

REINALDO ARENAS nació en Holguín (Cuba) en 1943. Estudió en la Universidad de La Habana y trabajó en la Biblioteca Nacional. Desde 1974 a 1976 estuvo confinado en la prisión de El Morro. Desde 1980 reside en Nueva York, donde fundó la revista literaria *MARIEL*. Ha obtenido las becas Cintas y Guggenheim y el premio como el mejor novelista extranjero publicado en Francia en 1969.

BIBLIOGRAFIA: Ha publicado las novelas: *Celestino antes del alba* (La Habana, 1967), *El mundo alucinante* (México: Diógenes, 1969), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Caracas: Monte Avila, 1975), *Otra vez el mar* (Barcelona: Argos Vergara, 1982), *Arturo, la estrella más brillante* (Barcelona: Montesinos, 1984), *El Portero* (París, 1988; Málaga, 1989, y Miami, 1990) y *La Loma del Angel* (Málaga: Dador, 1987; Miami: Ediciones Mariel, 1987). También el libro de cuentos *Termina el Desfile* (Barcelona: Seix Barral, 1981) y el poema *El Central* (Barcelona: Seix Barral, 1982). En 1986 publicó el libro de ensayos *Necesidad de libertad* (Argentina: Kosmos) y una pieza teatral *Persecución* (Miami: Universal). Ha sido antologado en *Poetas Cubanos en Nueva York* (Madrid: Betania, 1988), y recientemente publicó su poemario *Voluntad de vivir manifestándose* (Madrid: Betania, 1989). *Un plebiscito a Fidel Castro*, libro de documentos, con el pintor cubano Jorge Camacho, saldrá pronto a la luz en nuestro fondo editorial. Considerado como el escritor más importante de su generación; su obra ha sido traducida a diez idiomas.

FRANCISCO SOTO (La Habana, Cuba, 1956) se recibe de Doctor en Filosofía y Letras de New York University en 1988. Actualmente es profesor de lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad de Michigan-Dearborn. El crítico cubano ha publicado artículos sobre obras y figuras de la narrativa hispanoamericana contemporánea en revistas y periódicos de los Estados Unidos. En estos momentos termina una monografía, *Reinaldo Arenas: tradición y singularidad*, en la cual estudia el alucinante ciclo de novelas *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*.

editorial **BETANIA**
Colección Palabra Viva

Francisco Soto

CONVERSACION CON REINALDO ARENAS



Francisco Soto • CONVERSACION CON REINALDO ARENAS • BETANIA

BETANIA

CONVERSACION CON
REINALDO ARENAS

Francisco Soto

CONVERSACION CON
REINALDO ARENAS

editorial **BETANIA**
Colección PALABRA VIVA

Colección PALABRA VIVA

Portada: "Opereta del solitario", acrílico, 8' x 10', Carlos Alfonzo (1986).

© Francisco Soto, 1990.
Editorial Betania.
Apartado de Correos 50.767
28080 Madrid, España.
I.S.B.N.: 84-86662-57-5.
Depósito legal: M-15129-1990
Imprime: Artes Gráficas Iris, S. A.
Lérida, 41.
28080 Madrid, España.
Impreso en España - Printed in Spain.

LOS MUNDOS ALUCINANTES DE REINALDO ARENAS

La obra de Reinaldo Arenas, prolífico y notable escritor de la literatura contemporánea hispanoamericana, abarca todos los géneros literarios: novela, cuento, poesía, teatro y ensayo. Aún más, este joven escritor cubano es un crítico sagaz que ha iluminado las obras de tales escritores como García Márquez, Juan Rulfo y Lezama Lima. Arenas ha declarado que comenzó a escribir desde muy temprano a causa de necesidad: "Cuando tenía unos diez años ya escribía... y ahora me doy cuenta que yo tenía necesidad incontrolable de escribir, porque si no, no hubiese perdido mi tiempo"¹. Este afán por la escritura es evidente desde su primer libro, *Celestino antes del alba* (1967), novela que fue publicada cuando el autor tenía apenas veintidós años. Desde ese entonces Arenas ha seguido escribiendo con furia una obra polémica, la cual ha recibido atención crítica a nivel internacional y, además, ha sido la razón por la cual hoy en día Arenas se le considera uno de los escritores más singulares de la actual narrativa hispanoamericana.

En 1965 *Celestino antes del alba* recibe en Cuba la primera mención en el Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde encabezado por Alejo Carpentier.

¹ Reinaldo Arenas, ver la entrevista que sirve de apéndice a la edición de *La Vieja Rosa* (Caracas: Editorial Arte, 1980), págs. 109-110.

Dos años más tarde, al publicarse la novela en edición limitada, Arenas intenta comentarla en un artículo que publica para la revista *Unión*, "Celestino y yo"². En éste, el autor confiesa lo difícil que le resulta hablar de su propia obra, y agrega, que si estuviese obligado a analizarla: "tendría que escribir otra novela ... La obra literaria, como toda creación del espíritu más que de la inteligencia, no tiene explicación directa; además, no hay porque explicarla"³. En consecuencia, dicho artículo continúa no con un análisis de la obra, sino con una defensa del impulso creativo y rebelde de ser humano, nuestra única protección, según Arenas, contra los que no toleran manifestaciones diferentes. Es evidente que para Arenas la obra literaria no es un instrumento para vehiculizar la "Verdad". Estas reflexiones del autor cubano sobre la incompatibilidad entre la obra literaria, de espíritu ambiguo y anárquico, y las "Verdades" totalitarias las comparte otro escritor contemporáneo que igualmente ha vivido bajo la censura del totalitarismo, Milan Kundera. En su primer estudio crítico *El arte de la novela* (1986) el escritor checoslovaco, reflexionando sobre el arte de novelar, propone lo siguiente:

... el mundo basado sobre una única Verdad y el mundo ambiguo y relativo de la novela están modelados con una materia totalmente distinta. La Verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el "espíritu de la novela"⁴.

Considero que ya en su primera novela, *Celestino*

² Reinaldo Arenas, "Celestino y yo", *Unión* 3 (1967): págs. 117-120.

³ Reinaldo Arenas, "Celestino y yo", pág. 117.

⁴ Milan Kundera, *El arte de la novela*. Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde (Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 1987), pág. 24.

antes del alba, Arenas sienta una constante de su escritura: "una defensa de la libertad y de la imaginación en un mundo conminado por la barbarie, la persecución y la ignorancia"⁵. El rebelde personaje creador de esta primera novela, constantemente perseguido a causa de sus transgresiones, reaparecerá —bajo diferentes situaciones anecdóticas— en toda la obra posterior de Arenas. Sirven como ejemplos las figuras de: Fray Servando Teresa de Mier de *El mundo alucinante*, perseguido justamente por ser el rebelde incesante; la voz poética de *El central* —anónima e irreverente— que revela, por medio de una ironía vertiginosa, la esclavitud de los que han trabajado en la industria azucarera a lo largo de la historia cubana; Héctor de *Otra vez el mar* cuyos cantos subvierten el aparato hegemónico revolucionario que lo oprime; Arturo de *Arturo, la estrella más brillante* que, aunque enclaustrado en un campo de "reeducación" para homosexuales, se libera a través de su fantasía.

Celestino antes del alba articula las experiencias de infancia de un niño narrador acosado por la ignorancia y condiciones hostiles del campo cubano pre-batistiano. Para sobrevivir esta asfixiante realidad de privación y violencia, este joven —sin nombre a lo largo de toda la novela— sueña e idealiza a un ser más puro, un primo imaginario (Celestino), que es a la vez poeta. Así, hecho de sueños y de fantasía, Celestino no puede ser destruido por la brutalidad de su medio ambiente. El niño-narrador/Celestino trasciende su constante persecución por medio de un deseo insaciable de expresarse, deseo que lo lleva a escribir una poesía misteriosa que garabatea en las hojas y en los troncos de los árboles del campo. Como se espera, este acto de escritura rebelde se critica y se censura por ser subversivo, es

⁵ Ver las notas preliminares a la revisión autorizada de *Celestino antes del alba*, *Cantando en el pozo* (Barcelona: Editorial Argos Vergara, S.A., 1982).

decir, diferente; un acto no permitido por los que insisten en domesticar la pluralidad.

En el mundo del niño-narrador/Celestino las demarcaciones entre "lo real" y "lo soñado/imaginado" no son claras para el lector⁶. La novela supone un código no-restrictivo de lo que es "real", es decir, acomoda en el enunciado una alucinante multiplicidad de realidades que se bifurcan y se extienden. De tal forma, se produce un espacio donde la realidad es múltiple e infinita. Aquí ya está presente cierta visión novelesca que reaparecerá en toda la obra areniana posterior, un desenfrenado recorrido de la imaginación como único escape a una realidad asombrosa y opresiva.

Celestino antes del alba se desarrolla en un tiempo mágico (poético) de sueños, alucinaciones y memoria. Dentro de la novela se presenta al niño-narrador/Celestino como escritor de una poesía hermética e ininteligible. Sin embargo, sus esfuerzos creativos son criticados por los otros personajes dentro de la novela. Esta crítica se hace más violenta en la imagen del hacha del abuelo que persigue al joven escritor.

Mi abuelo salió, con un hacha, de la cocina y empezó a tumbar todos los árboles donde Celestino había escrito aunque fuera solamente una palabra⁷.

La figura autoritaria del abuelo se textualiza en la palabra "HACHA", la cual se llega a repetir hasta ciento trece veces en una sola página. Esta repetición, amenazante e hiperbólica, gráficamente suprime toda

⁶ Lo "real" adquiere una dimensión más amplia en el contexto de la narrativa de Arenas. Para Arenas, lo "real" no es unívoco ni estático, sino más bien plural y aún mágico: "Porque no creo que exista una sola realidad, sino que la realidad es múltiple, es infinita, y además varía de acuerdo con la interpretación que queramos darle." Reinaldo Arenas, "Celestino y yo", pág. 118.

⁷ Cito de la versión autorizada por el autor, *Cantando en el pozo*, pág. 19.

articulación. Pero el niño-narrador/Celestino no deja que este medio hostil que lo rodea le impida cumplir con su labor poética, su único refugio. El, de espíritu indomable, batalla contra la represión. Por lo tanto, su ganancia no está en el decir, sino en el "querer" decir. Perseguido por el hacha del odio el niño-narrador/Celestino escribe con furia su poesía que lo aparta, lo hace diferente de los demás.

Celestino antes del alba es una narrativa subversiva que transgrede los límites de la novelística tradicional. Con ésta, su primera novela, Arenas se ubica dentro de la tradición de experimentaciones novelescas del vanguardismo, pero a la vez, al articular su propia perspectiva, crea un espacio singular donde se aparta de dicha tradición.

Celestino antes del alba se publica en 1967 en una edición limitada de 2.000 ejemplares por la editorial Unión; la edición se agota inmediatamente y jamás se reimprime en la Isla. Este es el primer y último libro que se le publica al autor en Cuba. A pesar de esto, Arenas logra enviar clandestinamente sus manuscritos al extranjero para ser publicados, ya que éstos no encontraban publicación dentro de la Isla por sus temas "antirrevolucionarios". Este hecho desagrada profundamente a las autoridades del régimen castrista que vigilan con cautela al autor. Así es que su segunda novela, *El mundo alucinante* —que aparece primero en francés como *Le monde hallucinant* (1968)— se publica en México en 1969. Con *El mundo alucinante* Arenas empieza a recibir atención internacional como figura innovadora de la nueva narrativa hispanoamericana.

