



REINALDO ARENAS: UNA VOZ DESDE EL MARGEN Y LA RESISTENCIA

Reinaldo Arenas: a Voice From the Margin and the Resistance

ANA CASADO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
anacasado@ucm.es

Resumen: este artículo analiza el contexto social y cultural de la Cuba de los años sesenta y setenta, centrándose en el libro de Reinaldo Arenas *Voluntad de vivir manifestándose*, específicamente en aquellos poemas compuestos durante esa época. Acusado de escándalo público y de contrarrevolucionario, Arenas construyó su particular poética desobediente desde una perspectiva marginal y siempre liberadora. La escritura se convertiría en el contexto represivo y persecutorio del momento en el único espacio posible donde “ser”, resistir o pronunciarse, donde practicar una libertad anhelada y refutar verbalmente el encierro corporal concreto.

Palabras clave: marginalidad, resistencia, poesía, Reinaldo Arenas

Abstract: this article analyses the social and cultural context in Cuba in the 1960s and 1970s, focusing on Reinaldo Arena’s book *Voluntad de vivir manifestándose*, specifically on those poems written during that time. Charged of public scandal and counterrevolutionary, Arenas created his particular poetics of disobedience from a marginal and liberating perspective. In the context of repression and persecution, writing was the space where it was possible to “be”, to resist and enunciate different views, and where Arenas felt free and was able to verbally refute his corporal imprisonment.

Keywords: Marginalization, Resistance, Poetry, Reinaldo Arenas



La presencia de sujetos y corporalidades subversivas en la Cuba de los años sesenta y setenta constituiría una fisura para la conformación del nuevo espacio nacional regido por el modelo hegemónico del “hombre nuevo” revolucionario. La ruptura e impugnación del molde político-corporal instaurado a partir de 1959 sería representada en su conjunto como homosexual y como antirrevolucionario por la figura de Reinaldo Arenas.

El concepto de “hombre nuevo” fue introducido por Ernesto Che Guevara en 1965 y se convirtió, en palabras de Abel Sierra Madero, en “el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria”, en contraste con la homosexualidad, considerada como una amenaza moral y ética en la construcción del nuevo socialismo (2006: 200). Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal realizaron en 1984 el documental *Conducta impropia*, donde mostraron el trato denigrante que sufrieron los homosexuales como “sujetos impropios” durante los años posteriores al triunfo de la revolución.¹ Entre otros temas, el documental saca a la luz el controvertido asunto de las UMAP (Unidades Militares en Ayuda a la Producción), campos de trabajo creados en 1965 —hasta su desaparición en 1968— y destinados a “rehabilitar” o “reeducar” a homosexuales, religiosos y a cualquier sujeto que el régimen consideraba contrarrevolucionario.²

Numerosos intelectuales que no amoldaron sus creaciones a la línea ideológica que imponía el nuevo régimen fueron considerados “elementos antisociales” que practicaban un “diversionismo ideológico” que entorpecía la construcción de ese nuevo espacio nacional y, por ello, fueron expulsados, marginados o anulados de la esfera social y cultural de la que el nuevo gobierno iba apropiándose. Desde aquellas reuniones de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional entre miembros del gobierno revolucionario (el presidente de la República Osvaldo Dorticós, el primer ministro, Fidel Castro y el ministro de Educación, Armando Hart, entre otros) e intelectuales se estableció la posición que debían adoptar

¹ El documental está constituido por una serie de entrevistas a personalidades de la diáspora cubana (entre ellas, los escritores José Mario, Heberto Padilla, Juan Abreu, Guillermo Cabrera Infante, Armando Valladares, René Ariza y Reinaldo Arenas, y la doctora y activista Martha Frayde) y a otros intelectuales como Juan Goytisolo o Susan Sontag: “El énfasis puesto en el tema de la persecución de los homosexuales en nuestra película, puede servir, por lo absurda y gratuita, como metáfora de la supresión general de las libertades cívicas de Cuba” (Almendros y Jiménez Leal, 1984: 21).

² Asimismo, en el Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en abril de 1971, se mostró la línea homófoba del nuevo gobierno: la homosexualidad era considerada una “desviación” o una “patología social” y no podía permitirse “que por medio de la calidad artística, reconocidos homosexuales ganen influencias que incidan en la formación de nuestra juventud”, por lo cual se debía “evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución” (Sierra Madero, 2006: 198). Además del ensayo de Abel Sierra Madero, diversos estudios se han centrado en analizar la situación de los homosexuales en Cuba durante el período revolucionario; entre ellos, destacamos *Gays under the Cuban Revolution* (1981) de Allen Young; *Sexual Politics in Cuba* (1994) de Leiner Marvin, y *Machos, Maricones and Gays. Cuba and Homosexuality* (1996) de Ian Lumsden.

éstos con respecto al nuevo sistema imperante. Las conocidas “palabras a los intelectuales” que Fidel Castro pronunció entonces reflejan perfectamente el mecanismo inclusivo/exclusivo que practicaría el régimen durante esos años.

