

## EL COLOR DEL VERANO O NUEVO “JARDÍN DE LAS DELICIAS”, DE REINALDO ARENAS: EL CARNAVAL COMO TEXTO CUBANO

En marzo de 1999 se cumplieron cuarenta años del triunfo de la Revolución Cubana, un apocalíptico acontecimiento que supuso dramáticos cambios sociales en la isla caribeña; no obstante, nadie duda de que la Revolución ha promovido la eclosión de una copiosa y, casi siempre, innovadora producción literaria, de la que son exponentes preclaros los numerosos intelectuales cubanos en el exilio. Es un hecho que desde Estados Unidos o desde Europa, la diáspora cubana está impulsando un nuevo vitalismo a la novela caribeña en general y, en particular, a la escrita en español.<sup>1</sup> Por otro lado, es evidente que la narrativa cubana de los noventa se halla recorrida por un impulso que pretende el recuento y la reconstrucción de la historia de Cuba de las últimas décadas, ya que la dolorosa experiencia personal de los autores es, en la mayoría de los casos, el motivo que desencadena toda una serie de obras que, en último término, se concibieron con el propósito de explicar, entender, aclarar, criticar o rechazar el presente de un país en el que la relación entre *literatura* y *ser nacional* viene siendo una permanente obsesión desde hace más de un siglo, es decir, desde la independencia de la isla de la metrópoli, en 1898. Existía tal inquietud en José Martí, en Cirilo Villaverde (*Cecilia Valdés*, 1882), en Lydia Cabrera o Severo Sarduy y existe en Guillermo Cabrera Infante o Zoe Valdés, por mencionar autores más cercanos en el tiempo. Lo cierto es que parte de la crítica especializada habla de una novelística cubana entendida no necesariamente como una búsqueda de lo cubano (aunque sin excluir esta posibilidad) sino como una tradición literaria desde la cual se escribe para reconstruir, recontar o retratar una cierta forma de percibir la realidad de ese país; una

---

<sup>1</sup> Entre las publicaciones de novelistas cubanos de los últimos 5 años destacan: Zoé Valdés: *Te di la vida entera* (1994), *La nada cotidiana* (1995), *Café nostalgia* (1996), *Querido primer novio* (1999); Jesús Díaz: *Dime algo sobre Cuba* (1998); Abilio Estévez, *Tuyo es el reino* (1997), Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo* (1997), *Caracol Beach* (1998); Mayra Montero, *Como un mensajero tuyo* (1998), Daina Chaviano: *El hombre, la hembra y el hambre* (1998). Además, numerosos ensayistas ofrecen los más variados acercamientos tanto a la realidad cubana como a su producción literaria. Destacan Juan Abreu: *A la sombra del mar: Jornadas habaneras con Reinaldo Arenas* (1999); Iván de la Nuez: *La balsa perpetua* (1999) y Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite* (1998). Todos ellos, junto a Guillermo Cabrera Infante, llevan a cabo, desde el exilio una encomiable tarea ensayística y crítica en relación a la problemática cubana derivada de la revolución y su relación con la literatura. La pentagonía de Reinaldo Arenas, que incluye obras publicadas en vida del autor como *Celestino antes del alba* y obras póstumas como *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto* se han reeditado en España entre 1992 y 1999. De este autor se han publicado también: *El portero* (1990), *La loma del Ángel* (1988), *Antes que anochezca* (1994), *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)* (1995) y *El mundo alucinante* (1997).

realidad modificada, trastornada y aun reprimida y controlada por la ideología revolucionaria en el poder, dado que ésta se ha erigido, en definitiva, en causa y motivo de la diáspora en masa de intelectuales cubanos.