En *El mundo alucinante* el autor continúa las experimentaciones técnicas y juegos lingüísticos que utilizó en *Celestino antes del alba*. Esta "novela de aventuras", como la clasifica Arenas, borra los límites entre la historia y la ficción. La obra de Arenas parte de una figura notable de la historia mexicana, Fray

Servando Teresa de Mier (1767-1827), fraile que se hizo famoso al pronunciar un sermón sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cual subvertía la leyenda oficial. El fraile sostuvo que la Virgen no se le apareció al humilde indio Juan Diego, sino a Santo Tomás, quien en realidad era el legendario Quetzalcóatl. Esta alegación subversiva era contraria a los intereses de los españoles, ya que destruía su justificación colonizadora de haber tenido la sagrada misión de cristianizar. Y, por lo tanto, fue la causa de la expulsión del fraile de su país y de sus subsecuentes aventuras e interminables persecuciones. No obstante, a pesar de su agitado vivir Fray Servando siguió criticando y denunciando los sistemas opresivos. Es interesante: el personaje histórico que Arenas escoge para su segunda novela comparte con el niño-narrador/Celestino el ser un escritor subversivo y marginado que denuncia las injusticias que lo rodean.

El mundo alucinante comienza con una carta que Arenas le dirige directamente al propio Fray Servando: "Desde que te descubrí, en un reglón de una pésima historia de la literatura mexicana... comencé a tratar de localizarte por todos sitios. Revolví bibliotecas infernales... fui a embajadas, a casas de cultura, a museos..."⁸. Arenas parte de las crónicas autobiográficas del dominico mexicano, *Apología y relaciones de su vida* (1817) y *Memorias* (1917), transformándolas en un atrevido enunciado hiperbólico. Quizás sea el capítulo XXIV de la novela el más impresionante, tanto por su contenido, como por su estructura. En éste Fray Servando se encuentra encarcelado en la prisión de Los Torbios, Sevilla. Al ser puesto en la última celda de la prisión los carceleros le encadenan todo el cuerpo. El miedo de que el fraile se escape es tan grande que los carceleros encadenan hasta los folículos de su pelo,

⁸ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (Caracas: Monte Avila, 1982), pág. 19.

poniéndole, además, innumerables minicadenas en las pestañas y luego a cada uno de los pelos de las cejas. Pero, a pesar de este esfuerzo, los carceleros son incapaces de aprisionar el espíritu rebelde del fraile que: "saltando las cadenas, salía, breve, y sin traba, fuera de las paredes, y no dejaba ni un momento de maquinarse escapes y de planear venganzas y liberaciones"⁹. El peso de las cadenas llega a tales proporciones que termina echando abajo la cárcel y liberando al fraile. Así comienza una serie de nuevas aventuras que llevan al fraile a Francia, Italia, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos y de nuevo a México.

El uso de contradicciones, anacronismos e imágenes hiperbólicas en *El mundo alucinante* niega la existencia de una historia oficial. En el ensayo de introducción a la edición de Monte Avila de 1982 Arenas afirma: "Siempre he desconfiado de lo "histórico", de ese dato "minucioso y preciso"¹⁰. En *El mundo alucinante* lo histórico no puede reclamar la veracidad del pasado. Por lo tanto, lo que hace Arenas es enriquecer lo histórico con una fantasía desenfrenada. Desde su nacimiento en Monterrey hasta su muerte en la ciudad de México la vida del fraile es una odisea de la imaginación de Arenas, una reconstrucción ficticia: "Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela"¹¹.

La novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* se publica primero en francés en 1975 y luego en alemán en 1977; la versión española no aparece hasta 1980. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* el poderío imaginativo del autor se expulsa aún más. En esta novela,

⁹ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, pág. 209.

¹⁰ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, pág. 15.

¹¹ Ver la inscripción del propio autor que sirve de epígrafe a la novela.

al igual que en *Celestino antes del alba*, la presentación de un tiempo-espacio narrativo de múltiples posibilidades exige del lector una lectura activa que acomode y le dé sentido a las persistentes mutuaciones de los códigos textuales.

El palacio de las blanquísimas mofetas —continuación de *Celestino antes del alba*— articula las experiencias del adolescente Fortunato y de su familia que acaban de trasladarse del campo a un pueblecito del interior de la Cuba prerrevolucionaria cuyo medio ambiente es tan brutal y agónico que los personajes de la obra sólo encuentran alivio en la muerte. La novela se desarrolla en un momento histórico concreto, la lucha revolucionaria contra el régimen batistiano. No obstante, el discurso estético jamás se sacrifica en la reproducción de la realidad histórica. Arenas presenta un coro de voces que luchan vanamente por ocupar una posición de supremacía. Estas voces constantemente (contra) dicen las palabras presentadas por otros. Esta técnica de focalización bien representa la enajenación y soledad de los personajes, individuos aislados por sus propios sufrimientos. En fin, el texto es un vaivén de afirmaciones y contradicciones que niega la posibilidad de establecer verdades.

La novela está dividida en tres partes que reflejan el ciclo muerte-vida-muerte. La primera parte consta de un prólogo en el cual la muerte aparece personificada montando en bicicleta alrededor de la casa de la familia; desde este entonces ella estará siempre presente en este mundo de sufrimiento. Además, un epílogo —LA MOSCA— presenta este presagio de muerte y destrucción que igualmente reaparecerá durante toda la novela. La segunda parte, "Hablan las criaturas de queja", compone la mayor parte del texto. Aquí cada miembro de la familia intenta presentar sus penas más íntimas. El niño-narrador/Celestino de *Celestino antes del alba* renace aquí como el adolescente Fortunato

que se quiere ver a sí mismo como la voz organizadora de esta torre de Babel: "Pero si algo permanecía fijo en él era la condición fatal, inexplicable —entonces— de encargado de administrar los gritos"¹². Pero la voz de Fortunato es socavada por el torbellino de penas de su familia. Fortunato comparte con Celestino una insaciable necesidad de escribir, de expresar su frustración existencial. Asimismo, para sobrevivir, él construye e inventa refugios imaginarios. Robándole al abuelo resmas de papel comienza a escribir, "en forma interminable", sus constantes impresiones y sensaciones.

La familia de Fortunato consta de: el abuelo Polo que se considera desgraciado al haber engendrado sólo hembras; la abuela Jacinta, supersticiosa y renegada; las cuatro tías: Celia, cuya hija Esther se suicida; Digna, abandonada por su marido, con sus dos hijos Tico y Anisia; Adolfinia, solterona obsesionada por encontrar a un hombre; Onérica, la madre de Fortunato que lo abandona al irse para los Estados Unidos donde trabaja como una bestia. Estas voces se alternan (focalización interna múltiple) en presentar las experiencias más agonizantes de su vida. Aparte de estas voces frustradamente aisladas existe una voz en tercera persona (un narrador heterodiegético) que nos da más información sobre estos personajes desolados. Arenas destaca a esta voz que no pertenece a la familia como: "la voz de mi pueblo natal —Holguín— que se sube a la loma de la Cruz, que es la más alta de mi pueblo y desde allí ve la calle, los puentes, la gente y le da cierta coherencia a un relato que es por sí bastante delirante"¹³. Además, el uso de anuncios de periódicos y noticias contradictorias de los avances revolucionarios se intercalan en el texto, así, socavando toda pretensión testimonial.

¹² Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Barcelona: Editorial Argos Vergara, S. A., 1982), pág. 119.

¹³ Perla Rozencvaig, "Entrevista a Reinaldo Arenas". *Hispanamérica* 10:28 (1981), pág. 47.

En la tercera parte de la obra, "Función", los personajes —al igual que en *Celestino antes del alba*— participan en una escena dramática compuesta de un coro de bestias, príncipes y demonios. De nuevo Arenas se arriesga a transgredir los límites establecidos por la novela tradicional. *El palacio de las blanquísimas mofetas* termina con una sexta agonía donde se describe la muerte de Fortunato al ser ahorcado a consecuencia de su intento de alzarse contra la dictadura batistiana. En fin, la muerte aparece como único alivio en este mundo opresivo.

Mientras escribe *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* Arenas también escribe una serie de cuentos que, aunque algunos se publican en *La Gaceta de Cuba* y *Unión* (revistas de la UNEAC: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), no aparecerán reunidos en volumen hasta 1972 bajo el título *Con los ojos cerrados*. En 1980 Arenas le comenta a Enrico Mario Santí: "A mí siempre me ha gustado escribir cuentos, sobre todo entre novelas"¹⁴.

Con los ojos cerrados consta de ocho relatos: "Mi primer desfile", "Con los ojos cerrados", "La Vieja Rosa", "A la sombra de la mata de almendras", "Los heridos", "El reino de Alipio", "El hijo y la madre" y "Bestial entre las flores". Arenas muestra una maestría de tensión poética aun en este género tan breve que es el cuento. El relato "Mi primer desfile" (1965) marca el triunfo de la revolución cubana visto por los ojos de un joven adolescente que no comprende muy bien por qué ha luchado. Al final del cuento las incertidumbres del personaje obscurecen los hechos históricos, poniendo en duda la posibilidad de obtener una visión unificada y estable de la historia. Los cuentos "Con los ojos cerrados", "Los heridos", y "Bestial entre las flores" transcurren en un vaivén entre los códigos referenciales

¹⁴ Enrico Mario Santí, "Entrevista con Reinaldo Arenas", en *Vuelta*, V. 4, N° 47, octubre de 1980, pág. 21.

y no referenciales. Los personajes se valen de la imaginación/fantasia para modificar los mundos opresivos en los que les ha tocado vivir. Arenas yuxtapone un mundo interior de inocente fantasía con un mundo vulgar y abusivo. "Bestial entre las flores" es un relato complementario a *Celestino antes del alba* en el cual el lector observa como la vida de un niño-narrador —cuyo nombre nunca se menciona— se altera después de la llegada de su intrépido primo, Bestial. Ambos "A la sombra de la mata de almendras" —cuento que anuncia *El palacio de las blanquísimas mofetas*— y "El reino de Alipio" presentan el torpe descubrimiento de la sexualidad en la adolescencia. En "El hijo y la madre" se presenta la historia de una madre que se inmiscuye en la vida de su hijo. Esta figura dominante y tiránica aparecerá en textos posteriores. Este cuento termina con un trastocado final sorprendente: el lector descubre que el hijo ha estado completamente solo en casa puesto que: "Hacia mucho tiempo que *la madre estaba muerta*"¹⁵. El cuento más largo de la colección es "La Vieja Rosa". En 1980 éste se edita en su propia edición (Caracas: Editorial Arte). "La Vieja Rosa" presenta los conflictos de una terrateniente que se niega a perder sus tierras ante el avance de los programas sociales de la Revolución. La Vieja Rosa es una figura autoritaria y orgullosa que insiste en controlar a todos, especialmente a sus tres hijos (Armando, Rosa, Arturo). Este es el único texto de Arenas en el cual la historia personal del que oprime se presenta.

Arenas sigue escribiendo para *Unión* y *La Gaceta de Cuba* hasta principios de los años 1970. Luego el autor empieza a ser perseguido y finalmente en 1974 es encarcelado en la prisión del Morro donde cumple un año y seis meses por su conducta "contrarrevolucionaria".

¹⁵ Reinaldo Arenas, *Termina el desfile* (Barcelona: Seix Barral, 1981), pág. 111.

ria". Desilusionado cada vez más con la Revolución Arenas aprovecha la oportunidad de abandonar la Isla en 1980 por el puente marítimo de El Mariel.

Al llegar a los Estados Unidos Arenas ve la necesidad de nuevas ediciones de sus libros a causa de las múltiples ediciones piratas que aparecieron sin su autorización mientras estaba en Cuba. Por lo tanto, el autor hace revisiones definitivas de sus tres novelas y su colección de cuentos. El volumen de relatos *Con los ojos cerrados* se revisa y se amplía en la nueva edición de Seix Barral *Termina el desfile* (1981). El cuento "Mi primer desfile", de la colección anterior, ahora aparece en esta nueva edición como "Comienza el desfile". La colección cierra con un nuevo cuento, "Termina el desfile", que revive la experiencia de la embajada del Perú en 1980 donde miles de cubanos acudieron en un intento desesperado para salir del país. Así, "Comienza el desfile" y "Termina el desfile" marcan dos momentos claves de la historia cubana.