La persecución, amenaza y exclusión de la figura del intelectual no comprometido o desviado de la norma establecida, aquél que ejercía lo que podríamos llamar una disidencia ideológica, se convirtió en una constante durante el llamado “Quinquenio Gris” (1971-1976) —término acuñado por Ambrosio Fornet— o “Pavonato” —en referencia al presidente del Consejo Nacional de Cultura Luis Pavón Tamayo—, época ominosa y nefasta para la cultura cubana en la que se ejerció un proceso de “parametración” contra diversos intelectuales, entre ellos, Virgilio Piñera, Heberto Padilla y el propio Reinaldo Arenas.³ La “parametración” perpetrada por el Estado se llevó a cabo a través del aislamiento y marginación del intelectual “desviado” —aquel que no se adaptaba a los “parámetros” sexuales, sociales, morales e ideológicos que dictaba el régimen—, que se convertiría en un ser fantasmal para la sociedad, en un *no-hombre*. En el artículo “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”, dentro del ciclo de conferencias organizado en La Habana por el Centro Teórico-Cultural Criterios en 2007,⁴ Ambrosio Fornet se refiere a la política “anticultural” llevada a cabo en la primera mitad de los años setenta (Fornet, 2009: 380):

En los centros dedicados a la docencia o el teatro, los trabajadores que no respondieran a las exigencias o ‘parámetros’ que los calificaran como individuos confiables —es decir, revolucionarios y heterosexuales— serían reubicados en otros centros de trabajo. El proceso de depuración o ‘parametración’ se haría bajo la estricta vigilancia de un improvisado comisario conocido desde entonces en nuestro medio como *Torquesada*. (396-397)⁵

³ Georgina Dopico Black expone en su artículo “The Limits of Expression: Intellectual Freedom in Postrevolutionary Cuba” la política cultural llevada a cabo en la isla tras el triunfo revolucionario a través de tres mecanismos diferenciales: la promoción, la prohibición o la tolerancia marginal: “The regime’s active involvement in the cultural sphere provides a solid base for this kind of analysis. Three possibilities exist: literature may be promoted, prohibited, or marginally tolerated by the official apparatus, depending upon how well it conforms to the Revolution’s prevailing social, political, and artistic parameters” (Dopico Black, 1989: 108). Dentro de la literatura “prohibida”, la investigadora incluye los casos de Virgilio Piñera, René Ariza y Reinaldo Arenas además de otros como Norberto Fuentes, Antón Arrufat, César López o Eduardo Heras León.

⁴ Tras la celebración de este Ciclo titulado “La política cultural del periodo revolucionario: memoria y reflexión” y celebrado entre enero y julio de 2007, Criterios publicó el libro de título homónimo, editado por Desiderio Navarro y Eduardo Heras León.

⁵ Jorge Olivares en el ensayo *Becoming Reinaldo Arenas* (2013) también describe los métodos empleados contra aquellos sujetos que no se adaptaban a la norma revolucionaria: “Homosexuals in particular, especially artists and educators, were dismissed from their jobs or given employment in places where their ‘contaminating’ presence would not be a threat to society. Writers who did not embrace socialist realism,

Otros han preferido el término de “Decenio Negro” o “Trinquenio Amargo” para englobar también dentro de ese “parametraje” los años finales de la década del sesenta y toda la década del setenta (400).⁶

Rafael Rojas señala, en su revelador ensayo *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006), que el ensayista puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones trasladó la “teoría de *salida, voz y lealtad*” de Albert O. Hirschman al caso cubano:

Según Hirschman, en cualquier estructura social, pero especialmente en aquellas regidas por un orden político autoritario o cerrado, los sujetos optan por tres alternativas: la lealtad, la voz y la salida, o, lo que es lo mismo, la obediencia, la oposición y el éxodo. (Rojas, 2006: 16-17)

Para el investigador cubano, la alternativa de la voz en Cuba resulta más evidente a partir del final de la década del sesenta y principios de los setenta “debido a su clara transgresión de los límites de la llamada ‘crítica desde dentro’”. Rojas encuadra los casos de Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, María Elena Cruz Valera, Jesús Díaz y Raúl Rivero, o los de otros poetas presos, dentro de lo que denomina las “prácticas de *disidencia*”, “tan genuinas como las de cualquier escritor occidental bajo un orden autoritario o totalitario (2006: 23).

Será dentro de estas “prácticas de disidencia” y, también, de “resistencia” —tomando la terminología de Barbara Harlow del libro *Resistance Literature* (1987)— donde englobaremos la obra creadora que Reinaldo Arenas realizó en los años setenta, en medio de un clima hostil y amenazante, y que se vincula estrechamente con sus diversos encarcelamientos y huidas.

Clandestinidad, prisión y resistencia

Tras formar parte de las guerrillas de Fidel Castro contra Fulgencio Batista en Sierra Maestra, Reinaldo Arenas llegó a La Habana para realizar un curso de planificación dirigido a contadores agrícolas. En 1963 consiguió un puesto en la Biblioteca Nacional, donde trabajaría hasta 1968. Durante esos años, obtuvo dos menciones de honor en el Premio Nacional de Novela Cirilo Villaverde patrocinado por la UNEAC: la primera en 1965, con su novela *Celestino antes del alba* (1967) —el único libro que logró publicar en la isla— y la segunda, en 1966, con *El mundo alucinante* —publicada en francés en Editions du Seuil en 1968 y cuya versión original aparecería en México en 1969—. Arenas también trabajó en el Instituto Cubano del Libro

which imposed an ideological mold on cultural production, were silenced” (Olivares, 2013: 12-13).