El presente trabajo se acerca a la obra de Reinaldo Arenas, uno de los exiliados cubanos más polémicos, tanto por lo trágico de su vida como por lo peculiar y extraordinario de su producción literaria.<sup>2</sup> En efecto, las novelas de Arenas son siempre punto de mira de la crítica literaria, muy especialmente de los propios intelectuales cubanos. Me explico: poco después de la publicación de *Antes que anochezca* (1994), Abilio Estévez apuntaba que esta obra era la venganza de Arenas contra el régimen castrista, una venganza que se plasmaba como un espectáculo lingüístico excesivo y brillante, pero también como un espectáculo autobiográfico delirante, carnavalesco y, por lo mismo, un tanto mórbido e impreso de un anhelo de misterio oculto tras la búsqueda imposible de la verdad que rodeaba al propio autor.<sup>3</sup> Por su parte, Guillermo Cabrera Infante, en un artículo titulado "Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo", señalaba la deuda de Arenas con sus mentores Virgilio Piñera y José Lezama Lima, además de con otro más lejano como Carlos Montenegro y, a propósito de *Antes que anochezca*, afirmaba que estas Memorias eran "de una escritura en carne cruda y entre indecente e inocente"; Cabrera Infante destacaba el pansexualismo homosexual del autor, para hacer de Arenas "una versión cubana y campesina de un Walt Whitman de la prosa y, a veces, de una prosa poética que es un lastre de ocasión en ocasión".<sup>4</sup> En 1997, Tusquets reeditó *El mundo alucinante* (1968, 1980), obra que narra desde perspectivas superpuestas (yo, tú, él) las andanzas de Fray Servando Teresa de Mier, un predicador de origen mexicano que fascinó a Arenas por su vida fugitiva y trágica.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Reinaldo Arenas nació en Holguín en 1943, en el seno de una familia muy humilde. Su primera novela *Celestino antes del alba*, autobiográfica, publicada en 1967, lo convierte en un novelista prometedor. Su segunda novela *El mundo alucinante* gana en 1969 el premio a la mejor novela extranjera en Francia, aunque fue censurada en Cuba y no se publicó en este país. Entre 1974 y 1976 permanece prisionero en El Morro por declararse disidente revolucionario y homosexual. Su novela *Otra vez el mar* es confiscada por la policía en varias ocasiones y tiene que reescribirla tres veces. Sale de Cuba por el puerto de Mariel en 1980 y se instala en Nueva York. Aquí desarrolla una intensa actividad cultural y política contra el régimen de Castro. Funda la revista *Mariel de arte y literatura* y escribe el resto de las novelas que verían la luz después de su suicidio, acaecido en diciembre de 1990.

<sup>3</sup> Abilio Estévez, "Autobiografía de un desesperado" en *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 (1998), 131.

<sup>4</sup> Guillermo Cabrera Infante, "Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo", en su *Vidas para leerlas*. Madrid, Alfaguara, 1998; pp. 181-188.

<sup>5</sup> A propósito de esta novela, Arenas advierte en el prólogo que puede leerse "como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerantes resultan a veces liberadoras". Suscribe el carácter delirante de su texto, al que se refiere con acierto como "esta suerte de poema informe y desesperado, esta mentira torrencial y galopante, irreverente y grotesca, desolada y amorosa". *El mundo alucinante*. Barcelona, Tusquets, 1997.

La novela fue acogida como muestra del "barroco americano", corriente estética surgida en diversos puntos del entorno caribeño y que la acerca a obras como *Cien años de Soledad* (García Márquez) o *De donde son los cantantes* (Severo Sarduy). El hecho es que *El mundo alucinante*, "cuyo efecto de conjunto es conmovedor e imponente más allá de los excesos de la novela", fue aclamada por la crítica, que señaló a Arenas, una vez más, como "víctima de la Historia".<sup>6</sup> En marzo de 1999, fecha con ecos revolucionarios, se reeditó *El color del verano* y, de nuevo, los críticos cubanos acogieron la novela con el mismo tono apocalíptico y nostálgico. Iván de la Nuez, en "Reinaldo Arenas: el color de una disidencia absoluta", concluye que este libro, acabado al borde de la muerte, "está armado como un remolino, escrito para desolar el mundo, como buscando la fuerza suficiente para conseguir lo que su trama nos propone: desgarrar a Cuba de su plataforma insular y cercenarla radicalmente de su historia, de su fatalidad geográfica, de las ficciones de su tradición nacional, del autoritarismo de su trayectoria política".<sup>7</sup> Por su parte, Juan Abreu, quien ha descrito y publicado sus andanzas habaneras con Arenas antes de la salida de ambos al exilio, señala que la publicación de *El color del verano* significa un triunfo definitivo para Arenas como escritor, al tiempo que califica esta obra de "pura vitalidad, vida desatada y hermoso insulto novelado", entre otros apelativos.<sup>8</sup> El hecho es que *El color del verano* o Nuevo "Jardín de las Delicias" —el subtítulo predispone, por cierto, a una premeditada intertextualidad de parte del autor— es una novela que inscribe irreverencia a raudales, humor demoledor e ironía destructora; también, futurismo, informática y ciencia ficción, pero sobre todo, experimentación formal y léxica; en suma, una vuelta vertiginosa y reiterativa a los anteriores escritos de Arenas, a su propia trayectoria, ya que la novela sugiere, en su conjunto, una continuidad de la ruptura en la línea escritural de la tradición literaria caribeña contemporánea, es decir, de la heredera del barroco español y de la des/figuración de aquél.<sup>9</sup> Pero pasemos a la novela en cuestión.

En la edición de Tusquets (1999), de 465 páginas, encontramos el Prólogo de la novela en la página 259. En el mismo, Arenas confiesa la génesis dificultosa, allá en la prisión de la Isla, de una obra que le ha tomado muchos años,

<sup>6</sup> Ignacio Echevarría: "Reinaldo Arenas: Víctima de la Historia", *El País-Babelia*, 10 de enero de 1998, 9.

