea de manera ilusoria, mirar a sus demonios cara a cara, gozar con ellos y gratificarse con aquellas transgresiones y excesos arriesgados sin los cuales no se resigna a vivir. Que la vocación de un creador de ficciones es un sucedáneo, una manera de transar con una realidad que sería de otro modo invivible, pocas veces se advierte de manera tan evidente como en el caso de Reinaldo Arenas.⁸

Los textos dramáticos a los que haremos referencia son en total cinco y fueron reunidos bajo el título común de *Persecución*. En realidad se trata de varias piezas -“Traidor”, “El paraíso”, “Ella y yo”, “El Reprimero” y “El poeta”- que se corresponden con cada uno de los actos. Aun cuando podamos concebirlas de manera individual, “se enlazan unas con otras como fragmentos de un todo que se puede armar o desarmar de diferentes maneras”, tal y como propone el mismo escritor,⁹ aunque se recomienda que en caso de que se quiera conceder un intermedio, éste deberá tener lugar inmediatamente después del acto III.¹⁰ Las pautas para escenificar la obra son las siguientes: El escenario habrá de ser el más elemental posible y los únicos objetos que evidenciarán las conexiones entre los distintos actos serán siempre las sogas. Así mismo, otro elemento importante es la música -*Estudio núm. 1 de Chopin, Opus 10*-, partitura que, a medida que avance la representación, se verá alterada -*entre frenética y dislocada*- y será cada vez más breve.¹¹

Las fechas de escritura de los textos, entendiendo por tal cada una de las piezas, abarcan un período de doce años, desde 1973 a 1985. Y el espacio de la creación se sitúa en La Habana y en Nueva York. Aun cuando no se deja constancia expresa de la fecha y lugar de elaboración de cada pieza, sabemos que sólo una de ellas, “Traidor”, fue escrita en La Habana, en 1974. Sin embargo, en honor a la verdad, debemos señalar que este texto no fue concebido originariamente como un acto teatral sino como un relato que, publicado con anterioridad de manera independiente,¹² se recoge póstumamente junto a otros diez cuentos en *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*.¹³

⁸ Vargas Llosa, Mario, “Prólogo: Pájaro tropical”, en *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, Ediciones Áltera, Barcelona, 1995, pág. 14. En este trabajo citaremos siempre por esta edición.

⁹ Arenas, Reinaldo, “Presentación”, en *Persecución*, op. cit., pág. 5.

¹⁰ Arenas, Reinaldo, en *Persecución*, op. cit., pág. 37.

¹¹ Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 5.

¹² Este cuento apareció en *Noticias de Arte* VI, 11 (Número Especial), New York, noviembre de 1981, págs. 5-6 y en *Noésis*, 1, París, págs. 134-140. Existe una traducción de Helen Lane, “Traitor”, en *Unveiling Cuba*, 5, octubre de 1983, págs. 5-6. Vid. Valero, Roberto; Hasson, Liliane y Ette, Ottmar, “Bibliografía areniana”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, ed. Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt/Madrid, 1996 (2ªed.), pág. 183.

¹³ Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá (De la Habana a Nueva York)*, op. cit. Bajo este título se recogen los siguientes cuentos: “Traidor”, “La torre de cristal”, “Adiós a mamá”, “El cometa Halley”, “Algo sucede en el último balcón” y “La gran fuerza”. *Memorias de la tierra*: “Monstruo I”, “Los negros”, “La mesa” y “Monstruo II”. “Final de un cuento”. De esta obra existe una edición en Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1996.

Por ser éste el único caso, de los que aquí vamos a comentar, en que un texto dramático existe anteriormente bajo la forma de relato, conviene que nos detengamos a analizarlo. En realidad, los cambios que se operan en estos dos textos de “Traidor” -cuento y pieza teatral- son muy pocos y todos ellos vienen marcados por condicionamientos genéricos, ya que la finalidad de cada uno de ellos exige un tratamiento literario distinto. Mientras la pieza, *a priori*, está concebida para la representación, y por tanto, para ser vista, el relato está destinado a ser leído y a lo sumo, a ser oído. Otra cosa es que el cuento, *a posteriori*, llegue a escenificarse.