En 1982 aparece la revisión de *Celestino antes del alba* bajo el nuevo título *Cantando en el pozo* (Barcelona: Argos Vergara, S. A.). Además, ese mismo año aparece la edición revisada y autorizada de *El mundo alucinante* (Caracas: Monte Avila), y al año siguiente *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Barcelona: Editorial Argos Vergara, S. A.). De 1981 a 1982 Arenas recibe una beca Guggenheim para terminar su novela *Otra vez el mar*, tal vez la obra más abarcadora y singular del autor.

Arenas ha dicho que *Otra vez el mar* tuvo que ser reescrita de memoria tres veces al ser incautada en varias ocasiones por el régimen revolucionario. La novela fue concluida por primera vez en 1969. Sin embargo, no apareció publicada hasta 1982. El empeño decidido del autor de lograr su publicación después de trece años de labor atestigua, indudablemente, la

importancia de esta novela dentro del conjunto de toda su obra.

Entrar al universo ficticio de *Otra vez el mar* es entrar a un espacio narrativo que (re)afirma su libertad al rechazar todo tipo de autoridad absoluta. *Otra vez el mar* muestra el dialoguismo y la apertura del género novelesco. Esta obra destroza todas las limitaciones de la novelística para proporcionarle al lector un espacio literario de posibilidades múltiples.

La historia de *Otra vez el mar* es la de una pareja cubana, Héctor y su esposa, que regresa en auto de unas vacaciones de seis días en una playa, y de la gente con la que allí se encuentra. Esta historia sencilla es sólo el marco dentro del cual brota un caudal de recuerdos, alucinaciones y sueños. La novela se divide en dos partes. La primera, narrada por la mujer, cuyo nombre nunca se pronuncia, es una narración de descripciones aparentemente realistas que se divide en seis capítulos; cada uno marcando uno de los seis días de las vacaciones. La segunda parte, narrada por Héctor, es una delirante explosión poética que se divide en seis cantos, igualmente correspondiendo a los seis días. Aún más, existe un constante juego intertextual entre ambas partes; situaciones que ocurren en la primera se continúan o se desenlazan en la segunda.

Héctor hace frente a su mundo angustioso con la misma necesidad de expresión que el niño-narrador/Celestino y el adolescente Fortunato. Sin embargo, los cantos que Héctor compone ya no los garabatea en los troncos de los árboles, como hace Celestino, ni los escribe en las resmas de papel robadas del abuelo, como Fortunato; sencillamente se inventan, se piensan, se cantan para sí mismo. Héctor es el escritor que nunca ha logrado publicar. Por consiguiente, sus cantos son esas impresiones que él piensa escribir, que él quiere expresar. Al final de la novela, a medida que

el auto va acercándose a La Habana la posibilidad de seguir cantando ese poema imaginario va desapareciendo. Si llega, Héctor está consciente de que se integrará a la esclavitud de aquella ciudad, al convencionalismo. En fin, la decisión es el suicidio antes de entrar. Por lo tanto, el texto es lo que queda después de la muerte. Las voces que llegan al lector son ésas que quedan póstumamente y que se repetirán "otra vez", como sugiere el título. En su condición de texto (re)escrito *Otra vez el mar* subraya el conflicto que existe entre el proceso libre de la creación y el proceso de represión, tema que se reitera en los textos del autor.

La observación de que la primera parte de *Otra vez el mar* es prosa mientras la segunda es poesía es puramente formal, ya que el discurso de la mujer es también sumamente poético e imaginativo con su danza de dinosaurios, sueños delirantes y otras alucinaciones. Tal vez sería mejor hablar de dos diferentes modos de entonar un discurso. Mientras la primera parte es más una exploración narrativa que recuenta experiencias, memorias y sueños desde una focalización interna fija —la de la mujer— la segunda parte rompe con todo tipo de coherencia y argumento lineal para entonar un discurso plural que incorpora cuentos, diálogos, poesía, alegorías, testimonios políticos y mucho más.

Esta novela "collage" ofrece un sinnúmero de posibles lecturas: 1) una lectura lineal; 2) una lectura que alterna el primer día de la primera parte con el primer canto de la segunda, y continuando así; 3) una lectura de la primera parte o la segunda parte exclusivamente; 4) una lectura de cantos individuales por su valor poético singular. Siguiendo la primera alternativa de lectura la posición de supremacía del discurso de la mujer (Primera parte) hace que el lector confíe en la autenticidad de su discurso. Sin embargo, su discurso —y propia existencia— se socava en las

últimas oraciones de la novela. Arenas ofrece la posibilidad de que la mujer sea sólo una invención, fantasma u obsesión de la fantasía de Héctor: "Allá voy yo solo —como siempre— en el auto. Hasta última hora la fantasía y el ritmo..."¹⁶. El lector, perplejo, se pregunta: ¿Qué ocurrió? ¿Quién existió? Es justamente este juego de ambigüedad que caracteriza toda la narrativa areniana. Como el incesante movimiento de las olas los recuerdos, deseos y ambigüedades de ambos personajes (re)aparecen a través de todo el texto. Por lo tanto, no extraña que la obra termine como había empezado, con la palabra "mar". *Otra vez el mar* es un arriesgado experimento artístico que revela el poderío creativo de este singular escritor cubano.

En las anotaciones preliminares a la edición de 1982 de *Cantando en el pozo* Arenas anuncia que esta novela, al igual que *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*, forma parte de una pentalogía que será completada por *El color del verano* y *El asalto*. Hasta el momento ambas novelas todavía no han aparecido aunque los manuscritos se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Princeton (EE.UU.). Este alucinante ciclo pentagonal, ideado por Arenas para presentar la sociedad cubana a través de las experiencias de un rebelde narrador-testigo, constituye una unidad intra-dependiente dentro de la obra del autor, una unidad discursiva que hasta el presente la crítica no le ha prestado la atención que merece. Aunque la reputación literaria de Arenas se ha basado en el éxito de *El mundo alucinante*, considero que el discurso intertextual de *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*), *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar* le proporciona

¹⁶ Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar* (Barcelona: Argos Vergara, S. A., 1982), pág. 418.

al lector una perspectiva del proceso creativo del autor mucho más compleja y fascinante.

En 1984 Arenas publica *Arturo, la estrella más brillante*, novela dedicada a la memoria de Nelson Rodríguez Leyva (cuentista cubano) que fue fusilado por haber intentado desviar hacia la Florida un avión cubano. Esta novela retoma el argumento de "La Vieja Rosa" al presentar la historia del hijo menor Arturo, quien huyó de la casa después que su madre lo encontró en su habitación, desnudo y besando a un hombre. El fuerte valor testimonial de esta corta novela está en revelar —a través de la creación ficticia— las condiciones brutales de los campos de UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción), cuya meta era la "reeducación" de individuos subversivos¹⁷. Arturo, personaje que se encuentra en uno de estos campos, reafirma la vitalidad del espíritu liberador de toda la obra de Arenas. Este joven, cuyo primer refugio fueron los libros, defiende, al igual que Celestino, Fray Servando, Fortunato y Héctor, su derecho a pensar y expresarse. Arturo crea mundos imaginativos para escaparse de las brutalidades que enfrenta diariamente en el campo de UMAP: "Arturo empezó a viajar, empezó a conocer, a construir, en grande, empezó a vivir..."¹⁸. El goce de su creación le resulta tan emancipador que cada vez pierde más contacto con la sórdida "realidad" del campo. En un momento de arrebató, impulsado por su deseo de realizar su labor creativa, Arturo se escapa del campo aunque poco después es fusilado por un escuadrón que ha salido en su búsqueda.

¹⁷ El período de represión llevado a cabo por los campos de UMAP, que desde 1965 funcionaban en la provincia de Camagüey, lo ha documentado la película *Conducta impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal en la cual el propio Arenas da testimonio de las atrocidades cometidas. Según Arenas, aquellos que eran identificados como homosexuales o "extravagantes" eran acosados por el régimen por no caber dentro del modelo revolucionario.

¹⁸ Reinaldo Arenas, *Arturo, la estrella más brillante* (Barcelona: Montesinos Editor, 1984), pág. 53.

A la lista de novelas que he mencionado hay que agregar otras dos. La primera, *Le portier (El portero)*, apareció en Francia en 1988 y acaba de publicarse por la casa editorial Dador. Aunque *El portero* es la séptima novela de Arenas, es la primera que no se desarrolla en Cuba.

En *El portero* Arenas carnavaaliza la tradición literaria de la fábula tal como la practicó el griego Esopo en la antigüedad y La Fontaine en el siglo XVII. La fábula se define como una breve historia didáctica, escrita en verso o en prosa, la cual personifica a los animales para representar las flaquezas humanas; el propósito es de dar una enseñanza útil o moral. En *El portero* Arenas asimila la estructura exterior de la fábula, pero a la vez subvierte las características principales del género. Mientras *El portero* se vale de la personificación de los animales para articular —en una prosa sencilla y tersa— una anécdota quimérica, la novela, a la vez, deconstruye la valorización jerárquica hombre/animal y, más importante, socava todo propósito didáctico o moral.

El portero, en oposición a la fábula tradicional, es un texto sumamente pesimista. Esta novela de la vida contemporánea urbana no supone ningún tipo de explicación fácil a los problemas de la deshumanización, el desarraigo, la incomunicación y el materialismo. Esta no es una novela edificante de carácter didáctico. Al contrario, *El portero* articula la búsqueda inútil por la salvación en un mundo moderno que condena al hombre a la disconformidad y donde los propios animales se comportan con más sensatez que los hombres.

Dividida en dos partes la novela presenta la historia de Juan, un joven exiliado cubano del Mariel, que toma un trabajo como portero en un elegante edificio de apartamentos en Manhattan. El sujeto de focalización de la novela es "un millón de personas" anónimas (identificadas como cubanos exiliados) que exponen la

historia de Juan basándose en los escritos del portero y en los informes recibidos de otros que han observado los extraños acontecimientos. Este "nosotros" colectivo admite que no es especialista en la escritura, pero ha decidido relatar la historia de Juan por lo extraordinaria que ha sido. La autoridad del autor tradicional se satiriza aún más en un momento de la novela cuando el "nosotros" colectivo se defiende ante los reproches de los que preguntan por qué el texto no lo ha escrito un autor con más experiencia; un Cabrera Infante, por ejemplo, o un Heberto Padilla, o un Severo Sarduy, o inclusive, un Reinaldo Arenas.

La primera parte de la novela da a conocer a los inquilinos excéntricos del lujoso edificio neoyorkino donde Juan trabaja como portero. Arenas utiliza la ironía, produciendo efectos cómicos y burlescos, para presentar las peculiaridades de estos individuos. Entre este conjunto de maníacos se destacan: una suicida frustrada, un Don Juan impotente, una alcohólica ninfomaniaca, dos viejos homosexuales idénticos y una profesora de ciencias sociales, fanática defensora de Fidel Castro. Cada individuo que se introduce en la primera parte vive con un animal, entre éstos, algunos muy exóticos: una serpiente de cascabel, un orangután, un oso blanco y una perra egipcia.

La segunda parte de la novela es un verdadero carnaval bakhtiniano donde se invierte la jeraquía hombre/animal. Los animales empiezan a hablar y a comunicarse con el portero. Reunidos en el sótano del edificio con Juan, los animales planean un escape para librarse de los abusos de sus amos. El portero Juan es el elegido, el señalado para dirigir a los animales a la "puerta". "La puerta", que siempre se describe por medio del tiempo condicional, se presenta como una posible entrada a una vida más tranquila, una salvación, una anhelada vía por la cual se podría dejar atrás un mundo insensible y brutal.