⁶ Fornet menciona que César López fue el primero en utilizar el término de “Decenio Amargo”. Por su parte, Mario Coyula hará referencia al término “Trinquenio Amargo” en el artículo “El Trinquenio Amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía” —conferencia leída dentro del ciclo “La política cultural de la Revolución: memoria y reflexión”.

y en la UNEAC, pero a finales de los años sesenta comenzaría un acoso continuo hacia su persona por parte de las autoridades revolucionarias, debido a su distanciamiento con la ideología del régimen y a la publicación de sus libros fuera de la isla:

Although Arena's difficulties had started in 1965, when cultural ideologues did not receive favorably the manuscript of *Celestino antes del alba*, it was not until three years later, in 1968, and especially after the publication in France of *Le Monde hallucinant*, that his "problems" in Cuba, as he put it, went from being something abstract to something absolutely real. [...] Arena's essays continued to appear in Cuban journals until 1970 (four were published that year), but his situation at the UNEAC drastically changed thereafter. Like other young writers who had fallen into disfavor, he was demoted to proof-reader, and eventually those in this position were not allowed to do anything at all. [...] Arenas became the object of constant harassment and vigilance by the secret police for writing works that deviated from the socialist realist mode and failed to celebrate the Revolution, for smuggling his manuscripts out of Cuba, and for living a promiscuous gay life. (Olivares, 2013: 20)

Parte de la obra de Reinaldo Arenas, al igual que ocurrió con la literatura carcelaria de Jorge Valls, Ángel Cuadra y otros presos políticos, formaría parte de esa escritura subterránea o invisible —que llegaba a círculos muy restringidos— que fue desarrollada en la isla de manera clandestina, al mismo tiempo que se difundía ampliamente toda una literatura oficialista en apoyo al nuevo orden revolucionario.⁷ Warren Hampton alude, en su artículo sobre Ángel Cuadra "Poesía de un prisionero", a la "corriente subterránea" de literatura que existió en Cuba tras el triunfo revolucionario y en la que engloba a "una poesía anónima de resistencia política, circulada clandestinamente, tendiente a florecer o desaparecer con el tiempo según los azares en la vida de los escritores, carentes de materiales y maquinaria de imprenta". Los tres caminos posibles para los intelectuales "acosados por el aparato represivo estatal" fueron, según Hampton, el exilio, la cárcel y la desistencia: "Algunos de ellos por fin emigran, englosando las filas de la resistencia intelectual en el exilio; o quedándose en Cuba, son encarcelados, generalmente por otros 'delitos'; o desisten y, si tienen suerte, logran 'desaparecer' entre la población (Hampton, 1995: 199).

⁷ Georgina M. Dopico Black reflexiona sobre esta literatura promovida por el Estado cubano en contraste con la prohibida y la tolerada marginalmente. Entre los autores y obras de la vertiente oficial, la investigadora destaca *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, *Sacchario* (1970) de Miguel Cossío Woodward, *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño López, entre otras. Asimismo, en el estudio *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Seymour Menton expone y desarrolla las distintas tendencias narrativas (novelas y cuentos) que se cultivaron en Cuba desde 1959 hasta 1971, entre las que incluye la narración ideológica (y también otras como la existencial, la experimental o escapista y la antirrevolucionaria).

Hampton señala que además de la literatura clandestina realizada en prisión (más invisible y más subterránea aún, según sus palabras), también existió una literatura clandestina desarrollada en el espacio social exterior, en la que se encuadraría gran parte de la obra de Arenas realizada en la isla. En una de sus entrevistas, el autor de *Celestino antes del alba* nombraba algunos de los autores que junto a él formaron parte de esa “literatura marginal” desarrollada en Cuba durante aquellos años:

Yo mismo desde el año 69 estoy haciendo una literatura marginal. Tengo como 4 libros inéditos que saqué de Cuba clandestinamente e igual que yo mucha gente en Cuba hacía lo mismo. Recuerdo el caso de Daniel Fernández, que escribió una novela que se llamaba *La vida de Truca Pérez*, un personaje muy interesante, pero un día se le descubrió la novela y le echaron 4 años de cárcel. Es el mismo caso de Delfín Prats, que ganó el premio David de poesía. Su libro —*Lenguaje de mudos*—⁸ se publicó; sin embargo, inmediatamente fue recogido y convertido en pulpa. Tenemos el caso de José Cid que murió recientemente. Había publicado una novela que se llamaba *La casa incestuosa*, pero una vez publicada descubrieron que no podía distribuirse (era ‘incestuosa’) y volvió a su origen primigenio, se convirtió en pulpa otra vez. Está el caso de Julián Portales que está en estos momentos preso porque se le descubrió que hacía unos poemas que no se adaptaban a las normas del sistema. Ahí están César López, Cuadra, Valladares, Valls, y así podríamos nombrar a una lista inmensa de escritores. (Arenas, 1982: 23)

Reinaldo Arenas fundaría junto a los tres hermanos Abreu (Juan, José y Nicolás) y Luis de la Paz un círculo literario clandestino que se reunía cada semana en distintos lugares de La Habana y que logró “publicar” la revista clandestina, *Ah, la marea*.⁹ Todos sus miembros desarrollaron numerosas

⁸ Este poemario de Delfín Prats se vincula con la poesía que Arenas cultivó en los años setenta y con el clima asfixiante que muchos de sus versos muestran: “dejamos escapar nuestros discursos / nuestras interminables sentencias que no repetirán / parapetados tras el único lenguaje posible por ahora: / la elocuencia aprendida de los gestos / la frustración a simple vista de sus maneras y sus posturas importadas: / lenguaje de mudos que no les pertenece. / siempre nosotros tomando el ómnibus atravesando / la ciudad y el miedo / atravesando la ciudad y el miedo nuestros pulmones llenos / de nicotina / frotando con cera nuestro rostro [...] siempre nosotros apeándonos en la misma parada de siempre / volviendo el rostro para cerciorarnos de que nadie nos sigue / —siempre volviendo el rostro— presas del temor de echar a andar” (Prats, 1970: 15-16).