De esta forma, “Traidor”, como acto primero de la obra *Persecución*, está concebido como un monólogo en el que participan tres personajes: una mujer de 70 años, un periodista -hombre joven- y un técnico o ayudante -de mediana edad-. La puesta en escena deberá contar además con algunos efectos: la música, que señalamos anteriormente, y una gran pantalla que funcionará como memoria visual, como pasado-presente y también como refuerzo del monólogo, pues en ella se proyectarán o bien el rostro de la anciana o bien imágenes que tienen que ver con lo dicho por ella. El escenario debe “simular” que es la sala de una antigua casa habanera, con aspecto de confinamiento. Con todo ello se pretende que los espectadores asistan a la filmación de un reportaje, en el transcurso del cual el peso del lenguaje recae sobre la anciana, ya que los otros personajes jamás hablarán en público, sólo se ocuparán de hacer fotografías, anotaciones y manipular la cámara o la grabadora, pues se trata de “representar”¹⁴ una entrevista. Por otro lado, resulta sumamente curioso que Reinaldo Arenas someta a estos personajes a una indeterminación nominal y sexual. No sólo ninguno de ellos se reconoce bajo un nombre, sino que además el autor recomienda que el papel de la mujer lo lleve a cabo un hombre caracterizado como anciana y que tanto el periodista como el técnico jamás “podrán mostrarse ni grotescos ni mucho menos sexuales”.¹⁵

Esta ambigüedad se aprecia también en el relato -“Traidor”-, pues, aun cuando solamente contamos con la presencia de dos personajes -una anciana y un periodista-, igualmente innominados, nunca se explicita cuál es el sexo del entrevistador: se elude la marca genérica bajo el uso del pronombre usted. Tan sólo en una ocasión, y esto vale tanto para el cuento como para la pieza teatral, la anciana califica al periodista de “tiñosa”, de “aura”,¹⁶ lo que, en principio, nos llevaría a pensar que tras este último se esconde una mujer. Sin embargo, no es más que pura apariencia, pues en su acepción figurada el término “tiñosa” -siempre en femenino- alude a una persona que trae malas noticias o mala suerte, de ahí que también se use popularmente para referirse a algo inconveniente (una tiñosa = un problema).¹⁷ De esta manera, la identidad sexual, que se oculta bajo formas o aspectos de, contribuye, una vez más, a

¹⁴ En este trabajo distinguiremos siempre entre *texto dramático*, *representación* y *puesta en escena*, tal y como lo formula Patrice Pavis. Vid. Pavis, Patrice, “Texto y puesta en escena”, en *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*, Lom Ediciones/ Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 1998, págs. 88-89. Compilación y traducción de Gloria María Martínez.

¹⁵ Arenas, Reinaldo, “Traidor” -Acto primero-, en *Persecución*, *op. cit.*, pág. 7.

¹⁶ Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Adiós a mamá...*, *op. cit.*, pág. 22 y “Traidor”, en *Persecución*, *op. cit.*, pág. 10.

¹⁷ “Tiñosa”: pop. adjetivo que usáse también como sust., ‘inoportuno’. Vid. Paz Pérez, Carlos, *Diccionario cubano del habla popular y vulgar*, Aguilar Editores S.L./ Dax Books, Inc., Madrid, 1998, pág. 86. Aunque igualmente en Cuba con este término se conoce a un tipo de “Aura” (voz indígena de Cuba). Nombre genérico que se da a aves del orden de las rapaces, de tamaño mayor que una gallina, que se alimentan de detritos y tienen olor nauseabundo. Todas son del género *Cathartes* e indígenas de América. Vid. Morínigo, Marcos A., *Diccionario del español de América*, Anaya/ Mario Muchnik, Madrid, 1993, págs. 61 y 662. La

potenciar este “cauteloso engaño del sentido” -parafraseando a Sor Juana Inés de la Cruz-¹⁸ o juego de simulacros al que nos somete Reinaldo Arenas.

Si, de manera general, podemos convenir en que los cambios o alteraciones que encontramos entre los dos textos de “Traidor” están motivados por razones genéricas -nos referimos sobre todo a los nuevos elementos que se hacen necesarios para la representación: número de personajes, efectos y escenario- no ocurre lo mismo con las variantes que hallamos a nivel de contenido. Aunque estas variaciones son mínimas resultan, al menos, sospechosas. No nos ocuparemos aquí en señalar las modificaciones que podríamos llamar triviales o sin importancia, sean éstas añadir o suprimir una palabra, utilizar el plural o hacer uso de determinados signos ortográficos.¹⁹ Nos detendremos en aquellas otras que, por el contrario, añaden o aportan algo nuevo a la lectura. Este es el caso de un personaje que, en ausencia, se hace presente, aunque no de igual manera, en los dos textos.