<sup>7</sup> Iván de la Nuez. "Reinaldo Arenas, el color de una disidencia absoluta". *Lateral*, (marzo 1999), 8-9.

<sup>8</sup> Juan Abreu. "Nunca te alíes con los guardianes". *Lateral*, (marzo 1999), 9.

<sup>9</sup> Roberto González Echevarría en *La prole de Celestina* realiza un excelente estudio de la obra de escritores cubanos como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Severo Sarduy para explicar que son herederos de Celestina porque se insertan dentro de la estética neobarroca, cuya retórica actúa por acumulación y desbordamiento lingüísticos. Lo cubano es un texto donde predomina lo neobarroco expresado en la figura del monstruo: éste se inscribe en la construcción o invención de diferencias como formas históricas de marginalidad, ya sean de clase, nación o sexualidad. *La prole de Celestina*, Madrid, Colibrí, 1999.

pero que le ha dado un sentido fundamental a una vida, la suya, que está a punto de concluir. Arenas define esta novela como el relato satírico y grotesco de una tiranía envejecida y de un tirano, cúspide de todo el horror. La monstruosidad del tirano domina la novela que transcurre en un espacio y en un tiempo carnavalescos. Además, el autor comenta las posibilidades de descifrar una obra que incluye géneros tan diversos como teatro, máximas y aforismos, ensayos, epístolas, sentencias, testimonios y otros, para apuntar que:

Esta novela está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida y de la mayoría de los que fuimos jóvenes durante las décadas del sesenta y del setenta. *El color del verano* es un mundo que, si no lo escribo, se perderá fragmentado en la memoria de los que lo conocieron... No se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda conocida. Pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra. (262)

En efecto, siguiendo la advertencia del propio autor, el carnaval que celebra los cincuenta años del triunfo del dictador Fito, máscara despiadada y travestida de Fidel Castro, es el eje en torno al cual se inscriben numerosos fragmentos cuyos excesos provocan arrebatos líricos y visionarios más allá de la simple exageración o del desorden. Sin duda, y como veremos a continuación, la poética del carnaval es la más apropiada para acercarse a una obra como *El color del verano*.

En la excelente obra de Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, el escritor y crítico cubano afincado en Estados Unidos asegura lo siguiente: "entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval (o cualquier otra festividad equivalente) es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios".<sup>10</sup> Esta aseveración se adapta con acierto a la obra narrativa de Reinaldo Arenas, pero quiero puntualizar cómo *El color del verano* inscribe, de una manera provocadora e hiriente, trágica y absolutamente insultante las múltiples relaciones que Reinaldo Arenas, caribeño por demás, establece con su mundo circundante, un mundo trazado por diversas redes que confluyen en la insularidad de Cuba.

En primer lugar, a través del Carnaval, Arenas habla de sus relaciones con la tradición literaria cubana: lo hace travistiendo el idioma, enmascarándolo y parodiándolo con la inscripción de treinta trabalenguas. Desde la A a la Z, éstos recorren el alfabeto español para hacer referencia y aludir despiadada y

<sup>10</sup> Antonio Benítez Rojo. *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea, 1998; p. 349.

grotescamente a casi todos los intelectuales cubanos: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Virgilio Piñera y aun el propio Reinaldo Arenas son objetos y sujetos de una experimentación lingüística llevada hasta el paroxismo y la burla.<sup>11</sup> En mi opinión se trata de un último homenaje, a la manera de Reinaldo Arenas, a la gloriosa tradición literaria cubana en la que él mismo se inserta como una desgarrada parodia; pero, si bien Arenas aplaude la tradición cubana, de la cual parte y desde la cual escribe, también la destruye y la subvierte al colocarse dentro de un habla y una trama marginales y homosexuales que fracturan, intencionadamente, cualquier idea unívoca de lenguaje nacional.<sup>12</sup> Arenas recoge palabras, las crea, las remodela y las inventa a la manera de Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1967) o en *La Habana para un Infante difunto* (1979), obras que encarnaban la jerga habanera. En esta misma línea, *El color del verano* tiene un personaje principal que domina toda la novela: se trata del idioma, mejor aún, de la jerga-Arenas aunque, como señala Iván de la Nuez, lo que este autor pretende con tal experimentación sea "no la búsqueda de lo cubano, sino la posibilidad de destruir cualquier posibilidad de lo cubano como canon, algo que fue tan caro al grupo *Orígenes*, encabezado por Lezama Lima".<sup>13</sup> Una propuesta, por cierto, que también había defendido Severo Sarduy con *De donde son los cantantes* y *Cobra*.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Anoto el trabalenguas titulado Guille, galle, galla, gulle, güello... dedicado a Nicolás Guillotina: "No te embullas ni te guilles, Guillén, ni mucho menos te engalles, porque no tienes agallas. ¡Calla! o como payador de talla entónale una loa a la papaya de Maya Plisezcaya hasta que te salgan callos. Respeta a tu ayo o te parte un rayo, porque el caballo sólo quiere grillos y si te las das de gallo te engrilla, te engulle o te corta el cuello mientras tú aplaudes tu 'autodegüello'". Sin duda, *El color del verano* es un libro extremadamente cruel para con los personajes que desfilan por sus páginas, pero también, a su manera, y dentro de su brutal venganza, es un homenaje a la literatura cubana y muy en especial a Guillermo Cabrera Infante, Lezama Lima y Virgilio Piñera.