⁹ Juan Abreu señala en su libro *A la sombra del mar* (1998) que la *Revista Mariel de Arte y Literatura*, fundada en el exilio, tuvo su antecedente en esta primera revista clandestina, *Ah, la marea*, cuyo título de referencias marítimas se vincula con la tradición acuática cubana anunciada por Rafael Rojas en su artículo “El mar de los desterrados”: “La concebimos [*Mariel*] pensando en nuestra *Ah, la marea*, del Parque Lenin. Sentados junto a un turbio canal, en un pequeño parque de la ciudad de Hialeah, retomamos el sueño. Le pusimos *Mariel* porque nos pareció un nombre hermoso, redondo y sonoro, y porque para nosotros simbolizaba la puerta por la que escapamos a la libertad. También porque

creaciones en la clandestinidad. Muchas de las obras se perdieron pero otras fueron rescatadas y pudieron publicarse posteriormente en el extranjero. El escritor holguinero rememoraba la historia del grupo en el prólogo que escribió para el poemario de su amigo Juan Abreu, *Libro de las exhortaciones al amor* (1985) y que tituló “Exhortaciones para leer a Juan Abreu”:

[El círculo literario clandestino] era también taller de creación y sesionaba semanalmente en los lugares más imprecisos e insólitos y siempre a la intemperie donde pudiéramos atisbar la visita de cualquier policía obstinado. Cada uno de los miembros de aquel círculo secreto [...] sometíamos al “taller” el trabajo realizado durante la semana, lo volvíamos a enterrar en los sitios más recónditos y fijábamos otro punto de reunión para la fecha siguiente.

De esa forma, en nuestro frenesí creador, algunos miembros del grupo escribieron varios libros notables, y yo pude redactar por segunda vez mi novela *Otra vez el mar*.¹⁰ Ese estado de peligrosísima y a la vez salvadora euforia imaginativa nos conminó incluso a fundar una revista clandestina, *Ah, la marea*, que se “publicó” solo dos veces, con trabajos de todos los integrantes del círculo clandestino. La revista circulaba estrictamente entre nosotros mismos y entre personas de extrema confianza y era mecanografiada y presillada en casa de los Abreu. Pero existía, y eso era para nosotros un consuelo... Por cinco años aquellas aventuradas tertulias fueron un verdadero estímulo para todo el grupo y fueron, además, la causa fundamental de que varios de los libros que ahora comienzan a publicarse entre nosotros existan. (Abreu, 1985: 7-8)

Tanto Arenas como Juan Abreu abogaron por una escritura en libertad —aun desarrollada en la sombra—, por la creación de “un mundo libre para el espíritu dentro del universo carcelario” que representaba para ellos la isla. Mientras Abreu señalaba que “la libertad es parte imprescindible de toda obra de arte” (20-21), Arenas aseguraba, siguiendo ese mismo pensamiento, que para ser escritor la única elección posible era la libertad:¹¹

llamándola así tal vez ayudáramos a cambiar algo la temible imagen de los marielitos” (Abreu, 1998: 26).

¹⁰ A pesar de la desaparición o destrucción de las obras, los autores del círculo clandestino no abandonarían sus proyectos literarios y reescribirían sus obras para poder salvarlas. De hecho, Juan Abreu escribió entre 1972 y 1973 su poemario *Libro de las exhortaciones al amor*, que “fue destruido durante un periodo de tenaz persecución y vigilancia, ejercidas sobre el autor por la policía de la seguridad del estado cubano” y reescrito en 1974 “aun en medio del terror y la incertidumbre” (Abreu, 1985: 24).

¹¹ La actitud de Abreu y Arenas ante el régimen opresivo en el que los intelectuales se vieron envueltos durante esos años parece anunciarse en la composición de Heberto Padilla titulada “Poética”, publicada en *Fuera de juego*, donde el sujeto impele a decir la verdad por encima de cualquier circunstancia: “Di la verdad. / Di, al menos, tu verdad. / Y después/ deja que cualquier cosa ocurra: / que te rompan la página querida, / que te tumben a pedradas la puerta, / que la gente / se amontone delante de tu cuerpo/ como si fueras un prodigio o un muerto” (Padilla, 1968: 41).

La literatura clandestina es un producto genuino de los sistemas represivos, ya que el verdadero artista, si quiere permanecer como tal, optará siempre por el anonimato y el riesgo en lugar de la autocensura y la hipocresía. Porque entre la libertad y el miedo (aun cuando el miedo sea justificadamente ilimitado), el ser humano termina siempre escogiendo la libertad. Y si se es escritor, no queda otra alternativa, pues toda creación propone un ritmo, un terror, una armonía y una desmesura, un misterio y un reto: un atrevimiento, enemigo natural de todo agente limitador. (Abreu, 1985: 11-12)

Acusado de “desacato y escándalo público”, de “extravagante”, “contrarrevolucionario”, “inmoral”, “diversionista ideológico”, “corruptor de menores”, y también de publicar sus libros en el extranjero sin permiso oficial, Reinaldo Arenas pasaría desde 1974 hasta 1976 por distintos establecimientos penitenciarios: el Castillo del Morro, Villa Marista, el Combinado del Este, y una prisión abierta situada en el barrio Flores. Considerado un sujeto impropio para el nuevo espacio nacional revolucionario y excluido del campo sociocultural cubano de esos años, pasaría desde su liberación en 1976 hasta 1980, cuando finalmente consiguió salir de la isla en el “Éxodo del Mariel” junto a miles de cubanos que se asilaron en la embajada de Perú, por un proceso de anulación identitaria e invisibilización generalizada.