En el relato, el entrevistador, pues nunca se alude a él como periodista, localiza a la anciana para que le sirva de informante, pues tiene la intención de escribir un libro -al parecer testimonial- y ella es una de las tantas víctimas de un sistema derrocado. Sin embargo, a la par que la mujer va hilvanando retazos de (su) historia, (re)construye la memoria de alguien a quien nunca se nombra, pero de quien sabemos que mantuvo una estrecha relación con la anciana. La información que se nos da, al igual que pequeñas piezas enlazadas armarán un gran puzzle, se va transformando en el recuerdo de esa otra persona. Así sabemos que “él” -el personaje ausente- escribió varios libros que hablaban bien del sistema aniquilado -biografías de sus más altos dirigentes-; fue “joven ejemplar”, “obrero de avanzada”; recibió el “gallardete”; hizo guardias; ayudó en la zafra; se convirtió en hombre de confianza y de respeto; participó en las asambleas; asistió a los Círculos de Estudios; leía el *Granma*; obtuvo condecoraciones; lo hicieron miembro del Partido; se llenó de “méritos”; le dieron una casa amplia; se casó con la mujer que se le orientó... Pero a medida que nos enteramos de la “vida ejemplar” de este hombre, vamos conociendo también su verdad: “él” tan sólo era una sombra, un fantoche, un actor que no descendió nunca del escenario donde le tocó representar además un papel sucio. Todo era mentira, se trataba de aparentar, tenía que vivir. La anciana, al recordar, comenta:

Como odiaba tanto al sistema, se limitó a hablar poco; y como no hablaba, no se contradecía, como los otros, que lo que decían hoy, mañana tenían que rectificarlo o negarlo -problemas de la dialéctica, se decía-. Y en fin, como no se contradecía, se convirtió en un hombre de confianza, de respeto. En las asambleas semanales jamás interrumpía. Había que ver qué expresión de asentimiento lucía mientras navegaba, viajaba, soñaba que estaba en otro sitio, en ‘tierras enemigas’ (como ellos decían), y que regresaba en un avión, con una bomba; y allí mismo, en la asamblea, en la plaza repleta de esclavos, donde tantas veces él, ominosamente, había también asistido y aplaudido, la dejaba caer...²⁰

Gran Enciclopedia Larousse bajo “aura” añade la siguiente información: ave rapaz diurna de unos 80 cm de long. y 160 de envergadura, con la cabeza desnuda en la parte anterior y surcada de arrugas transversales, cola débil y larga, y tarsos cortos. (Especie *Cathartes aura*; familia catártidos). Vive en bandadas, y se alimenta de materias orgánicas en descomposición. *Vid.*, (T. II), Planeta, Barcelona, 1991, pág. 963.

¹⁸ Cruz, Sor Juana Inés de la, “Este, que ves, engaño colorido...”, en *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 253. Edición de José Carlos González Boixo.

¹⁹ En la pieza teatral observamos un mayor empleo de signos ortográficos, como los puntos suspensivos, la interrogación o exclamación, la reiteración de determinadas palabras para dar énfasis, etc. Creemos que esto se produce para, en cierto modo, facilitar -o remarcar- la enunciación del texto dramático en la representación.

²⁰ Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Adiós a mamá...*, *op. cit.*, págs. 24-25.

De esta manera, el personaje sobrevive simulando y “aparentando como todo el mundo, secretamente conspirando con el pensamiento, con el alma”,²¹ hasta que le llegó la hora y derribado el régimen fue procesado, condenado y fusilado como agente directo de la tiranía. ¡Ironías de la vida!

Esta historia que se nos narra coincide, salvo algunos ligeros matices, con la trama que nos ofrece el texto dramático. Sin embargo, hay una intrahistoria en el cuento que ha sido solapada en la pieza teatral. Mientras en uno se nos va creando la sensación -y hasta a veces la certeza- de que entre el entrevistador y el personaje ausente existen unos lazos de parentesco; en la otra, dicha relación no resulta tan evidente. Así, en el relato, la anciana desde las primeras páginas pregunta al entrevistador: “¿Qué sabe usted de él?”,²² o bien añade “¿Ha averiguado algo sobre su padre? ¿Sabe algo más? ¿Por qué escogió para su trabajo precisamente este personaje tan turbio? (...) ¿Quién era su padre?... Su padre”,²³ para terminar su monólogo, y por ende la obra, con la siguiente confesión:

Entonces, de pie ante el pelotón libertario que lo fusilaría gritó: ‘¡Abajo Castro! ¡Abajo la tiranía! ¡Viva la Libertad!’... Hasta que la descarga cerrada lo enmudeció, estuvo repitiendo aquellos gritos. Gritos que la prensa y el mundo calificaron de ‘cobarde cinismo’. Pero que yo, escríbalo ahí por si no funciona el aparato, puedo asegurarle que fue lo único auténtico que dijo *su padre* en voz alta durante toda su vida.²⁴

Este ocultamiento que se lleva a cabo en el discurso dramático enfatiza la ambigüedad, a la que tan acostumbrados nos tiene Reinaldo Arenas. Pues de otro modo no cabría entender que, aun cuando las referencias al supuesto padre han sido veladas o eliminadas en la pieza teatral, sin embargo, en esta última, a través de la anciana se nos ofrece un nuevo dato sobre “él”, hecho que no aparece en el relato y que genera, al menos, desconcierto: “Se mudó de aquí. Le dieron una casa amplia. Se casó con la mujer que se le orientó. Yo tenía una hermana en el exilio... (Se apaga la pantalla). *Tuvo un hijo...*”.²⁵

Información que, por un lado, se da y, por otro, se escamotea; juego de luces y sombras, pasado y presente, que, como efecto visual, se materializará en la puesta en escena con el encendido y apagado de la pantalla. Nada es verdad, todo es mentira. Todo es verdad, nada es mentira. Artificio -tan del gusto del barroco- que simula y finge para convencer o mejor decir con-mover.

En este sentido, el mismo título de estos textos resulta revelador: “Traidor”. Pero traidor quién y a qué. Si entendemos que un traidor es aquel que implica o denota falsía o bien que resulta más perjudicial de lo que parece,²⁶ entonces debemos convenir que, en las obras que aquí comentamos, el personaje ausente/presente es doblemente traidor. Pues no sólo traiciona al Sistema -al que tan bien parece servir-, conspirando en secreto, con el pensamiento, sino que

²¹ Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 29.

²² Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 20. En la pieza teatral se elimina “de él”. *Vid.* pág. 9.

²³ Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 29. En la pieza teatral estas últimas referencias no figuran. *Vid.* pág. 15.

²⁴ Arenas, Reinaldo, *ibidem*, pág. 30. La cursiva es nuestra. En la pieza teatral se suprime “su padre”. *Vid.* pág. 16.

²⁵ Arenas, Reinaldo, en *Persecución, op. cit.*, pág. 15. La cursiva es nuestra. En el cuento se omite esta información. *Vid.* pág. 28.

²⁶ Resulta curioso comprobar cómo el D.R.A.E., en sus respectivas ediciones, ha ido modificando las definiciones que da de este término. Así, en la última edición figura una nueva acepción: *traidor*. // 4. Que es más perjudicial de lo que parece. *Vid. Diccionario de la lengua española* (h/z), Real Academia Española, Madrid, 2001, pág. 2207 (22ª ed.).

sobre todo se traiciona a sí mismo. Esta lucha entre el aparentar y el ser -de nuevo el simulacro- es lo que lo lleva a declarar: “¿Es que crees que puedo pasarme toda la vida representando? ¿Es que no te das cuenta que a fuerza de tanto traicionarme voy a dejar de ser yo mismo?”²⁷ El grito final que emite, de pie ante el pelotón que lo fusilaría, va a ser “lo único auténtico que dijo en voz alta”²⁸ y el resto, es decir, su vida, fue puro teatro.

El conflicto entre la libertad y la represión, eje central de estas obras, puede entenderse como la forma que tiene Reinaldo Arenas de re-escribir la historia. Desde esta perspectiva, “Traidor” como monólogo se erige en memoria y experiencia personal de la anciana, de ahí que ésta refuerce su discurso con expresiones del tipo “Yo sé. Yo vi”.²⁹ Pero también es la historia personal -alter ego- de Reinaldo Arenas y tantos otros que apelaron a la *Voluntad de vivir manifestándose*: “Este es [mi] su momento”.³⁰

Re-escritura que implica una ficcionalización de la historia y no el dato “minucioso y preciso”, de lo “histórico”, tal y como la concibe Reinaldo Arenas.³¹ En este sentido, re-escribir es también una forma de rebeldía, una manera de no acatar, una liberación o escape que se logra a través de la escritura y la creación: “Nunca he estado de acuerdo con los sistemas en los que me ha tocado vivir. Quizá por eso reinvento mi mundo con la pluma”,³² nos dice el autor. Re-escribir y parodiar, no podría entenderse lo uno sin lo otro, que es la mejor manera de interpretar una realidad que es siempre múltiple y plural. Pero dejemos que sea el propio Reinaldo Arenas quien lo formule a través de su narrativa:

A mí me interesan fundamentalmente dos cosas (...). 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.³³

No se trata, por tanto, de una literatura de mensaje, sino de una literatura experimental e “irreverente”,³⁴ tanto en el lenguaje como en la estructura.³⁵ Experimentación que se materia-

²⁷ Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., pág. 15. De la misma manera aparece en “Traidor”, *Adiós a mamá*, op. cit., pág. 29.