<sup>12</sup> Ver Jesús J. Barquet en "La generación de Mariel", en *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 (1998), 110-123. Reinaldo Arenas se inscribe dentro de la llamada *Generación de Mariel*, es decir, la conformada por los intelectuales salidos de Cuba en 1980 por el puerto de Mariel. Muchos de ellos comenzaron a darse a conocer a partir de 1981 por medio de diversas publicaciones estadounidenses, y es en ese año, cuando sale la revista *Mariel*, cuya etapa más relevante va de 1983 a 1985, con ocho números. Arenas fue uno de sus directores, junto con Abreu, y Lidia Cabrera, entre otros. Esta revista contribuyó de varias maneras a lograr la cohesión de la literatura cubana en el exilio, abriendo sus páginas a todos los exiliados. También, siguiendo su rechazo a toda represión, el número cinco de la revista se concentró en el análisis de las relaciones entre los cubanos y la homosexualidad. Sin duda, el homosexualismo será un asunto recurrente en los marielitos; obviamente lo es en Reinaldo Arenas ya que su inclinación sexual fue una de las causas de su arresto, de sus conflictivas relaciones con la ideología revolucionaria y de su exilio.

<sup>13</sup> De la Nuez, *op. cit.*; 8.

<sup>14</sup> González Echevarría afirma, a propósito de Severo Sarduy: "Vale recalcar el carácter reiterativo del ritual, la repetición en el texto mismo de la novela que lo señala. El sujeto metafórico de Sarduy surge y se esconde tras esas repeticiones, tras esas metonimias que atraviesan el texto a todo nivel, que lo traspasará a él como pájaro encalado en los alambres de su jaula. Porque la pasión y transporte de *Cobra* en ambos relatos es la del sujeto metafórico, cuya ausencia, como centro de significado, sentimos, en la acepción fuerte y contradictoria de la frase: 'sentimos su ausencia'". *Op. cit.*; p. 258.

Me he referido a la *jerga Arenas* como protagonista principal de esta novela, y ahora voy a precisar que se trata de una jerga homosexual, algo que, por otra parte, es una constante en su trayectoria literaria. En efecto, la marginalidad sexual, causa de otra monstruosidad, el SIDA que lleva al suicidio al autor, se extiende a todos los personajes de *El color del verano*, en sus múltiples variantes: incluso Fifo, el dictador, así como sus guardianes y allegados son presa de un deseo sexual que provoca las situaciones más obscenas. Toda la isla es homosexual y así lo plasman las distintas voces que narran cada capítulo. Títulos como "El superensartaje" (199), "La Crucipinguificación" (227), "El descomunal acoplamiento" (349), "El culipandeo" (420), "La Elevación del Santo Clavo" (439), entre otros, evocan la irreverencia y la provocación de Arenas, quien siempre luchó contra el carácter homofóbico del régimen castrista. Cabe señalar en este sentido que una constante en la Generación de Mariel, a la que pertenecía Arenas, fue la observación y posterior reflexión sobre las formas tradicionales de represión familiar, además de política y social, con respecto a la homosexualidad entre los cubanos. Ahora bien, la marginación sexual para Arenas es un tema pasional e instintivo más que coherente y racional, y provoca en el autor efectos delirantes y visionarios, tanto a nivel lingüístico como ideológico e imaginario. Por otra parte, el dato de la homosexualidad en Arenas se aúna a la permanente obsesión de este autor por vivir el mundo a contracorriente, plasmando los monstruos que lo acechan por doquier. Tamaña obsesión le hace adoptar una expresión estética que encarna una violencia ancestral, la cual, como él mismo advierte en el prólogo y a lo largo de la obra, sólo consigue canalizarse en las ceremonias del carnaval caribeño.