La resistencia de Arenas frente al nuevo espacio normalizado de la revolución se desplegó en una resistencia física —manifiesta en sus continuas huidas, lo que podríamos llamar “el arte de la fuga”— y también, y más específicamente, en una resistencia textual:

Creo que la única forma de burlar la persecución es a través de la resistencia creadora. Esa resistencia nos provee de una convicción que, aunque injustificada, nos estimula y sostiene. Se resiste porque, tal vez absurda, pero vitalmente, se confía siempre en lo imprevisible. Se finge, se simula, se corre de un sitio para otro, se duerme bajo un puente o encima de un árbol porque se espera no se sabe de quién ni por qué ni cuándo una suerte de milagro... También se posee la indocumentada confianza de que porque tenemos razón no podrán aniquilarnos. (Abreu, 1985: 9-11)

“Donde no hay furia y desgarro, no hay literatura”, declaraba el autor en una entrevista que le realizó Rita Virginia Molinero para la revista *Quimera* (1982: 19).¹² La concepción de la escritura como acto de rebeldía, como

¹² En esta entrevista publicada en marzo de 1982 Arenas habla de la condición intrínseca del cubano como desterrado, del destierro como “fatalidad” o como “tradición casi inevitable” de la isla (19-20).

grito o irreverencia,¹³ dentro de esa práctica de resistencia creadora que el autor proponía, atravesará las producciones poéticas que el autor compuso dentro de la isla.

Voluntad de vivir manifestándose: la palabra como sobrevivencia

En 1989 Arenas publicó el libro *Voluntad de vivir manifestándose*, una recopilación de poemas más o menos breves de los que él mismo afirmaba: “son inspiraciones furiosamente crometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos. [...] Estas palabras tercamente ordenadas son el fruto de la venganza cumplida” (Arenas, 1989: 7).¹⁴ Ira y desgarramiento subyacen en estas declaraciones de Arenas, estados desde los que el escritor partió para construir gran parte de sus creaciones literarias. Al final del primer capítulo de su autobiografía *Antes que anochezca* (1992), el escritor afirmaba que su obra era su “venganza contra casi todo el género humano” (Arenas, 2008: 16). Asimismo, en la entrevista que le realizó Rita Virginia Molinero, la “tradicción de la furia” también asoma a las palabras de Arenas, quien argumenta que escritores como Martí, Casal y el mismo Piñera han desarrollado su obra desde la furia.¹⁵ El escritor publicaría en la revista *Mariel* un artículo titulado “Elogio de las furias”, en el que vuelve a incidir sobre el carácter necesariamente “furioso” de algunas de las obras de literatura universal, entre las que menciona la *Ilíada*, libro que le marcaría profundamente.¹⁶

¹³ En una entrevista que concedió a Armando Álvarez Bravo para *El Nuevo Herald* afirmaba: “Escribir (crear) es un acto de irreverencia, tanto en lo ético como en lo estilístico. [...] Esa divina posibilidad de decir no donde el jefe dice sí, esa magnífica, sagrada, posibilidad de cuestionar, criticar, disentir, esa duda llena de audacia, ese NO, es y será siempre lo que diferencie al hombre del rebaño, al ser humano de la bestia, al individuo del esclavo. Y ese no rotundo, admitido dentro de sus propias democracias, contra la democracia, radica la grandeza de occidente” (1990b: 5D).

¹⁴ La furia de Arenas se volvería mucho más explícita y desgarrada en el exilio —“Yo vine aquí a gritar” (Arenas, 2008: 309)—; su incapacidad para olvidar los ominosos años en Cuba y el “deber” de recordar como testigo y protagonista marcarían tanto su vida como su obra en sus últimos diez años: “I feel like one of those Jews who were branded with a number by the Nazis; like a concentration camp survivor. There is no way on earth I can forget what I went through. It’s my duty to remember” (Olivares, 2013: 32).

¹⁵ “Vemos que en siglo pasado casi todo lo mejor de Martí está tocado por una furia, incluso por una cólera que no tiene que ser precisamente odio. El mejor poema de Casal empieza diciendo ‘Ansias de aniquilarme solo siento’, o sea, de hecho era una furia terrible ¿no? Y no deja de ser significativo que ese poema sea precisamente el que tome Lezama como punto central para uno de sus grandes poemas, la ‘Oda a Julián del Casal’. Ningún escritor cubano es ajeno a esas furias creadoras y el caso más extraordinario que tenemos de convertir esa furia en literatura es el caso de Virgilio Piñera. Furia visible es gran parte de su teatro y de su narrativa, hasta tiene un poema que se llama ‘Las furias’. Si leemos ‘La isla en peso’ de Virgilio vemos que es un poema tocado también por la furia, por la indignación, por la ‘maldita circunstancia del agua por todas partes’, como dice él” (Arenas, 1983: 20).