²⁸ Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., pág. 16.

²⁹ Arenas, Reinaldo, “Traidor”, en *Persecución*, op. cit., págs. 9, 11 y 16. Esta expresión “Yo sé. Yo vi” se hace más patente en la pieza teatral que en el relato, sea a través del discurso directo de la anciana o de su voz en *off*. De esta manera finaliza el texto dramático: “De pronto, oscuridad total. Dentro de esa oscuridad se escucha la voz en *off* de la anciana que dice: ‘Yo sé. Yo vi’. Silencio y tinieblas”. Vid. pág. 16.

³⁰ Desde la propia experiencia personal Reinaldo Arenas escribe en la Prisión del Morro, La Habana, 1975: “Me han sepultado.// Han danzado sobre mí.// Han apisonado bien el suelo.// Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.// Este es mi momento”. Vid. Arenas, Reinaldo, “Voluntad de vivir manifestándose”, en *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania (Colección Betania de Poesía), Madrid, 1989, pág. 24.

³¹ Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997, pág. 19.

³² Arenas, Reinaldo, “Entrevista a Reinaldo Arenas”, en *El Mundo*, Madrid, 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

³³ Arenas, Reinaldo, en Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Betania (Colección Palabra Viva), Madrid, 1990, pág. 47. Esta entrevista, revisada y autorizada por el autor, tuvo lugar en Nueva York, diciembre de 1987.

³⁴ De esta forma califica Reinaldo Arenas a su obra *Persecución*: “Teatro en un estado más puro, un teatro experimental e irreverente”. Vid. Espinosa Domínguez, Carlos, “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Quimera*, nº 101, Barcelona, 1990, pág. 58.

³⁵ Arenas, Reinaldo, en Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pág. 55.

liza, en el caso que nos ocupa, en un discurso plural que incorpora alegorías, testimonios y consignas políticas. Mundo de persecuciones, miedos, agonías o “pentagonías”. Recordemos a propósito que Reinaldo Arenas concibió su narrativa -*Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquismas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991)- como un ciclo único en el que un narrador-testigo -“creador, poeta, rebelde o renegado”- canta el horror y la vida de la gente. La escritura se convierte así en testimonio y triunfo ante la represión.³⁶

Desde esta perspectiva, la obra dramática *Persecución*, compuesta igualmente por cinco actos o piezas teatrales, deviene “pentagonía”. Así pues, “Traidor” no es más que un texto-testimonio que inaugura una serie de agonías que hablan de la represión y el acoso. Con todo ello, se desmitifica al Sistema, al Poder, a las fuerzas del Estado, e incluso se narra o teatraliza el derrocamiento de Castro, situándonos en el futuro, un tiempo otro, en el que aún perdura el miedo. (Como decía Oscar Wilde, “siempre la literatura se anticipa a la vida”).³⁷

Pero sobre todo “Traidor” creemos que debe ser entendida como la necesidad de querer decir a través de la escritura, de evidenciar ese conflicto entre el proceso libre de creación y el proceso de represión, al que aludíamos antes, y que igualmente apreciamos en tantas otras obras de Reinaldo Arenas. Personajes que, como el propio autor, han sido condenados al ocultamiento y al silencio: Celestino -*Celestino antes del alba* (1967)- es un poeta que garabatea en las “hojas de magüey”, en “los lomos de las yaguas”, “en los troncos de las matas”,³⁸ pues el mismo acto de la escritura le está vedado; Fray Servando -*El mundo alucinante* (1969)- se nos presenta como un escritor subversivo y marginado; o *El portero* (1989), quien escribe, pero no publica... por citar tan sólo unos ejemplos.