Por medio de la estética carnavalesca, Reinaldo Arenas habla de sí mismo y de sus particulares relaciones con el mundo, a través del prólogo —como ya dije antes, textualizado a la mitad de la novela— y de cuatro cartas que resumen aspectos biográficos e íntimos del autor: la primera está escrita en París en 1993, la segunda en Nueva York en 1996, la tercera en Miami en 1998 y la cuarta desde La Habana en 1999. Las cartas se entrecruzan entre Gabriel, Reinaldo y la Tétrica Mofeta, es decir, los personajes en los que el autor se desdobra y enmascara, para relatar las soledades y miserias provocadas por el monstruo de la tiranía. De esta forma, Arenas se convierte, una vez más, en el sujeto metafórico propio del neobarroco caribeño ya que, atrapado en su propio fluir temporal, ve relaciones que crean, de la naturaleza, una sobrenaturalidad, que es la era imaginaria, hecha de fragmentos de otras imágenes. Estas cartas hablan de temas tratados hasta el paroxismo en su obra anterior; de su dificultad para escribir en Cuba, de la escritura de su novela y del propio carnaval que sirve de motivo inicial a la obra; la fechada en La Habana en julio de 1999 es una carta profética en tanto que se sitúa en el espacio y el tiempo futuros en que discurre la propia novela; pero, además, Arenas utiliza la carta para aclarar aspectos de su quehacer literario a modo de testamento profético:

De mis libros no les he hablado. Espero que todos los que les he enviado estén a buen recaudo. Ya saben que todo cuanto he hecho es una sola obra totalizadora; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades, como es el caso de la "pentagonía"; otras veces, los personajes, transformados, vuelan en el tiempo, son frailes, negros esclavos, condesas enloquecidas y patéticas. Pero todo lo poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos; por una serie de angustiosas transmutaciones... Así que, por favor, les pido que si todo esto se publica, hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad donde los personajes mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo como hemos hecho nosotros mismos. Todos ellos podrían integrar un espíritu burlón y desesperado, el espíritu de mi obra, que tal vez sea el de nuestro país (358).

En suma, Arenas imagina a toda Cuba carnavalizada, portadora de máscaras engañosas que ocultan la monstruosidad de la represión. Es evidente que se da en Arenas una adhesión a la estética carnavalesca hasta en el umbral de la muerte ya que aquélla le permite desdoblamiento, risas, llantos, todo tipo de expresiones humanas, incluidas las del monstruo.

Las relaciones de Reinaldo Arenas con el pasado y el presente de Cuba se apuntan en los cuatro relatos que llevan por título *La historia*. Están contruidos a modo de cuento o leyenda y en sus líneas se apuntan la naturaleza y la geografía insular como desencadenantes de las desgracias del pueblo cubano. De manera reiterativa, los cuatro relatos delatan la dictadura de Fífo y las ansias de fuga, imposible, de todos los isleños. La única manera de burlar la sofisticada vigilancia del dictador y sus secuaces es desprender a la Isla de su plataforma hasta separarla de su base y llevarla a tierra firme, cerca de un continente. Muchos ciudadanos pasan horas interminables bajo las aguas, royendo la plataforma insular de la Isla, lo cual trae cambios geológicos inesperados que al final son detectados por el dictador, quien para combatir a los roedores crea un vivero monumental donde se amaestran tiburones que engullen a aquéllos. La alegoría de la dictadura cobra proporciones dantescas con la invención del Tiburón Sangriento, el jefe de los demás tiburones, con el cual el dictador mantiene un estrecho contacto, desde su inmenso palacio subterráneo que desembocaba en el mar:

Allí había construido un acuario con un inmenso cristal detrás del cual el tirano pasaba largas horas contemplando arrobado las maniobras de Tiburón Sangriento, quien a veces traía en sus fauces un roedor y detrás del gran cristal lo ultimaba, lo violaba, lo descuartizaba y lo engullía mientras él, el tirano, saltaba entusiasmado. Pero lo insólito era que a pesar de aquel terrible y disciplinado ejército y de la fiel voracidad de Tiburón Sangriento, la gente seguía royendo la plataforma insular (138).

El monstruo de la tiranía es descrito, una vez más, magistralmente. Como contrapunto, tanta desesperación encuentra un resquicio de alivio en la oración, un discurso que habla de las relaciones del autor con Dios, el Ser Supremo.

Arenas expresa en la oración los más íntimos anhelos de un alma que se debate entre la ira y el respeto a la tradición. De ahí los dos relatos llenos de interrogantes reiterativos, dominados por el lirismo más intimista y rayanos con la sinceridad más extraordinaria. La figura del apóstrofe que sugiere invocación, apelación e imprecación, por un lado, posibilita, por otro, amor, confianza, también esperanza y expresión de abandono en el Ser Supremo, en cuyas manos está el futuro del autor. La preponderancia de la anáfora y las reiteradas inquisiciones llenas de un panteísmo centrado en la naturaleza y sus manifestaciones, cristalizan en un discurso lírico y poético. Leemos: “¿Qué nuevo ritmo descubriré hoy? ¿Qué palabra que ya creía irrecuperable me devolverá la infancia? ¿Qué colores sorprenderán mis ojos? Entre los pinos, ¿qué trino escucharé que a toda costa querré imitar? Junto a un madero podrido, ¿qué flor, hongo, o caracol será el colmo de mi alegría? ¿Con qué estruendo me saludarán las olas?... Oh, Dios, de todos esos milagros, concédeme aunque sea el más insignificante” (97).