En la primera parte de la novela Juan se había propuesto llevar a los inquilinos a una puerta que, "les conduciría hacia dimensiones nunca antes sospechadas, hacia regiones sin tiempo ni límites materiales"¹⁹. Sin embargo, ningún inquilino le prestó atención. Todos estaban ocupados con sus propios asuntos para escuchar al portero.

Al final de la novela, después que los animales rescatan al pobre Juan de un manicomio (sitio donde lo encierran después que se descubre que el portero habla con animales), Juan —como un Moisés contemporáneo (Arenas parodia muchas imágenes cristianas en la novela)— dirige el éxodo de animales hacia las tierras cálidas del sur. En un capítulo final, que lleva por título "La puerta", Juan se imagina a los animales pasando por la puerta liberadora. Sin embargo, al terminar comenta: "Todos menos yo, el portero, que desde afuera los veré alejarse definitivamente"²⁰. Juan, o sea el hombre, se queda fuera sólo añorando o imaginando como sería vivir en un mundo sin miedo, sin enfermedades, sin sufrimientos ni frustraciones.

El portero se desarrolla en el año 1992. La intención paródica de socavar el quinto centenario del "descubrimiento" de América es evidente. ¿Qué salvación puede esperar Latinoamérica, la cual se encuentra plagada cada vez más por la desigualdad, dictadores de derecha e izquierda, incesantes intervenciones extranjeras, etc., después de quinientos años de supuesta "civilización" europea y norteamericana? Al hablar de *El portero* Arenas ha comentado: "Nunca he estado de acuerdo con los sistemas en los que me ha tocado vivir. Quizá por eso reinvento mi mundo con la pluma"²¹.

En 1987 se publica en inglés *Graveyard of the*

¹⁹ Reinaldo Arenas, *El portero* (Málaga: Ediciones Dador, 1989), pág. 20.

²⁰ Reinaldo Arenas, *El portero*, pág. 173.

²¹ Entrevista al autor. "El Mundo", 14 de noviembre de 1989, pág. 34.

Angels (La loma del ángel), tercera vez que aparece un texto de Arenas en lengua extranjera antes que en español (luego ese mismo año *La loma del ángel* se publicó en español por la editorial Dador). Esta novela es una reescritura desenfundada, escandalosa y paródica de la famosa obra clásica cubana antiesclavista de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* (1882). El concepto de la literatura como reescritura ya se ha visto antes en Arenas (*El mundo alucinante*) y fue estudiado por Alicia Borinsky en su notable artículo "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando"²². El propio Arenas dice en el prefacio de *La loma del ángel*: "En cuanto a la literatura como reescritura o parodia, es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura (o por lo menos al nacimiento de su esplendor)"²³. Arenas toma los personajes y las situaciones anecdóticas de la obra de Villaverde y los tergiversa en una libre e irreverente reescritura paródica. Dentro de *La loma del ángel* el lector encuentra cinco capítulos dedicados al amor en los cuales se presentan diferentes definiciones del amor por el triángulo amoroso de la novela: Cecilia Valdés, Leonardo Gamboa y José Dolores Pimienta. Es aquí, en estos breves capítulos, donde la carga imaginativa cobra más fuerza al presentar la búsqueda de cada personaje por su amante ideal, búsqueda imposible y egoísta que resulta ser sólo un mero reflejo narcisista de cada personaje.

Es difícil separar la prosa de la poesía en la obra de Arenas ya que todos sus textos son sumamente poéticos, pero en 1981 aparece el poema *El central*, escrito en 1970 mientras el autor realizaba labores como trabajador "voluntario" en el central azucarero

²² Alicia Borinsky, "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana* 41 (1975): págs. 563-603.

²³ Reinaldo Arenas, *La loma del ángel* (Málaga: Ediciones Dador, 1987), pág. 10.

Manuel Sanguily. Según las declaraciones del autor el poema fue escrito en ochenta y siete hojas en blanco que un amigo le pasó de contrabando. La dedicatoria del libro, "A mi amigo R, que me regaló ochenta y siete hojas en blanco," alude a esto. Arenas, a través de la voz irreverente y crítica de un joven cubano anónimo, construye un testimonio del trabajo forzado de la industria azucarera cubana donde el azúcar, del cual la economía cubana siempre ha dependido, esclaviza a la Isla explotando a indios, negros y al actual pueblo cubano. Esta denuncia, dividida en once secciones y escrita en una combinación de prosa y verso, borra las líneas divisorias del tiempo y espacio en un vaivén desde los tiempos de la conquista y la colonización hasta el presente. Esta dislocación temporal presenta la historia de Cuba como una serie de injusticias socio-económicas. Arenas ve *El central* como parte de una trilogía poética ya escrita, pero aún no publicada, que será completada con *Morir en junio* y con *la lengua afuera* y *Leprosorio*²⁴.

La editorial Betania acaba de publicar una colección de poemas cortos de Arenas bajo el título *Voluntad de vivir manifestándose*. Este poemario, escrito con la furia y seducción que caracteriza toda su obra, es una manifestación poética de las represiones, soledades y desesperaciones que le ha tocado vivir al autor: la tiranía de Batista, el destierro espiritual bajo el sistema castrista, el envilecimiento del mundo capitalista y, más reciente, la crisis del SIDA que ha devastado Nueva York, ciudad en la cual el autor ha vivido desde su llegada a los Estados Unidos en 1980. El autor afirma en el prólogo: "He contemplado el infierno, la única porción de realidad que me ha tocado vivir, con ojos familiares; no sin satisfacción lo he vivido y cantado... Sólo me arrepiento de lo que no he hecho.

²⁴ La editorial Betania está publicando la trilogía poética (*Leprosorio*) en su colección Betania de poesía.

Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo"²⁵.

Voluntad de vivir manifestándose está dividido en cuatro secciones que llevan por título: "Esa sinfonía que milagrosamente escuchas", "Sonetos desde el infierno", "Mi amante el mar" y "El otoño me regala una hoja".

Los nuevos poemas de la primera sección ("Esa sinfonía que milagrosamente escuchas") fueron escritos entre 1969 y 1975 mientras Arenas todavía vivía en Cuba. Estos articulan una profunda angustia existencial a consecuencia del sistema político que le prohíbe al poeta la libre expresión. Tanto la constante vigilancia ("Carlos Marx/no tuvo nunca sin saberlo una grabadora/estratégicamente colocada en su sitio más íntimo."), como la esclavitud del sistema revolucionario ("Un millón de niños condenados bajo la excusa de 'La/Escuela al campo' a ser no niños, sino esclavos agrarios") son responsables por la muerte espiritual del poeta. En el último poema de la sección, que además da título al libro, "Voluntad de vivir manifestándose", el poeta, muerto y sepultado, exclama:

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 momento²⁶.

Este momento de muerte espiritual fue precisamente la realidad que Arenas tuvo que vivir después de haber caído en desgracia con el gobierno revolucionario

²⁵ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose* (Madrid: Editorial Betania, 1989), pág. 7.

²⁶ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose*, pág. 24.

cubano por sus ideas "antirrevolucionarias" y por su "conducta impropia".

La segunda sección ("Sonetos desde el infierno") consta de treinta y siete sonetos escritos entre 1969 y 1980, poemas en los cuales la muerte se convierte en una obsesión para el poeta. En el soneto "También tenemos el Ministerio de la Muerte" leemos:

Hay muchas formas de aplicar la muerte.
Tenemos la muerte por muerte sin muerte.
También, la muerte y luego la masmuerte.
Y la muerte que es muerte y sobremuerte²⁷.

Desde *Celestino antes del alba*, la capacidad imaginativa humana se presenta en los textos de Arenas como algo esencial que separa al hombre del resto de las bestias. En el soneto "Todo lo que pudo ser, aunque haya sido" se subraya la potencia de soñar del hombre, ese maravilloso don de la imaginación, superior a cualquier realidad inmediata. El desenfundado recorrido de la fantasía es lo que rescata al hombre de las persecuciones de la vida.

Todo lo que pudo ser, aunque haya sido,
jamás ha sido como fue soñado.
El dios de la miseria se ha encargado
de darle a la realidad otro sentido.

Otro sentido, nunca presentido,
cubre hasta el deseo realizado;
de modo que el placer aún disfrutado
jamás podrá igualar al inventado.²⁸

La tercera sección consta de un solo poema, "Mi amante el mar" (1973). Este poema en prosa, el más

²⁷ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose*, pág. 46.

²⁸ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose*, pág. 34.

largo de la colección, valiéndose de la enumeración caótica, presenta la desilusión y la disconformidad del pueblo cubano reducido sólo a sobrevivir. La repetición de las palabras "Yo veo" sirve como leitmotiv que caracteriza la degeneración y degradación que el poeta presencia a su alrededor. Para librarse de la mezquindad de esta vida el poeta se dirige a "su amante" el mar.

Mi amante el mar me devolverá el niño que fui
bajo la arboleda y el sol
o con un susurro mecerá mis huesos.
Mi amante el mar prolongará mi búsqueda y mi
mi canto, ...²⁹ [furia

Al final del poema el poeta se une a su amante, es decir, se ahoga, se suicida. El suicidio es una constante en los textos de Arenas que permite al hombre escapar de un mundo hostil conminado por "la barbarie, la ignorancia y la persecución."

La última sección del poemario ("El otoño me regala una hoja") consta de dieciséis poemas, todos escritos en los Estados Unidos. Dado que estos poemas no se escribieron bajo el miedo de la censura, el poeta le da rienda libre a su discurso poético, así manteniendo firme la noción central areniana de vivir defendiendo la experiencia creativa personal en un mundo que sólo destruye toda expresión espontánea que se considera "diferente". En esta sección se encuentra el poema "Si te llamas Nelson (a un joven norteamericano)" (1981) dedicado al autor cubano Nelson Rodríguez Leyva, el cual fue internado en uno de los campos de concentración para homosexuales (UMAP) en 1965.

Aunque el título del último poema, "Autoepitafio"

²⁹ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose*, pág. 79.

(1989), sugiere un interés morboso por la muerte, éste no es más que una celebración de ese espíritu de rebeldía que ha caracterizado toda la obra de Arenas; una negación a entregarse a la mediocridad, instinto que le ha servido de solaz al autor a pesar de "la prisión, el ostracismo, el exilio, [y] las múltiples ofensas típicas de la vileza humana". En un típico momento areniano el poeta, explayándose en el mundo de la fantasía, afirma que él:

Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar
donde habrán de fluir constantemente.
No ha perdido la costumbre de soñar:
espera que en sus aguas se zambulla algún
[adolescente]³⁰.

Necesidad de libertad es una colección de ensayos, cartas, artículos periodísticos, estadísticas, etc., que se publicó en 1986. Su tono contradictorio cabe bien dentro de los escritos polémicos y apasionados de Arenas. Este libro se puede leer como un texto que complementa su ficción y poesía. Entre los escritos se destacan unos ensayos perspicaces dedicados a importantes escritores cubanos como Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera Infante, Lydia Cabrera, Cintio Vitier y Virgilio Piñera, quienes, según Arenas, han sido las voces responsables del prestigio de las letras cubanas.

Persecución (1986) es una colección de cinco piezas cortas teatrales —cada una un fragmento que se puede enlazar o combinar de diferentes maneras— que Arenas comenzó a escribir en La Habana en 1973 y terminó en Nueva York en 1985. El título expone el tema fundamental de la persecución que une a las cinco piezas: "Traidor", "El paraíso", "Ella y yo", "El

³⁰ Reinaldo Arenas, *Voluntad de vivir manifestándose*, pág. 110.

Reprimero" y "El poeta". Estas piezas desmitifican los supuestos beneficios y avances del proceso revolucionario cubano. Los personajes habitan un mundo donde predomina la incomunicación, los abusos y sobre todo, el miedo. En la última pieza, "El poeta", el público presencia el rejuvenecimiento del poeta a medida que articula su poesía de denuncia. Las últimas palabras del poeta, "Mi triunfo", palabras que grita al terminar la pieza, señalan que el triunfo del escritor está en su ferviente necesidad de querer "decir", de querer subvertir todo sistema que limite las infinitas posibilidades de expresión del ser humano.