Represión, soledad, desesperación que es lo que la anciana presencia a su alrededor y por ello enfatiza “Yo sé. Yo vi”, aunque de igual modo Reinaldo Arenas -testigo-poeta-, recalca desde la poesía: “Yo veo”, “Yo he visto”.³⁹ Esa *persecución* que tan bien conoció el escritor cubano en su propia carne, pues, como certeramente apunta Luis Antonio de Villena, “siempre se supo y se quiso diferente”,⁴⁰ se ficcionaliza en “Traidor” -relato y texto dramático- a través de las aventuras y desventuras que rememora la anciana. Lo que no es más que la forma que tiene nuestro autor de exorcizar sus fantasmas e ir en busca de una libertad, de una patria, que como él mismo decía, hallaba siempre en la hoja en blanco.⁴¹

No nos extraña, pues, que Reinaldo Arenas haya elegido el relato o el teatro para hablarnos de traidores y perseguidos, tanto en uno como en otro caso, la obra adquiere tintes de verdadera

³⁶ Reinaldo Arenas hizo referencia a su “pentagonía” en un texto preparado por él mismo y enviado junto a los originales de sus dos últimas novelas. Vid. las contraportadas de *El color del verano* y *El asalto*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1991.

³⁷ Wilde, Oscar, en *La decadencia de la mentira*, op. cit., pág. 54.

³⁸ Arenas, Reinaldo, *Celestino antes del alba*, Ediciones Universal, Miami, Florida (U.S.A.), 1996, pág. 16.

³⁹ Arenas, Reinaldo, “Mi amante el mar”, en *Voluntad de vivir...*, op. cit., págs. 71-80. Este texto está fechado en La Habana, noviembre de 1973. Y “Leprosorio (Exodo)”, en *Leprosorio (Trilogía poética)*, Betania (Colección Betania de Poesía), Madrid, 1990, págs. 114-115.

⁴⁰ Villena, Luis Antonio de, en *Biografía del fracaso. Perseverancia y validez de un mito contemporáneo*, Planeta, Barcelona, 1997, pág. 207.

⁴¹ Vid. Molinero, Rita Virginia, “Entrevista con Reinaldo Arenas. Donde no hay furia y desgarro no hay literatura”, *Quimera*, n° 17, Barcelona, marzo 1982, pág. 20. Esta misma entrevista se publicó también en *Sábado*. Suplemento de *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1982 y en *Los novelistas como críticos*, F.C.E. (Colección Tierra Firme), México, 1991, págs. 538-547. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (compiladores),

tragedia. De ahí que en poco más ambos textos hayan devenido verdaderos monólogos teatrales: “En definitiva, el hombre es una tragedia, por mucho que se afane en negarlo”, acota el propio autor.⁴² Teatro, relato, que más da, estos textos como su autobiografía hablan de un Reinaldo Arenas que va y viene constantemente de la muerte y, por esto, ellos serán el “futuro textual de quien [los] escribe, el secreto futuro para quien [los] escribe”.⁴³

Si Reinaldo Arenas recurrió a la creación literaria y, en particular, al teatro, fue para “simular” este juego de sombras que es el verdadero espectáculo de la vida. Una vida que, como decía Antonin Artaud, no debe entenderse “como aquella que se revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan”.⁴⁴ Y en verdad, las formas no le alcanzan a Reinaldo Arenas, tal vez por ello, durante mucho tiempo, la academia no supo o no quiso percatarse de la escritura de este autor. La suya es una obra ejemplo de la “perversión textual”, de la “escritura de la polución”, si tomamos prestada la denominación que Héctor Libertella da a muchos de los testimonios literarios de la postmodernidad.⁴⁵ Formas menos complacientes, más incómodas, más transgresora, pero que igualmente están ahí y reclaman un lugar en este “Parnaso contemporáneo” que es la literatura del siglo XX.

Si, como decíamos al principio, “la vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida”,⁴⁶ debemos concluir que, en el caso de Reinaldo Arenas, esa máxima se hace realidad, pues el Arte le ofreció las formas a través de las cuales su vida halló expresión. Y todo lo demás, es puro teatro.

⁴² Vid. Prieto Taboada, Antonio, “Esa capacidad para soñar: Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLIV, 4, 1994, pág. 689. Esta entrevista se realizó en Lawrenceville, New Jersey, 18 marzo y 13 de mayo de 1981.

⁴³ Panesi, Jorge, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso, en *Críticas*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000 (2ª ed.), pág. 112.

⁴⁴ Artaud, Antonin, “Prefacio: El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1997, pág. 16.

⁴⁵ Libertella, Héctor, *Los juegos desviados de la literatura*, Grupo Editor Latinoamericano [G.E.L.] (Colección Escritura de Hoy), Buenos Aires, 1991, pág. 50.

⁴⁶ Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, op. cit., págs. 50-51.