La segunda oración plasma la angustiada plegaria del que se sabe cerca de la muerte y ruega para que su desgracia sea lo menos duradera posible. El uso del apóstrofe, con la insistente interpelación al Creador, sugiere el drama del que sufre sin esperanza. La plegaria, premonitoria y profética, habla de las relaciones del autor con Dios y con la naturaleza de la Isla, una naturaleza asfixiante, de la que el sujeto emisor es parte indisoluble. Arenas concluye así:

Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante —ese conocimiento— somos nosotros mismos. Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables. Déjame ser sólo un destello de horror que no se repite. No permitas que el nuevo año, el nuevo verano (el mismo verano de siempre) prosiga en mí su deterioro, y otra vez me conmine a lanzarme a la luz, ridículo, arrugado, patético y empapado, buscando. Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en el yerbazal que el sol calcina (411).

Siguiendo los consejos del autor en cuanto a la lectura de la novela, como ciclónica y redonda, esta plegaria remite a otro fragmento titulado “En busca de El Bosco”, en el cual se apunta el deseo más apremiante de Arenas: escribir pintando. Alude a un deseo grabado en su imaginario desde que viera las reproducciones de *El jardín de las Delicias* de El Bosco, uno de los cuadros más emblemáticos de la pintura europea, cuya huella y reminiscencia perdura y se plasma en *El color del verano*, que por otra parte lleva el subtítulo de *Nuevo “Jardín de las Delicias”*. El gran tríptico de El Bosco le sirve a Arenas de referente para describir la monstruosidad de su experiencia personal. A la evocación de El Bosco se une un deseo mucho más apremiante e íntimo para Arenas: el de aunar pintura y escritura. En el fragmento que lleva por título “Pintando”, afirma:



Todo eso y mucho más pintaré, porque también pintaré el carnaval, el último carnaval de este siglo, y yo dentro del carnaval con mis enormes tetas postizas y exhibiendo mis disfraces prohibidos... Nada se me escapará. Y en la tercera parte del tríptico, en medio de la explosión final, todos, yo también, reventando, luego de haber pasado por todos los espantos... Todo eso pintaré y ahora mismo, ahora mismo voy a comenzar. En un raptó de furia lo pintaré todo antes de que comience el carnaval. Pintaré el carnaval antes de salir a verlo... Y la isla completa también será pintada, y las murallas de la ciudad también serán pintadas; paredes salpicadas de sangre también serán pintadas o repintadas; y la plataforma insular de la isla también será pintada, la plataforma insular roída por los dientes de todos los que quieren separar a la isla de su base y escaparse con ella como si fuera un bote gigantesco —hacia otra parte.

Arenas intuye que debe salirse de la escritura porque no se trata de escribir una novela sino de pintar un libro. Como señalé antes, *El color del verano* incluye todos los géneros conocidos como literarios: ensayo, poesía, teatro, cuento, aforismos, sentencias, y otros; Arenas consigue arrasar con todos ellos, dado que encuentra un punto de la escritura que está más allá de todas sus carencias y de todas sus virtudes como escritor; de ahí que se afirme "Buscando a El Bosco" e intente una textualidad inédita: la escritura como pintura.<sup>15</sup> Pero, hay algo más en la adopción de la tradición occidental como referente próximo a la novela de Arenas. En *La isla que se repite*, Benítez Rojo puntualiza que todo escritor caribeño siempre se siente en déficit ante la escritura porque el lenguaje y la tradición literaria de Occidente son insuficientes para narrar el contexto carnavalesco que lo rodea, su contexto, entendiendo por tal un escenario en el que se superponen la ley y la transgresión, la prohibición y el cuerpo, en fin, la parodia y la tragedia. Sin duda es por ello que Reinaldo Arenas recurre a la tradición europea, en este caso la pintura, que por otro lado es también la suya, para trastocarla, imitarla y apoderarse de ella, convirtiéndola en otro texto, tan imponente, tan patético y tan bello como lo es el cuadro de El Bosco. En la des/figuración de *El jardín de las Delicias* encontramos el carnaval, la parodia y el monstruo propios a la estética barroca caribeña. Sin duda, la actitud de Arenas evoca la de Lezama Lima, uno de sus autores favoritos, cuando aseguraba que el barroco americano era un "barroco pinturero", y también remite a Severo Sarduy, otro de los escritores exiliados quien apostó más encarecidamente por el barroco como expresión del subconsciente latinoamericano reprimido, de donde surge como pulsión y explosión el monstruo carnavalesco.