La producción literaria de Reinaldo Arenas —autor que apenas ha cumplido cuarenta y seis años— es verdaderamente prolífica e impresionante. Igualmente impresionante es la popularidad de su obra en otras culturas que, aunque ajenas a la experiencia cubana, bien pueden apreciar la persistente batalla de Arenas por los derechos a la libre expresión, tema fundamental de su obra.

La conversación a continuación tuvo lugar en el apartamento del autor en la ciudad de Nueva York en diciembre de 1987. Esta conversación se enfoca principalmente, aunque aborda otros aspectos de la obra del autor, en el alucinante ciclo pentagonal ideado por Arenas para presentar la sociedad cubana a través de las experiencias de un rebelde narrador-testigo. Como ya he señalado, hasta el presente sólo se han publicado tres novelas de la pentalogía, ciclo que Arenas llama "pentagonía" —neologismo que subraya la "agonía" que sufren sus personajes—: *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*), *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*. Estas tres novelas serán complementadas por *El color del verano* y *El asalto de acuerdo a las anotaciones preliminares a la edición de 1982 de Cantando en el pozo*. *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el*

mar constituyen una unidad intra-dependiente dentro de la obra del autor, unidad discursiva que hasta el presente no ha recibido la atención que merece por la crítica literaria. Considero que en los próximos años la crítica prestará más atención a la obra de este autor singular de la literatura hispanoamericana a quien José Lezama Lima se refirió en 1971 como un joven "naturalmente nacido para escribir"³¹.

Francisco Soto
Universidad de Michigan-Dearborn
diciembre, 1989

³¹ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)* (Madrid: Editorial Orígenes, 1979), pág. 231.

TEXTOS DE REINALDO ARENAS

NOVELA

Celestino antes del alba (La Habana: Ediciones Unión, 1967).
Cantando en el pozo (Barcelona: edición revisada y autorizada de Argos Vergara, S. A., 1982).

Le monde hallucinant (París: Editions du Seuil, 1968).

El mundo alucinante (México: Editorial Diógenes, S. A., 1969).

El mundo alucinante (Caracas: edición revisada y autorizada de Monte Avila, 1982).

Le palais de très blanches moufettes (París: Editions du Seuil, 1975).

El palacio de las blanquísimas mofetas (Caracas: Monte Avila, 1980).

El palacio de las blanquísimas mofetas (Barcelona: edición revisada y autorizada de Argos Vergara, 1983).

Otra vez el mar (Barcelona: Argos Vergara, 1982).

Arturo la estrella más brillante (Barcelona: Montesinos Editor, S. A., 1984).

Graveyard of the Angels (New York: Avon Books, 1987).

La loma del ángel (Málaga: Ediciones Dador, 1987) (Miami: Ediciones Mariel, 1987)..

Le portier (París: Presses de la Renaissance, 1988).

El portero (Málaga: Ediciones Dador - Quinto Centenario, 1989) (Miami: Ediciones Universal, 1990).

CUENTO

Con los ojos cerrados (Montevideo: Editorial Arca, 1972).

La Vieja Rosa (Caracas: edición especial con entrevista, Editorial Arte, 1980).

Termina el desfile (Barcelona: Seix Barral, 1981).

POESIA

El central (Barcelona: Seix Barral, 1981).

Voluntad de vivir manifestándose (Madrid: Editorial Betania, 1989).

Leprosorio (Trilogía Poética) (Madrid: Editorial Betania, 1990).

TEATRO

Persecución (Miami: Ediciones Universal, 1986).

ENSAYO

Necesidad de libertad (México: Kosmos-Editorial, S. A., 1986).

Plebiscito a Fidel Castro (Madrid: Editorial Betania, 1990).
Libro de documentos elaborado conjuntamente con el pintor cubano Jorge Camacho.

SELECCION DE ESTUDIOS CRITICOS

"Celestino y yo". *Unión* n.º 3 (1967).

"Benítez entra en el juego". *Unión* n.º 2 (1968).

"Magia y persecución en José Martí". *La Gaceta de Cuba* n.º 66 (1968).

"Bajo el signo de enero". *La Gaceta de Cuba* n.º 67 (1968).

"Tres mujeres y el amor". *La Gaceta de Cuba* n.º 71 (1969).

"El páramo en llamas". En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Antonio Benítez Rojo, ed. (La Habana: Casa de las Américas, 1969).

"Con los ojos abiertos". *La Gaceta de Cuba* n.º 81 (1970).

"El reino de la imagen". *La Gaceta de Cuba* n.º 88 (1970).

"En la ciudad de los espejismos". *Gabriel García Márquez*, ed. Peter G. Earle (Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1981).

CONVERSACION CON REINALDO ARENAS

Esta conversación, revisada y autorizada por el autor, tuvo lugar en Nueva York, diciembre de 1987.

F. S.—Mientras usted vivía en Cuba, antes de caer en desgracia con el gobierno revolucionario, escribió artículos, reseñas y aun cuentos para *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*. ¿Hasta que año contribuyó usted con escritos a estas dos publicaciones?

R. A.—Creo que los últimos artículos que escribí para las revistas fueron prácticamente en 1969. No creo que en el año setenta publicara muchos artículos.

F. S.—Bueno, en 1970 sí se publicó "El reino de la imagen".

R. A.—Claro, el homenaje a Lezama. Este trabajo era cuando ya Lezama cumplía los sesenta años. Este prácticamente creo que fue uno de los últimos trabajos que yo publiqué. Después de esto vino el año 1971 con el famoso Congreso de Educación y Cultura y ahí cambió todo. En realidad le faltan algunas cosas al trabajo que fueron censuradas. Este trabajo yo lo escribí en el año 1969 pero se publica en el 1970. Escribí un homenaje a Lezama después de haber leído *Paradiso* y sus poesías completas. Ahora, yo tengo un libro donde aparece el trabajo completo.

F. S.—*Necesidad de Libertad*. ¿No?

R. A.—Sí. En Cuba suprimieron algunas partes

donde yo hablaba de la labor del poeta, que es por encima de todo hacer su obra, y decía que nadie pensaba en él, a no ser para atacarlo. En fin, había una serie de detalles que ellos pensaron que aludían muy directamente al régimen. Donde yo decía que en ninguna época el escritor había sido un instrumento del estado o algo parecido y que siempre tendría que ser una especie de francotirador, que tenía que sobrevivir por sus propios medios. Eso todo lo quitaron. Sí, yo creo que éste fue uno de los últimos trabajos publicados en Cuba. Yo colaboré en *La Gaceta* más o menos desde el año 1968 hasta el 1970. Tal vez en el 1967 publiqué algo.

F. S.—¿Y en *Unión*?

R. A.—El primer trabajo que yo publiqué salió en *Unión* antes de publicar *Celestino antes del alba*. Hacia 1965 yo publiqué tres cuentos breves.

F. S.—También se publicaron otros cuentos en *Unión* y algunas partes de la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Además, el ensayo “Celestino y yo”.

R. A.—Este apareció en *Unión* en el año 1967, pero yo publiqué antes unos cuentos muy breves, “La punta del arcoiris”, “Soledad” y “La puesta del sol” en 1965. Son tres cuentos más bien de tema campesino. Estos no los he recogido nunca en libro. Realmente no considero que sean buenos.

F. S.—¿Por qué no?

R. A.—Bueno, antes de publicar *Celestino antes del alba* —que es el primer y único libro que publiqué en Cuba, y en el cual empiezo más o menos a hacer algo que yo considero menos malo— ante, yo había escrito como dos libros de poemas que afortunadamente se perdieron sin publicarse y un libro de cuentos de tema infantil donde el personaje era siempre un niño. Era un libro en el que aparecían esos cuentos [“La punta del arcoiris”, “Soledad” y “La puesta del sol”] y un cuento

que a mí me gustaba que se llamaba “Los zapatos vacíos”, que también desapareció. Yo pienso que ese libro de cuentos fue el paso inicial para que después escribiese *Celestino antes del alba*.

F. S.—¿Entonces, son esos primeros cuentos la génesis de *Celestino antes del alba*?

R. A.—En aquella época yo todavía estaba muy próximo a la infancia. Estamos en el año 1963, tenía unos veinte años más o menos y mis vivencias eran esas vivencias del campo que al abandonarlo, al venir del campo para La Habana, lo añoraba. En fin, al haber dejado todo aquello un poco aquel campo se convirtió en algo más bien mágico y eso me hizo, yo diría, reconstruirlo a través de la imaginación. Esas fueron las primeras cosas que yo escribí, esos cuentos de temas campesinos, de tema infantil y un poco autobiográficos. Fueron los que me hicieron ir a trabajar a la Biblioteca Nacional. Yo trabajaba en un lugar bastante ingrato que se llamaba El Instituto Nacional de Reforma Agraria hasta que un día en la Biblioteca Nacional hubo un concurso de narradores de cuentos y yo llevé ese cuento que se perdió, “Los zapatos vacíos”. Lo narré y a ellos les gustó mucho aunque no sabían quién era el autor porque lo que necesitaban eran narradores no autores. Entonces pasé a trabajar a la Biblioteca Nacional. Aquello fue una experiencia importante.

F. S.—¿Cuántos años trabajó en la Biblioteca Nacional?

R. A.—Trabajé en la Biblioteca Nacional desde 1963 hasta 1968. Fue una experiencia importante porque en aquel momento para mí era fundamental tener acceso a una serie de textos que en Cuba eran prácticamente inalcanzables. Por ejemplo, ¿dónde iba a comprar un ejemplar del *Ulysses* de Joyce? o ¿dónde yo iba a leer a Proust, o dónde iba a leer a Yeats, o dónde iba a leer a casi todos los escritores de valor? En

la biblioteca trabajaban gentes que también en aquel momento me ayudaron, como Eliseo Diego, Cintio Vitier, la directora de la biblioteca que era una persona muy preparada que se llamaba María Teresa Freyre de Andrade. A través de ellos yo conocí a Lezama Lima, quien también iba a la biblioteca. Es decir, en esa biblioteca había un ambiente cultural y creador. Aunque en aquel momento casi toda esta gente incluyendo a Cintio Vitier y Eliseo Diego —que ahora son casi oficiales del régimen— era gente que estaba en desgracia, y precisamente por estar en desgracia trabajaba en la biblioteca. La biblioteca no era un lugar para personas con ambiciones políticas —Eliseo trabajaba en el departamento infantil—. Ellos eran personajes hasta cierto punto, yo diría, marginados. Y yo, pues, me crié en ese ambiente de marginación (que creo que es saludable para el escritor), escribiendo y leyendo allí entre ellos. Ellos se reunían a veces en sus casas o allí mismo y teníamos ese ambiente literario, casi clandestino. Después las cosas cambiaron, a la directora que era revolucionaria la retiraron, y en fin estas personas que eran antirrevolucionarias (Cintio Vitier y Diego) se convirtieron en voceros del régimen y cambiaron completamente. Cuando la situación se puso muy difícil en la biblioteca, en el año 1968, pasé a trabajar a El Instituto Cubano del Libro. Allí trabajé nada más un año y después fue cuando fui a trabajar en la UNEAC [Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba]. Por eso más o menos en el año 1969 y tal vez en el año 1968 e incluso en 1970 aparezcan algunas cosas publicadas por mí en la revista *Unión* y en *La Gaceta de Cuba*.