¹⁶ La lectura de la *Ilíada* de Homero emerge en *Antes que anochezca* como un hito esencial en la vida del escritor: Juan Abreu le llevó el libro cuando se encontraba escondido en el parque Lenin y días más tarde fue capturado por la policía en el mismo momento de

Decir la verdad ha sido siempre un acto de violencia. [...] El creador, el poseedor de la verdad trascendente, ese que no se avergüenza de contar su vergüenza, ha sido siempre un poseído por las furias. [...] Recordemos pues la lección de los maestros —tan grandes como para admitir que no todos pueden serlo—: Habiéndolo perdido casi todo, aún un dios invulnerable nos inspira y sostiene, el dios de la cólera. Él nos ha alentado en los momentos de mayor espanto. Gracias a él hemos tenido y tendremos fuerzas para decir eso que no permiten decir y somos, nuestro íntimo e intransferible desasosiego, nuestro inexpugnable estupor... (Arenas, 1983: 31)

Los poemas de *Voluntad de vivir manifestándose* —encabezados en la portada por un detalle de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco¹⁷ y dividido en secciones: “Esa sinfonía que milagrosamente escuchas”, “Sonetos desde el infierno”, “Mi amante el mar” y “El otoño me regala una hoja”—¹⁸ vienen acompañados por cuatro dibujos de Jorge Camacho —*Primera Luna, Segunda Luna, Tercera Luna y Cuarta Luna*—¹⁹ y por tres fotografías realizadas por Lázaro Gómez Carriles tituladas *Voluntad de vivir manifestándose, Apocalipsis en la pared y Desertores del paraíso*.²⁰ El poemario constituía para Arenas su testimonio poético sobre “el infierno,

terminar su lectura; durante su encarcelamiento en el Morro le robaron el ejemplar pero cuando lo trasladaron a la prisión abierta Abreu le consiguió otra copia para que pudiera terminar el último canto: “Cuando terminé de leerlo lloré como no lo había hecho desde que estaba en la prisión” (Arenas, 2008: 243). La furia de Aquiles —“Canta, oh Diosa, la cólera de Aquiles”, leemos en el primer verso de la *Ilíada*— sería entendida por Arenas como una proyección de su propia furia. Al mismo tiempo, el hecho de que aquel devuelva a Príamo el cuerpo de su hijo muerto evocaría en Arenas, según Jorge Olivares, la ausencia de su propio padre: “[*The Iliad*] should function in *Antes que anochezca* as a textual mirror, one in which Arenas would see his own life reflected” (Olivares, 2013: 76). Curiosamente, el libro de la *Ilíada* sería encontrado en la mesilla de noche de Arenas el día en que se suicidó.

¹⁷ Arenas escogió un detalle del Panel central del tríptico de El Bosco a pesar de que el Panel derecho representa el Infierno, con el que estarían más directamente relacionadas sus composiciones.

¹⁸ Excepto la última sección, compuesta por poemas escritos en el exilio durante la década de los años ochenta, todas las demás composiciones fueron fechadas en La Habana desde 1969 hasta 1980.

¹⁹ Los dibujos de Camacho se corresponden con distintos poemas de la sección “Sonetos desde el infierno”. Arenas menciona la inclusión de estas ilustraciones en varias de las cartas que envió desde Nueva York a sus “adorados hermanos” Jorge y Margarita Camacho: “Yo ya revisé las pruebas de galera de *Voluntad de vivir manifestándose*, saldrán las cuatro lunas de Jorge que iluminarán el libro. Les envié a ellos copias fotostáticas pues no quiero desprenderme de los originales, pero fueron copias hechas en un estudio profesional y saldrán bien y en su lugar. Los dibujos aparecerán en distintas partes del libro pues así se destacarán más que si ponemos las cuatro lunas juntas. La primera luna aparecerá en las primeras páginas del libro y a la última antes del índice y después del ‘Autoepitafio’” (Arenas, 2010: 268).

²⁰ Esta combinación de poesía e imagen resulta significativa pues se establece un diálogo directo entre el elemento visual y el textual que enriquece de manera significativa la interpretación crítica de los poemas.

la única porción de realidad que me ha tocado vivir” (Arenas, 1989: 7).²¹ Referencias al “Diablo”, a Dante, a “las puertas del infierno”, “la mano del infierno” o la muerte serán constantes en los treinta y siete poemas la sección “Sonetos desde el infierno”.²² Asimismo, la fotografía *Apocalipsis en la pared* que cierra el conjunto de poemas de dicha sección estará vinculada directamente a ese espacio infernal a través de la representación visual del símbolo de la llama.



Imagen 1

Apocalipsis en la pared. Foto de Lázaro Gómez Carriles

El “infierno” de esos años de acoso y represión vividos por Arenas continuaría también en el exilio, donde el dinero y la enfermedad del sida “envilecieron” nuevamente su existencia: “El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo el castrismo, y el envilecimiento del dólar en el capitalismo —y como si esto fuera poco, he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo que ahora sucumbe a la plaga más descomunal del siglo XX. He sido testigo de todos esos espantos y ellos han propiciado estos poemas” (Arenas, 1989: 7). El signo fatal que caracteriza la vida del escritor y su concepción circular de la historia²³ quedan palpables en estas amargas palabras y en el

²¹ Asimismo, su poesía sería recopilada póstumamente por Lumen bajo el título de *Inferno* (2001). Según la información bibliográfica que aportó Roberto Valero sobre Arenas al final de su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* (1991), el autor no estaba seguro si la trilogía de *Leprosorio* se llamaría *Inferno* o *Leprosorio* (Valero, 1991: 349). Finalmente Arenas decidió llamarla *Leprosorio* y el título de *Inferno* se reservaría para la publicación póstuma de su poesía completa.