La afirmación de Antonio Benítez Rojo respecto a la estética carnavalesca propia a los escritores caribeños se hermana con la reflexión de Severo Sarduy

<sup>15</sup> En *Viaje a La Habana*, obra publicada en 1987, Arenas mostraba ya su fascinación por la pintura europea del renacimiento y el capítulo titulado *Mona* era el relato policiaco-fantástico que contaba las hazañas de un cubano exiliado en Nueva York a quien se le acusa de querer destruir el famoso cuadro de Leonardo da Vinci: *La Gioconda*. En este relato, la musa de Leonardo se sale del cuadro y se convierte en personaje viviente que asedia al cubano exiliado, Fernández, hasta que éste logra librarse de ella.

sobre el barroco y el neobarroco de la literatura latinoamericana en general, y de la cubana en particular. Recordemos que el autor cubano exiliado en París acuña con el nombre de “barroco de la Revolución” a una tendencia y estilo propios de todos los autores afectados por ese conflicto, la mayoría exiliados como él mismo y entre los que se incluye, de manera obvia y estridente, toda la narrativa de Reinaldo Arenas.<sup>16</sup> Severo Sarduy analiza las distintas estrategias de las que se apropian los escritores neobarrocos latinoamericanos, herederos de la tradición española del siglo XVII. Por un lado acuden a una extremada artificialización, que se opera por medio de mecanismos como la sustitución, la proliferación y la condensación de significantes, todo lo cual conduce a una hipérbole totalizante cuyo *desperdicio*, en palabras de Sarduy, es particularmente erótico.<sup>17</sup> Otra estrategia neobarroca es la parodia, tal como la definía en 1929 el formalista ruso Michail Baktin, para quien la parodia deriva del género “trágico-cómico” clásico, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, construye el habla del habla. De modo que el carnaval es sustrato y fundamento de este género; el carnaval es un espectáculo simbólico y sincrético en que reina “lo anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión; ceremonia que conlleva la proclamación de la monstruosidad.

En esa misma línea, *El color del verano* presenta una carnavalización múltiple y simultánea desde sus comienzos y a lo largo de la obra. Pero voy a referirme a dos fragmentos concretos: el primero es el titulado “La fuga de la Avellaneda”, y el segundo es el relato titulado “El Jardín de las Computadoras”. “La fuga de la Avellaneda”, presentada además como *Obra ligera en un acto (de repudio)*, es un simulacro teatral en el que intervienen, como actores, los escritores cubanos más destacados: José Martí, Julián del Casal, Dulce María Loynaz, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Heberto Padilla, Severo Sarduy, entre otros, todos ellos caricaturizados

---

<sup>16</sup> Severo Sarduy afirma lo siguiente respecto a la literatura neobarroca cubana, la que deriva de la revolución, la de Lezama Lima o Cabrera Infante: “Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución”. En otro apartado asegura: “sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras”. Consultar “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.) *América Latina en su literatura*. 15ª edición, México, Siglo XXI, 1996; pp. 167-184.

<sup>17</sup> *Ibidem*; p. 170.

por nombres travestidos, con lo que se tiende un guiño constante y atrevido al lector, quien se encuentra abocado, por todos los medios, a identificar tras esos nombres deformados, a los verdaderos protagonistas de la intelectualidad cubana. El escenario es el Mar de la Antillas —entre Cayo Hueso y el Malecón de La Habana— y representa el repudio de Fifo, el dictador, hacia la Avellaneda, quien ha sido resucitada para participar en los carnavales que conmemoran los cincuenta años en el poder de Fifo, pero que se resiste a permanecer en la Isla y pretende cruzar en bote hasta La Florida. Obra irreverente, desquiciada y desesperada, donde los ataques más furibundos al régimen castrista se entremezclan con una alabanza a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a José Martí en forma de dedicatoria final: "A Gertrudis Gómez de Avellaneda, que escribió que sólo es grande el que hace grande a su pueblo, que sólo es libre el que rige a pueblos libres. A José Martí, que escribió o más bien gritó en silencio que sólo son bellas las playas del destierro cuando les decimos adiós..." (76). "El Jardín de las Computadoras" es un relato futurista donde la ciencia ficción y la informática se convierten en los más preciados ayudantes del tirano Fifo. Es un relato pintado más que escrito, desfiguración, otra vez, de "El Jardín de las Delicias" de El Bosco, aunque Arenas nos presente un jardín repleto de computadoras ávidas de informes servidos por multitud de cubanos que delatan a sus familiares y amigos. El párrafo no puede ser más impactante y dantesco:

Las computadoras abrían sus inmensas fauces, estiraban sus lenguas metálicas, se metían entre sus dientes aquellos informes y al momento los codificaban. Una sensación de felicidad (casi de seguridad y de paz) invadía a aquellas personas una vez que sus informes eran engullidos por la computadora elegida. Entre susurros respetuosos elogiaban a una determinada máquina. Ésta es una de las mejores; gracias a ella pude deshacerme de mi sobrino y de mi esposo. Aquélla fue la que en una sola visita que le hice acabó con todos los maricones de mi cuadra. Gracias a esta logré al fin que cerraran la playa de mi barrio y fusilaran a mi hermano...Y seguían los elogios, siempre entre susurros, para no irritar a las otras computadoras que continuaban masticando. (414)