F. S.—¿Cómo sacó usted sus manuscritos de Cuba?

R. A.—Bueno casi por arte de magia. Yo empecé a sacar los manuscritos desde el año 1967, o sea, cuando publiqué *Celestino antes del alba*. En aquel momento todavía a Cuba iban escritores que no eran completamente partidarios del régimen. Recuerdo que en el año

1967 Cuba tuvo un evento importante que fue el Salón de mayo donde exhibieron cosas muy importantes, fueron pintores de categoría y escritores, y ellos conocieron el libro *Celestino antes del alba*. El grupo surrealista francés sobre todo, que fue el que más se interesó, con ellos saqué *El mundo alucinante* a través del pintor Jorge Camacho. También saqué otros cuentos que tenía que integraban el libro *Con los ojos cerrados*. En el año 1968 una editorial francesa tradujo *El Mundo alucinante*, de manera que salió primero en francés que en español. Después, desde luego, mi situación se hizo en Cuba más difícil porque había publicado un libro fuera de Cuba, nada menos que en Francia, sin haber consultado al gobierno cubano, ya eso me traía problema. Yo nunca más publiqué libros en Cuba. Algunos artículos sí, pero nada más. Pero como ya tenía ciertas relaciones, cuando venía algún turista —por ejemplo, un profesor—, yo le daba los manuscritos. *El palacio de las blanquísimas mofetas* salió así disfrazado como un libro de Botánica.

F. S.—Entonces, cuando llegó a los Estados Unidos en el año 1980 tuvo la necesidad de hacer nuevas ediciones por las muchas ediciones piratas que habían salido. ¿No es verdad?

R. A.—En realidad yo nunca cobré un centavo por ninguna edición. Todas eran ediciones “piratas”. Incluso, yo muchas veces ni me enteraba. De todas las ediciones de *El mundo alucinante* yo solamente conocí una porque el editor (Enmanuel Carballo) era más o menos amigo de Fidel Castro. Cosa por cierto casi increíble porque a la vez que era amigo del régimen castrista me publicaba a mí y vendía mis libros. Pero tenía mucha relación con la Casa de las Américas; una vez yo le envíe una carta quejándome de la situación en que me encontraba y él lo que hizo fue que le entregó la carta a la Casa de las Américas, a Haydée Santamaría, que terminó pegándose un tiro... Pero en realidad yo no

estaba al tanto de mis ediciones. Por ejemplo, un libro como *Con los ojos cerrados*, que se publicó en el Uruguay, lo vi por primera vez cuando llegué aquí.

F. S.—Me pregunto entonces, ¿por qué cuando hizo las nuevas ediciones cambió el título de *Celestino antes del alba* a *Cantando en el pozo*?

R. A.—A mí nunca me hubiese gustado cambiar *Celestino antes del alba* a *Cantando en el pozo*. Yo prefiero *Celestino antes del alba* que es el título original. El problema es que la editorial creía que no podía publicar el libro con el título de *Celestino antes del alba* por un problema de derecho de autor, o sea, del "copyright". Una vez que *Celestino antes del alba* se publica en Cuba, Cuba obtiene los derechos. El libro pertenece a lo que se llama el patrimonio nacional. Y existía la posibilidad teórica de que el gobierno cubano pudiese demandar a esa editorial porque era un libro publicado en Cuba. Entonces ellos pensaron que no se podía publicar con el título ése, y no hubo más remedio que buscar un título nuevo. Entre la serie de títulos que había, yo determiné que *Cantando en el pozo* por lo menos tenía cierto vínculo con la novela. O sea, es el menos perjudicial. Ahora cuando el libro se traduzca al inglés, que ya se está traduciendo, insólitamente la editorial prefirió *Cantando en el pozo*. Se va a llamar *Singing From the Well*.

F. S.—Cuando escribió *Celestino antes del alba*, ¿ya tenía el plan de la "pentagonía"?

R. A.—Cuando escribí *Celestino antes del alba*, no. Yo escribí *Celestino antes del alba* en la Biblioteca Nacional precisamente donde yo trabajaba. Yo empezaba a trabajar a la una de la tarde y entonces iba temprano. Yo no tenía una máquina de escribir en mi casa y escribía en la máquina de escribir de la biblioteca. Cuando ya escribí *El palacio de las blanquísimas mofetas* sí me di cuenta que eso era una continuación y en realidad en esa misma época yo

estaba ya con la idea de *Otra vez el mar*. *Otra vez el mar* es una novela que yo la concibo prácticamente en el año 1966, la primera versión es del año 1969.

F. S.—Aunque no se publica hasta el año 1982. Es decir, dieciséis años desde que la concibe hasta que logra su publicación.

R. A.—Es tan grande la tragedia de esa novela que yo no considero que todavía haya una edición en español que valga la pena. Yo quisiera hacer una nueva edición en español porque además esa edición ya no se encuentra. Argos Vergara es una editorial que ya prácticamente quebró. Pienso hacerla, pero el mundo editorial es un mundo tan alucinante como el de Fray Servando. Nunca se sabe lo que puede pasar. La edición de Argos Vergara está incompleta.

F. S.—En *El palacio de las blanquísimas mofetas* Celestino renace como el adolescente Fortunato y en *Otra vez el mar* Fortunato renace como el adulto Héctor. ¿Va a seguir esta reencarnación del personaje en las últimas dos novelas de la "pentagonía", en *El color del verano* y *El asalto*?

R. A.—En la única novela donde no muere el personaje es en *El asalto*. La historia de *El asalto* es la culminación de la "pentagonía". Es una novela que se desarrolla en un tiempo futuro, en una sociedad completamente tiranizada y automatizada donde ya hasta el lenguaje es muy pobre. La "pentagonía" comienza en una época apolítica como es el mundo de *Celestino antes del alba*, completamente primitivo. Después de *Celestino antes del alba* la historia continúa en la época de Batista que evidentemente es el mundo de *El palacio de las blanquísimas mofetas* que coincide con la adolescencia. La tercera, *Otra vez el mar*, es ya la época de Fidel Castro y coincide con la juventud del personaje. La cuarta, *El color del verano*, es un poco el mundo de la vida picaresca, o digamos "underground" en Cuba del año 1970 a 1999 (la novela concluye con el

siglo). Es ya la madurez del personaje que se diluye dentro de todo aquel mundo de personajes picarescos que sobreviven de la manera clandestina, que hacen lecturas clandestinas, que viven de la manera más rebelde, pero a la vez oscura. La novela termina con el éxodo de toda la isla de Cuba. En la quinta novela, *El asalto*, ya el personaje, ese personaje que siempre muere, en ésta no muere. Es el personaje que ya se ha envilecido por tanto tiempo de dictadura y le ha hecho el juego al régimen que detesta. Pero no porque él quiera destruir al régimen sino porque él quiere destruir a su madre. Porque él comprende que cada día él se parece más a su madre y que llegará un momento en que él será su propia madre. Su rostro será como el de ella. Entonces, él determina que la única manera de eliminar ese parecido es matándola, pero para matarla tiene que atravesar todo el país buscándola y para buscarla necesita un permiso del gobierno porque ya el sistema no permite que la gente se traslade impunemente. Entonces se hace miembro de la "Contrasusurración". Como la gente tiene que decir las palabras que el gobierno le dicta ellos susurran otras palabras, lo cual está prohibido. Como agente de la Contrasusurración él puede buscar por todo el país a su madre, pero nunca la encuentra. Un día en que va a hablar El Reprimero, que es el dictador absoluto, él, como es agente, está en la plataforma donde va a hablar, cuidándolo. Y de pronto descubre que aquel hombre es su madre que está disfrazada. Entonces avanza hacia ella para tratar de matarla, pero a medida que avanza se va produciendo en él una erección. El miembro se va levantando de una manera desmesurada y avanza con el miembro erecto hasta la madre que es El Reprimero. La madre reconoce que es el hijo y por lo tanto le teme, y entonces hay una batalla entre la madre y él.

F. S.—Me hace pensar en ese episodio alucinante en la primera parte de *Otra vez el mar* en el cual los

soldados de la Guerra de Troya se baten a golpes de falo. R. A.—Exacto. Al final de *El asalto* él traspasa a la madre con el miembro. La madre da un grito, estalla y se convierte en unas tuercas, aceite y engranajes mecánicos. Por ese se llama *El asalto*, porque él ha asaltado el poder de su propia madre. Entonces todo el pueblo que había estado esclavizado empieza a susurrar cada vez más alto y más alto mientras avanza. Hay un momento en que el personaje se retira hacia el mar mientras la gente lo destruye todo y toma el poder.

F. S.—Este tema de la madre castradora aparece en muchos de sus textos. Por ejemplo, en el imperio tiránico alegórico del Canto segundo de *Otra vez el mar* o en el cuento "La Vieja Rosa". En sus textos las madres tiranizan, o sea, oprimen a los hijos. Los quieren destruir hasta cierto punto.

R. A.—Es una relación dual. Hay este tipo de relación en todos mis libros. No es una relación completamente, digamos, tiránica. La madre es destructiva y a la vez tierna. Ella puede destruir pero puede amar. Es una relación de poder la que ella tiene con el hijo. Ella lo domina, pero lo quiere, lo destruye, pero lo ama. Yo veo en esto una tradición de la madre cubana que es un poco, digamos, una herencia española. El hijo ama a la madre pero a la vez ve que tiene que alejarse de ella. Creo que la madre cubana ha tenido una influencia negativa/positiva en los escritores. Por ejemplo, Lezama publica *Paradiso* después que muere su madre. Tal vez antes no se hubiese atrevido a publicar esa novela, que es, entre otras cosas, un homenaje a la madre. No nos atrevemos a mostrarnos ante nuestra madre tal como somos y si somos homosexuales mucho menos. La madre ve en eso un signo absolutamente tabú, completamente inmoral o prohibido; por lo menos la inmensa mayoría de nuestras madres. Esa relación amor/odio, rechazo y acercamiento a la madre es una relación contradictoria

pero "real". En *El asalto* en el mismo momento que el personaje destruye a la madre la destruye poseyéndola. Por lo tanto, no hay un odio total, sino una obsesión y una pasión.

F. S.—A veces el personaje femenino en *Otra vez el mar* odia a su hijo, ella no aparece como la típica madre cubana.

R. A.—Tal vez por eso no existe. Es una fantasía de Héctor. En *Otra vez el mar* hay una galería de madres. Está la madre de ella, la esposa de Héctor, que es un personaje muy importante para el personaje femenino. Una madre que no ve más allá de las cosas prácticas que es muy típico en Cuba. "Pero mi hija tienes una cocina yo nunca voy a tener una cocina como ésta". O sea, esa gente que quiere resolverlo todo de una manera práctica. También está la madre del adolescente que es la madre sometida. La madre que vive para aquel muchacho —"mi hijo, mi hijo, mi hijo"— que sería incapaz de concebir que el hijo pudiese hacer algo que no fuese lo que ella desea. Está, desde luego, la visión de la madre de Héctor. Esa madre que él va evocando como lejana. Y está también la madre mecánica/la madre dictadora que es un antecedente de la última novela. Y está también la madre omnisciente representada por la Luna.

F. S.—Puede hablar un poco de los diferentes tiempos que aparecen en *Otra vez el mar*.

R. A.—Yo había hecho una serie de mapas sobre los tiempos de la novela antes de escribirla. Eran mapas circulares. Porque el tiempo en esa novela es obviamente circular. Primero, está un tiempo de seis o siete horas que es el tiempo de que se sale de la playa y se llega al túnel a la entrada de La Habana. Después está el tiempo de los seis días que pasan ellos en la playa.

F. S.—Hay alusión paródica ahí a los seis días de la creación de la Biblia ¿No?

R. A.—Sí, cuando se describe cada día hay un

pasaje de la Biblia. Es lo primero que *ella* describe por la mañana. Además de los seis días está el tiempo de la vida de ellos en La Habana, después una regresión al tiempo de la infancia, luego una visión futurista del tiempo. En el caso de *ella* me fue difícil dar los cambios de tiempo porque toda la primera parte está narrada en presente. *Ella* está en el presente pero a la vez el presente es como un pasado que nunca termina. El pasado es el presente. Una vez que se recuerda, uno está viviendo el presente.