²² La furia, elemento articular de la obra de Arenas, también se presenta en muchos de los versos de esta segunda sección: el primer poema —“Ese es el propósito temerario / (no me hablen de rosas, amores o delfines) / que inspiraron estos furiosos versos” (Arenas, 1989: 29)— y el último —“Solo el afán de un naufrago podría / remontar este infierno que aborrezco. / Crece mi furia y ante mi furia crezco / y solo junto al mar espero el día” (67)— materializan la furia cíclica e incesante de la poética areniana.

²³ También en su obra poética encontraremos esta concepción cíclica y trágica de la historia de Cuba. Para Arenas, este carácter cíclico tenía además un vínculo esencial con el exilio, que, al igual que la tiranía o la violencia, se constituye como una marca congénita de Cuba y del cubano: “El hombre acosado, ‘entonando su propia miseria’, se lanza a lo

último poema del conjunto, "Autoepitafio": "Conoció la prisión, el ostracismo, / el exilio, las múltiples ofensas / típicas de la vileza humana" (110).

La composición que da título al libro, "Voluntad de vivir manifestándose", fechada en el Morro en 1975 e incluida en la primera sección del poemario, "Esa sinfonía que milagrosamente escuchas", construye una visión inquietante y asoladora de la prisión a través de un sujeto que ha sido devorado y sepultado por una pluralidad anónima (símbolo de un poder totalizador e inquebrantable), y que finalmente, desde la abyección, desde su condición más miserable, es capaz de rebelarse verbalmente, aduciendo: "Este es mi momento".²⁴

Ahora me comen
Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.
Oigo su roer llegarme hasta los testículos.
Tierra, me echan tierra.
Bailan, bailan sobre este montón de tierra
y piedra
que me cubre.
Me aplastan y vituperan
repetiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.
Me han sepultado.
Han danzado sobre mí.
Han apisonado bien el suelo.
Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Este es mi momento.

(Prisión del Morro, La Habana, 1975)²⁵

oscuro. ¿Mar o selva?, ¿tambor o tiroteo? Qué importa: tiene que salir huyendo... Esa es nuestra historia. La misma que padeció el indio cubano, hasta perecer, en los tiempos de la conquista española; la del negro cubano (esclavo o prófugo) en la colonia floreciente; la de todos los cubanos, blancos o negros, ahora" (Arenas, 2001: 32).

²⁴ A pesar de que el poema esté fechado en la prisión del Morro suponemos que Arenas no escribió el poema propiamente en la prisión sino que debió crearlo mentalmente, memorizarlo y, tras su liberación, transcribirlo. En la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton se conservan cuatro versiones del poemario: la primera fechada de 1970-1980, una segunda versión sin datar, una tercera versión fechada de 1983-1984 y la versión final (Habana 1969-Nueva York 1986).

²⁵ Este es el único escrito desde la cárcel que se conserva de Reinaldo Arenas. No tenemos ninguna otra referencia de poemas u otras obras escritas en la cárcel. Arenas tan sólo menciona en su autobiografía las cartas que escribía en nombre de los presidiarios a las novias o a los familiares a cambio de unos cigarros: "Lo cierto es que me monté una especie de escritorio en mi galera y allí acudían todos a que yo les redactara sus cartas" (Arenas, 2008: 213).



Imagen 2

Voluntad de vivir manifestándose. Foto de Lázaro Gómez Carriles

El poema viene acompañado de una foto en la que vemos a Arenas solo, sentado encima de una de las numerosas sillas desplegadas, sujetándose los brazos entre las rodillas y con una actitud segura y firme. La fotografía contrasta abiertamente con el contenido del poema y la presencia del autor en la imagen nos impulsa a intensificar el vínculo que estableció el autor entre su vida y su obra.²⁶ Javier Guerrero ha analizado algunas fotografías de Arenas que fueron tomadas durante su exilio, donde, según el crítico, el escritor “reafirma e inscribe su cuerpo y, si se quiere, lo historiza” (Guerrero, 2015: 76). Considero, siguiendo la línea de Guerrero, que en la fotografía de “Voluntad de vivir manifestándose”, como imagen antitética al “yo” presentado en el poema, se manifiesta y “reafirma” el cuerpo del escritor, negado e invisibilizado en su país de origen.

En la composición “Voluntad de vivir manifestándose”, una corporalidad disuelta, aniquilada de forma paulatina, textualiza el dolor de la vivencia carcelaria y representa, al mismo tiempo, el proceso de desindividualización a la que es sometido el hombre en el presidio:²⁷ se trata de una muerte psíquica, una muerte identitaria.²⁸ Esta misma

²⁶ Como diversos críticos señalan, gran parte de la experiencia vital del autor se encuentra transmutada literariamente en su obra. De hecho, según su amigo Juan Abreu, la “vida y pasión creadora” en el escritor “fueron casi lo mismo” (Abreu, 1998: 32).