Este relato es una des/figuración de otro jardín, convertido a través de las páginas de la novela en el de "Las Delicias" de Arenas, un jardín del que escapa en lancha Gertrudis Gómez de Avellaneda, mientras Fifo y su comitiva parten rumbo al carnaval. De este modo, *El color del verano* participa de la carnalización que supone la parodia en la medida en que equivale a confusión y enfrentamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Nos hallamos ante múltiples sistemas de signos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos. Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnalización, de la parodia y la intertextualidad, *El color del verano* se presenta como una red de conexiones y de sucesivas filigranas cuya expresión gráfica

no es lineal ni bidimensional, sino lo que el propio Arenas señala en el prólogo: un texto redondo y ciclónico. *El color del verano*, carnavalesco, monstruoso y neobarroco, es el espacio de la superabundancia y el exceso; se complace, por consiguiente, en el suplemento y en la demasía para desembocar en el erotismo como juego, artificio y desperdicio en función del placer. Por ello, el erotismo se presenta como la ruptura total de nivel denotativo, directo y natural del lenguaje para culminar en la perversión y la obscenidad que implican las metáforas y las figuras retóricas: de ahí, también, el carácter exhibicionista de *El color del verano*.

En este punto coincido con Benítez Rojo cuando advierte a este respecto, que en la novela del Caribe hay una voluntad a toda prueba de erigirse a sí misma como una *performance* total. La actuación, ejecución, interpretación, exhibición puede llevarse a cabo bajo los cánones de varios tipos de espectáculos: show de variedades, función de circo, obra dramática, programa radial o de televisión, concierto, sainete, comparsa de carnaval, en fin, cualquier espectáculo que uno pueda imaginar, siendo el propio texto la principal estrella del espectáculo.<sup>18</sup> Tres personajes: Gabriel, la Tétrica Mofeta y Reinaldo, sujetos metafóricos de Arenas, recorren las páginas de una novela fragmentada para dar testimonio de unos acontecimientos absurdos que logran escribir la historia de Cuba en una época determinada. La historia se ha construido nombrando y recordando a numerosos protagonistas desplegados a través de sus páginas, pero también con la exploración detallada de la geografía de la Isla, una isla que se halla abocada a la muerte. En el último párrafo de la novela, referido como "La historia", leemos:

Ésta es la historia de una isla cuyos hijos no pudieron encontrar sosiego. Más que una isla parecía un incesante campo de batalla, de intrigas, de atropellos, y de sucesivos espantos y de chanchullos sin fin. Nada le perdonaba nada a nadie, mucho menos la grandeza... De manera que sus habitantes, no pudiendo soportar aquella isla pero tampoco el vivir fuera de ella, decidieron arrancar la isla de su sitio y salir libres y a la deriva en busca de otros mares donde poder carenar y formar un gobierno independiente... A medida que la isla avanzaba, el alboroto y las protestas de todos sus habitantes se iban intensificando en medio de grandes saltos, injurias y pataletas. Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros (455).

*El color del verano* es, sin lugar a dudas, un texto barroco, carnavalesco y, por lo mismo, exhibicionista. Ahora bien, la literatura es una de las expresiones más exhibicionistas del mundo dado que el objeto de su estudio es el flujo continuo de textos y hay pocas cosas tan exhibicionistas como un texto. En este trabajo he pretendido ilustrar cómo el texto caribeño inscribe los rasgos de la

---

<sup>18</sup> Benítez Rojo, *op. cit.*; p. 259.

cultura hipersincrética de donde emerge, a la vez que se presenta como un consumado *performer* que acude a las más aventuradas improvisaciones para no dejarse atrapar por su propia textualidad. En su más espontánea expresión *El color del verano* es la gran fiesta del Caribe que se dispersa a través de los más variados sistemas de signos: música, canto, baile, vestimenta, máscara, comida, expresión corporal, el caudal de gentes que inundan las calles, la mueca, los colores, los disfraces, los seres inscrustándose siempre en el ritmo para culminar en la catártica manifestación del monstruo insular.

Introducción

Concepción Bados Ciria  
Universidad de Alcalá

### OBRAS CITADAS

- Abreu, Juan. "Nunca te alíes con los guardianes". *Lateral* (marzo 1999), 9.
- Arenas, Reinaldo. *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- Barquet, Jesús J. "La generación de Mariel." *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 (1998), 110-123.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- de la Nuez, Iván. "Reinaldo Arenas, el color de una disidencia absoluta". *Lateral* (marzo 1999), 8-9.
- Echevarría, Ignacio. "Reinaldo Arenas: Víctima de la historia". *El País-Babelia*, 10 de enero de 1998, 9.
- Estévez, Abilio. "Autobiografía de un desesperado". *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 (1998), 131.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina*. Madrid: Colibrí, 1999.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. 15a edición, México, Siglo XXI, 1996.