F. S.—Y de ahí viene el epígrafe de la primera parte, "La memoria es un presente que no termina nunca de pasar".

R. A.—Claro.

F. S.—El deseo de re-escribir que ya lo ha estudiado Alicia Borinsky en "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando" no se limita solamente a *El mundo alucinante*. Por ejemplo, también se ve en *La loma del ángel*.

R. A.—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 interesan 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*.

F. S.—¿Cómo en *El central*?

R. A.—Hay en *El central* tres tiempos. La esclavitud de los indios, después la de los negros y la de la época actual. Son tres tiempos históricos e incluso con personajes históricos como Fray Bartolomé de Las Casas. Pero en *Otra vez el mar* también hay momentos de re-escritura. Como en la re-escritura de la Guerra de Troya. Hay personajes que son absolutamente reales que aparecen como, digamos, revividos por Héctor. Por ejemplo, en el Canto sexto, Héctor se va transformando en diferentes personajes. Hay un momento en que es un negro esclavo que está atendiendo a los señores, otras veces es un personaje que está en un campo cortando caña mientras él es el cocinero, hay un pasaje donde es un monje medieval en un castillo.

F. S.—Y Tedevoro en *Otra vez el mar*, ¿es él una reescritura de Adolfinia de *El palacio de las blanquísimas mofetas*?

R. A.—Sí, es como la misma Adolfinia que nunca encuentra lo que busca. En el Canto sexto, que es donde aparece Tedevoro, este momento es como una intersección de otro tiempo y de otra retórica dentro de la novela. Eso que se va narrando desde el principio del Canto sexto, que todo es en prosa hasta que termina ya con la muerte de Tedevoro, es el mundo de la cuarta novela. La tónica esa del comienzo del Canto sexto es el mundo de *El color del verano*.

F. S.—¿Y por qué aparece usted como La Tétrica Mofeta en el cuento de Tedevoro?

R. A.—Dentro de ese mundo ese era mi seudónimo que yo mismo me puse. Eso se explica en *El color del verano*.

F. S.—¿Y El Pato Donald, Popeye, El Ratón Mickey y los otros que aparecen aquí?

R. A.—Bueno ese mundo es también el mundo de la infancia que yo un poco mítico porque nosotros nos criamos mirando todos aquellos muñequitos o

comprando las revistas cómicas. Tedevoro es el personaje que ha idealizado tanto ese mundo que al final él se vuelve lo que es esa gente, un pedazo de papel. No es nada, se va doblando y se dobla como un cartón.

F. S.—La historia de Tedevoro termina con las palabras “¿Seguir? ¿no seguir?”. Es como una transición porque de ese momento en adelante hay como un tipo de frenesí, de furia, un deseo histórico por parte de Héctor de poder expresarse.

R. A.—Esa puede ser la transición hacia la muerte de Héctor. Dentro de esos tiempos que transcurren en la novela, hay el tiempo que narra la mujer —desde luego en el auto— y a la vez en ese mismo momento en que la mujer va en el auto narrando ese tiempo del viaje (en que regresa a la playa, en que regresa al pasado, en que regresa al futuro) está Héctor componiendo sus poemas, “canta rápido, rápido antes que sea demasiado tarde”. A medida que el auto va acercándose a La Habana la posibilidad de cantar ese poema imaginario va desapareciendo. Porque si llega se integra a la esclavitud, a aquella ciudad, al convencionalismo, a la derrota “no llegues, no llegues porque llegar es entregarse”. En fin, él decide suicidarse antes de entrar en La Habana.

F. S.—¿Es entonces Héctor un personaje como los de *Pedro Páramo* que habla desde la muerte?

R. A.—No. En mi novela el texto es lo que queda después de la muerte. Pero es un texto que se piensa cuando está vivo. Los cantos sobreviven a la muerte del personaje. El texto quedó escrito en la nada.

F. S.—Usted dijo que concibió la novela *Otra vez el mar* en el año 1966. Esta es la época del llamado “Boom” narrativo. ¿Qué efecto tuvo esto en una novela como *Otra vez el mar* donde la estructura narrativa es tan singular?

R. A.—Una de las cosas que yo pretendo es que cada novela sea un experimento; algo novedoso. En

esta "pentagonía" cada novela tenía que tener un tono, un ritmo, un lenguaje, una estructura especial que era la que requería ese mundo. Tal vez, ya a finales del ochenta uno tenga además otras ideas.

F. S.—¿En qué aspecto son diferentes sus ideas hoy?

R. A.—Yo considero que el lenguaje y las penas van cambiando de acuerdo con las circunstancias en que uno va viviendo. Aquel personaje que escribió *Otra vez el mar* ya no soy yo. O sea, ya yo vivo en otro contexto quizás más irónico, más desolado, más trágico, más cosmopolita o como quiera llamarse.

F. S.—Entiendo, pero pienso que ese espíritu subversivo que está en *Otra vez el mar* y en todas sus novelas, esa transgresión narrativa que le hace la guerra al concepto de la novela como un género cerrado, subsiste en sus obras.

R. A.—Absolutamente. Yo creo que una novela tiene que ser un texto, desde el punto de vista lingüístico y estructural, novedoso y hasta cierto punto contradictorio y conflictivo que debe ofrecer múltiples e incesantes interpretaciones. Pero las contradicciones y las inquietudes que yo me planteo ahora son más numerosas. No sólo ya cuestiono el tiempo y la estructura de la novela, sino que también me cuestiono a mí mismo como autor. En mis últimas novelas el autor no sólo desaparece, sino que es además atacado e insultado violentamente por los personajes. Metafóricamente una novela como *El portero* —que acabo de escribir— no la escribe Reinaldo Arenas, sino un millón de personas anónimas. Hay un momento en que el equipo de redactores, que no son escritores, explican que no le permiten a Cabrera Infante, ni a Severo Sarduy ni a Arenas que escriban la novela, pues pondrían cosas que a ellos no les interesan. Mi novela *Viaje a la Habana* —en trámites de publicación en España— está supuestamente escrita por varias personas

enemigas entre ellas que además la pueblan de notas. En una de esas notas se aclara que Reinaldo Arenas "era un escritor insignificante que murió de SIDA en 1987". Es probable que todo eso sea cierto y que esto que usted ve aquí sea sólo un fantasma. De todos modos mis textos son ahora mucho más enmascarados y más complejos dentro de una aparente sencillez. El autor ya no es dueño ni de la vida ni del destino de sus personajes: ni tampoco es dueño de su destino ni de nada. El autor en realidad ya no existe.

R. A.—Eso mismo ocurre al final de *Otra vez el mar* cuando un coro de personajes "saliendo del papel" empiezan a cuestionar al autor.

R. A.—Tienes razón. Es que ya uno siente de otra manera y lo expresa diferente. Pero desde luego, no quiere decir en ningún momento que uno vaya a volver a la novela lineal. Quiere decir que cada novela es un mundo experimental y que ya una vez que uno termina una novela uno no la puede repetir formalmente. Hay que buscar otros campos y las experiencias del exilio me traen a otros mundos narrativos. Me trae el mundo de la nostalgia, me ofrece otra serie de cosas que nunca había experimentado en Cuba. Quizás mi suerte haya sido haber padecido todas las calamidades históricas, sociales y personales. Eso puede haberle otorgado más diversidad a mi experiencia creadora.

F. S.—Puede hablar un poco de las posibles lecturas de *Otra vez el mar*, porque pienso que hay más de una.

R. A.—La idea mía era publicar un canto y un capítulo, un capítulo y un canto y así seguir avanzando. Pero el editor me dijo que era una locura que nadie iba a entender nada. Otra idea todavía más enloquecida era publicar los dos textos de forma paralela. O sea, leer la novela paralelamente, a la vez, para ver como marchaban dos personajes por un mismo tiempo que además van en el mismo automóvil. Hubo esa posibili-

dad remota que tampoco fue aceptada. Y se terminó con la idea de publicar primero la parte de ella y segundo la de él, que tampoco es una idea totalmente mala.

F. S.—También pienso que se puede leer la primera parte o la segunda solamente, aunque obviamente la lectura no queda completa.

R. A.—La primera parte es una novela completa pero parcial. Hay un problema grave con el lector, es que muchas veces no quiere entrar en la segunda parte. Yo tengo varios amigos que me llamaron para decirme, “¿cómo es posible que después de esa primera parte hayas hecho *eso otro*?” Yo creo que la segunda parte es sencillamente el complemento de la primera o al revés. Además, si se lee con mucha atención uno se da cuenta que *ella* va dejando como huecos en el texto que solamente *él* los puede rellenar. La primera parte es como el mapa de la segunda. La primera parte es la novela en el sentido más convencional de la palabra y la segunda es la explosión.

F. S.—Encontré una carta en la biblioteca de Princeton donde Enrico Mario Santí dice de *Otra vez el mar*, “Hay partes que me recuerdan a Dostoevsky; otros a un carnaval de barrio; algunos a los pasajes más escabrosos de la Biblia; en muchos casos es una experiencia de lectura desconcertante porque es algo completamente *nuevo*. De la novela como batidora...”

R. A.—Desde luego, esa es una de las ideas que yo siempre he tenido de las novelas. Como decía Baroja la novela es un saco —aunque pienso que Baroja nunca lo puso en práctica— donde se puede echar todo. Yo creo que una de las cosas maravillosas de las novelas es eso. Que uno puede experimentar en todos los sentidos. Por ejemplo, en esta novela *El portero* lo que yo quiero es dar la idea de que esta novela la escribe un millón de personas. Este millón de personas está haciendo una biografía de uno de sus personajes. En este momento

yo estoy tomando el tono más bien ensayístico. En otros momentos hablan los animales y cada animal cuenta la historia y es el tono de la parodia. Todo esa cosa en un poema no se hubiese podido hacer. La novela es ese género que puede participar de todos los demás sin perder el suyo.

F. S.—En la traducción de *Otra vez el mar* al inglés aparecen en el Canto sexto unos pequeños cuentos, por ejemplo: “Negroes”, “The Table”, “Monster II”, que no están en la edición original. ¿Por qué los incluye aquí?

R. A.—La idea de los cuentos es que esos cuentos que aparecen ahí son las cosas que Héctor escribe o que él quiere publicar. Héctor es un escritor que nunca ha logrado publicar. Entonces, son los cuentos que en ese momento él está pensando o que ha escrito. Están puestos así como una especie de transición. Porque en ese último canto hay esa especie de transición. Porque en ese último canto hay esa explosión sexual, creadora, sentimental con la madre, y está la idea de la creación. Esos cuentos formaban parte del original.

F. S.—También una de las últimas oraciones de la edición inglesa cambia. Me refiero a la que dice, “Hasta última hora la fantasía y el ritmo...”. En la traducción dice, “To the last second equanimity and rhythm —fantasy—”. ¿Por qué se le agrega “equanimity”?

R. A.—En el manuscrito original aparece así, pero hubo erratas, hubo cosas que se suprimieron. Debe ser exactamente lo que está traducido al inglés: “Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo...” O sea, la ecuanimidad y el ritmo porque el ritmo es el ritmo de la creación de él, su poema, un poema rítmico y la ecuanimidad, pues sin ella no se puede contar ni siquiera la locura. Hasta última hora no se puede perder el ritmo y la ecuanimidad porque si no, se pierde el sentido de la creación. Hasta el momento en que muere la ecuanimidad y el ritmo, es decir la poesía, la

fantasía. "Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, Desatado, furioso y estallando como el mar". Dice en la edición de Argos Vergara "estallado", eso es una cosa abominable. Por eso tengo el manuscrito anotado porque si hago una nueva edición yo trataré de hacer esos cambios. De manera que en ese sentido la edición en inglés es más original que la española.

F. S.—Pienso que la traducción de *Otra vez el mar* al inglés quedó muy bien. Lo que sí me molestó fue el título *Farewell to the Sea*.

R. A.—El título es sencillamente para hacerlo más comercial, porque yo creo que se podría traducir de otra manera, *Once More the Sea* o *Again the Sea*, yo no sé. Pero bueno, quien puede con el mundo.

F. S.—Veo como un juego de espejos en *Otra vez el mar*; por ejemplo, Héctor/el adolescente, ella/Héctor, ella, la madre que odia ser madre/la madre "sometida" del adolescente. Además, el propio mar se presenta como libertad y como cárcel. ¿Qué le parece?

R. A.—En todas mis novelas se plantea una constante dualidad contradictoria que es característica de todo ser humano. Yo eso lo planteé abiertamente cuando hice un prólogo a *El mundo alucinante*. "No me cansaré de descubrir que el árbol de las seis de la mañana no es éste de las doce del día, ni aquél, cuyo halo nos consuela al anochecer. Y ese aire que en la noche avanza, ¿puede ser el mismo de la mañana? Y esas aguas marinas que el nadador del atardecer surca cortándolas como un pastel, ¿son acaso las de las doce del día? Influyendo, de manera tan evidente, el tiempo en un árbol o en un paisaje, ¿permanecemos nosotros, las criaturas más sensibles, inmunes a tales señales? Creo todo lo contrario: somos crueles y tiernos, egoístas y generosos, apasionados y meditativos, lacónicos y estruendosos, terribles y sublimes, como el mar..." Por eso el mar es fundamental en *Otra vez el mar*. El mar es el resumen y espejo de todos los personajes.

F. S.—¿Cuál era la actitud del gobierno revolucionario cubano hacia el tipo de literatura que Ud. escribía?

R. A.—El gobierno "revolucionario" nunca ha aprobado ese tipo de literatura, ni entonces ni ahora. O sea al gobierno, como a todo sistema convencional, lo que le interesa es una literatura de mensaje. Una literatura lo menos experimental posible. Y a mí lo que más me interesa en todos los libros es el poder de experimentación tanto en el lenguaje como en la estructura. Por eso te dije que me interesa una experimentación diferente en cada novela. No tiene sentido que me ponga a narrar en el tono en que lo hizo Balzac. El cuando lo hizo estaba experimentando, pero no yo ahora si intento copiarlo a él. Creo que uno siempre tiene que estar renovándose. En Cuba desde luego ese tipo de novela jamás iba a interesar. Como no interesa ningún tipo de obra que tenga un sentido experimental, vanguardista e irreverente.

F. S.—¿Cuál era entonces el tipo de literatura que interesaba en Cuba en el momento que usted estaba escribiendo?

R. A.—En los años sesenta, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes..., o sea novelas realistas espantosas.

F. S.—¿Y las novelas de Miguel Barnet?

R. A.—Claro. Ese tipo de cosa también interesa mucho al Estado porque no son en realidad novelas, son testimonios que se llegan a escribir en forma de libro. Pero que son testimonios de la masa que dan una visión histórica, hasta cierto punto dialéctica, marxista. Las novelas de Barnet son como páginas desprendidas del manual del Marxismo-Leninismo. O sea, aquí tenemos el cimarrón, que es el negro esclavo, ahora viene el proceso en que el cimarrón, se independiza y viene la República mediata y entonces la corista de *Canción de Raquel*.

Finalmente llega la Revolución con *Gallego* y entonces ya es el paraíso. Como si la vida tuviese esa escala política paradisíaca, que todo lo demás es negativo y al final todo es maravilloso con la Revolución. Yo considero que la equivocación es pensar en un final positivo. El ser humano en sí tiene una carga negativa y otra positiva, pero los sistemas sociales, cualquiera que sean, en general tienden a degradar al ser humano. Porque le piden al ser humano la renuncia a la libertad y por lo tanto a la vitalidad. En un sistema democrático esa petición es menos obvia, pero existe evidentemente. Todas las sociedades son hipócritas.

F. S.—Y de *Arturo, la estrella más brillante*, ¿qué le interesó al escribir esta novela?

R. A.—En esa novela lo que a mí más me interesaba era el ritmo creador. Que el personaje a medida que va pereciendo va creando para sobrevivir y trascender su realidad inmediata.

F. S.—¿Y *Necesidad de libertad*?

R. A.—Es una colección de ensayos. Es un libro que yo no considero que esté dentro de una tradición de ficción evidentemente, pero yo sí he querido mantener en el libro ese tono que se mantiene en casi todo lo que yo he hecho. Es decir, el tono contradictorio y la diversidad de ángulos, de puntos de vista. El libro está formado por ensayos, pero a la vez hay cartas personales, hay documentos, algunos muy serios otros muy irónicos.

F. S.—Siempre he visto el uso del humor como un elemento importante en todos sus textos.

R. A.—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 y por lo tanto te acercas al mundo sin ese distanciamiento 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.

F. S.—Pienso que en *Otra vez el mar* existe una tensión entre lo que podemos llamar una “estética de la independencia” (el arte por el arte) y una “estética del compromiso” (el otro extremo). La lectura de *Otra vez el mar* no se actualiza ni en un polo ni en otro, sino en un terreno en el medio donde se juegan estas dos tendencias.

R. A.—Para mí la novela es un texto abierto. Un texto abierto al lector que es el que tiene que contestarse todo eso. Debe ser el lector quien pueda después dar el veredicto final nunca el mismo escritor. Si uno lo da ya una vez que se lee el libro no interesa para nada. A mí lo que me interesa es que cuando se lee el libro comience entonces la otra lectura. La lectura que va a hacer ese lector interesado en “interpretar” ese texto y hasta cierto punto en re-escribirlo.

F. S.—Cuando usted escribe una novela, ¿termina siendo lo que Ud. ideó en un principio?

R. A.—Es imposible pensar que una novela, y creo que ninguna obra literaria, pueda ser lo que uno ha concebido. En primer lugar, porque es imposible concebir en su totalidad una novela. Uno tiene una serie de apuntes, ideas, cosas que uno va anotando, mapas, en fin, toda una serie de cosas que uno hace. Pero a medida que esos personajes cobran vida se independizan del autor. El autor es un instrumento de los personajes y hasta cierto punto los orienta, porque si no sería el caos. Uno tiene toda aquella gente como encerrada en la cabeza que van pidiendo, clamando que uno los ayude, que les de la palabra. Pero una vez que les da uno la palabra ellos hablan. Uno es como una especie de médium, de intérprete entre ese mundo misterioso de esos personajes que claman. El escribir no es una profesión, es una especie de iluminación que se tiene y se puede perder. Cuando uno termina una

novela uno nunca está seguro de que puede escribir otra. Porque si escribe otra de una manera profesional resultaría las mismas cosas que en los últimos años hizo Cortázar; digamos, ejercicios de estilo, que es lo que impera ahora en la novela española. Algo horrible. Aquella cosa mágica que es un libro, que es algo sencillamente misterioso y renovador se pierde cuando la labor del escritor se vuelve puro profesionalismo sin que exista esa visitación del misterio creador que es completamente independiente de la facultad que tenga una persona para redactar un párrafo. Esa facultad es imprescindible. Es necesaria, uno tiene que saber escribir, tiene que conocer las reglas gramaticales, y tiene que saber todas las reglas del juego. Pero aún más allá de esas reglas del juego hay un juego misterioso, que es eso, esa labor de insuflar a esos personajes una vitalidad que vaya más allá de nuestro propio talento narrativo. Y ahí es donde está el misterio de la creación que no puede manifestarse bajo una dictadura, porque la dictadura no admite el misterio, todo tiene que ser explícito y claro. Como si la vida fuese así. La vida es misterio incesante, misterio y terror. Eso es lo que somos, un destello desesperado amparado por la poesía y la ternura.

F. S.—¿Cuáles son los autores que usted lee?

R. A.—Por ejemplo, ahora cuando estuve en Miami volví a leer a Proust. Pensé que no podía leerlo, pero sin embargo cuando lo vuelvo a leer me gusta más. Yo creo que Proust hizo una renovación en la literatura por la que tenemos que estar agradecidos eternamente. Hay momentos en que él se burla hasta de los mismos personajes, de la misma novela, del mismo lector.

F. S.—Eso está mucho en Borges también.

R. A.—Borges es uno de mis grandes autores. Para mí la muerte de Borges es el fin de una manera de ver la literatura, que es muy importante. O sea, no importa

si en Cuba se produce cinco mil quintales de papas, o si es bueno que unos niños se hayan alfabetizado. La misión de la literatura no es esa. No importa que en Cuba se haya publicado a Sartre o a Soljenitzin, eso incluso es grave que se ponga como un mérito. La literatura es un misterio que no puede participar de estas mezquindades políticas de ocasión. Eso no es lo que importa. Lo que importa es que la literatura exige un ejercicio de inspiración. Es algo misterioso que no puede ser catalogado como útil o inútil, la literatura escapa a esas maquinarias políticas. Cuando esas maquinarias políticas la utilizan —y eso es lo que hace todo sistema totalitario, utilizar la literatura— ya eso es muy grave; la literatura deja de ser literatura para convertirse en propaganda. La grandeza de Borges está en que Borges tenía una fe en la creación en sí misma que iba más allá de las circunstancias en que vivía. Una fe que es imprescindible para el escritor, porque detrás de esa fe o esa inocencia está el verdadero creador desnudo con sus palabras y con el mundo a quien él va a trasladar al papel. Esa fe en la creación es lo único que nos hace existir como escritores. Los demás son productores de libros para hacer dinero o ganar un cargo dentro de un régimen. El caso de Borges es solamente comparable, dentro de esa ingenuidad creadora o de esa fe en la palabra, con Lezama Lima. En Borges cada poema es una pieza maestra escrita no para quedar bien con Pinochet o Fidel Castro, sino para quedar bien con la literatura. Igual un Lezama Lima, que vivía para el verbo. Pero ese encanto, ese hechizo por la palabra y por la literatura en sí misma muchas veces se va perdiendo. En la mayoría de los congresos a los que yo voy lo que interesa es que usted hable en contra de Fidel Castro o a favor.

F. S.—¿Qué proyectos tiene usted para el futuro?

R. A.—Tengo cosas aún escritas hasta en Cuba que todavía no he pasado y quisiera trabajar en ellas.

Acabo de terminar un libro de cuentos. Quisiera terminar la "pentagonía", que es lo que más me interesa. A mí siempre también me ha interesado la poesía: Ya tengo publicado *El central* y *Voluntad de vivir manifestándose* (Betania, Madrid). También tengo una trilogía poética: *Leprosorio*, que incluye *El central*, *Morir en junio* y *con la lengua afuera* y *Leprosorio*, que también publicará Betania.

F. S.—Creo que la división entre prosa y poesía en sus textos no es tan fácil de precisar. Todo me parece sumamente poético.

R. A.—Yo creo que un escritor debe tener un conocimiento poético y de ahí sacar lo demás. La poesía es el germen de todo lo demás. Yo soy un lector de poesía. Por eso es que siempre he admirado a Borges porque Borges es un gran poeta. Borges nunca se olvidó de la poesía. Aún cuando escribía sus últimos libros de prosa siempre escribía poemas. Uno no debe olvidar la poesía. Nunca debe subestimarla. Y no debe hacerse de la poesía un género, sino sencillamente una necesidad literaria. Cuando el texto requiera un tono más poético se pone, cuando no, no. Pero siempre tener la poesía presente. Si no se hace periodismo, se escriben textos áridos. Yo aspiro a que después de muerto alguien me recuerde por el ritmo de algunas frases. Evidentemente soy muy optimista. Pero no lo puedo evitar.

INDICE

	<u>Págs.</u>
• Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas, Francisco Soto	7
• Textos de Reinaldo Arenas	35
• Conversación con Reinaldo Arenas	37

94001548



*Este libro se terminó de imprimir
el día 20 de noviembre de 1990.*