²⁷ La destrucción continuada a la que es sometida sujeto poético en los poemas de Arenas podría vincularse con algunas de las obras carcelarias de Jorge Valls, tales como el poemario *Donde estoy no hay luz y está enrejado* (1981) y la obra dramática *Los perros jíbaros* (1983). En una línea interpretativa similar podríamos situar el poema de Heberto Padilla “En tiempos difíciles”, el primero que abre el libro *Fuera de juego* (1968), donde encontramos una ofrenda de partes corporales como símbolo de la despersonalización a la que se ve sometida el individuo, no dentro del espacio carcelario, sino en un tiempo concreto de la Historia, el periodo revolucionario: “A aquel hombre le pidieron su tiempo / para que lo juntara al tiempo de la Historia. / Le pidieron las manos, / porque para una época difícil / nada hay mejor que un par de buenas manos. / Le pidieron los ojos [...] / le pidieron sus labios [...] / le pidieron las piernas [...] / Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. / Le dijeron/ que eso era estrictamente necesario” (Padilla, 1968: 23).

²⁸ Muchos intelectuales cubanos sufrirían una muerte en vida —la categorización del hombre en no-persona, su marginación y silenciamiento social—. Juan Abreu se referiría a este estado de muerte en su poemario *Libro de las exhortaciones al amor*: “Todos aquellos

destrucción del ser se revela en los dos tercetos del soneto “Primera luna” de “Sonetos desde el infierno”, fechado en La Habana de 1979: “Pero qué prueban naves y sentencia / a quien en el páramo apresado / ha llorado solo en tu presencia / la ira de saberse aniquilado, / y en tu cara de hastío y de abstinencia / un gesto de dolor ha contemplado” (37). Asimismo, el poema “Mi amante el mar”, fechado en noviembre de 1973 en La Habana, incluido en la tercera parte del libro, nos sitúa al final de la composición ante la voz de un muerto: “Y un cúbrete, cúbrete, no para algún día / descubrirte, sino para morirte tapado. / Yo salgo. / Yo abro los brazos. / Yo grito que he muerto. / Yo estoy muerto. / Yo estoy muerto” (78).²⁹

La voz del sujeto sepultado —cancelada, anulada en el espacio carcelario—, emerge en el poema para decir su “momento”, posicionar su “ser”, en definitiva, para resistir desde el verbo —como única posibilidad— la obstinación exterior por destruirlo. De la misma manera, la composición “Última luna”, incluido en la cuarta sección del libro, revela que lo esencial se sitúa en el “grito”, en ese momento en el que es posible “decir” y rebelarse: “Extraña amante, / solo me queda contemplar tu rostro / (que es el mío) / porque tú y yo somos un río / que recorre un páramo incesante, / circular e infinito: / un solo grito” (109).

El poemario de Arenas emerge desde ese “cantar en la sombra” (Arenas, 1989: 20) que anuncia la composición “Esas espléndidas diosas”:

Esas espléndidas diosas
que esparcen el amor o la cólera,
la amenaza de una discordia, la grandeza de una batalla.
Esas diosas que detienen el sol
por deferencia a un hombre
y administran la gloria, la eternidad y los sueños,
no existieran, a no dudarlo, de no ser por aquél que,
ciego y paciente,
se dedicó a cantarlas.
Esos milagros, esas mentiras, esas tribus errantes,
esa cruz,
esa leyenda, ese amor, esos mitos y esas verdades
que nos enaltecen justifican y proyectan
no existirían

años de adolescencia y juventud transcurrieron en una especie de muerte, en una tensión, una inseguridad, y un desasosiego interminables que tienen que estar relacionados con la muerte, con un genocidio espiritual, producto de un sistema refinadamente esclavista, que es incompatible con la vida” (Abreu, 1985: 14).

²⁹ En el poema “Morir en junio y con la lengua fuera”, segunda composición del poemario *Leprosorio* (1990), la voz poética, a través de un discurso cíclico y obsesivo, forma parte de un “nosotros” en el que todos están muertos dentro de ese espacio controlado y represivo que representa la ciudad: “Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Nuestros huesos, irrecatables y cloqueantes, / fluyen, se abren paso entre los huesos. / Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Nuestros huesos, innumerables y brillantes, / avanzan correctamente pulidos, casi solemnes, / por la carretera de los huesos. / Estamos muertos. / (Todos estamos muertos.) / Y nuestro perenne aullido de muerto / se prolonga sin tiempo por la carretera / de los muertos” (Arenas, 1990a: 75-76).

si voces empecinadas no se hubiesen dado a la tarea
de cantar en la sombra. (20)

El hombre, en su estado más miserable, devorado por otros, roído por otros, sepultado, conserva su voz, única prueba fehaciente de su existencia. “Voluntad de vivir manifestándose” materializa la resistencia creadora que el mismo autor planteaba frente al hostigamiento y la persecución perpetradas: un sujeto triturado se rebela verbalmente desde un espacio subterráneo, desde el universo de ultratumba que habita.³⁰

El individuo frente al poder —ese “ellos” que conjuga toda su fuerza contra un “yo” subyugado—, el cuerpo aniquilado o la rebeldía del sujeto frente a su circunstancia son temáticas que articulan los poemas de *Voluntad de vivir manifestándose* y que serán desarrolladas con mayor complejidad en el poema “Leprosorio”³¹ y en ciertos fragmentos de *Antes que anochezca*.³² El poder de la palabra se erige como la base esencial de estos textos pues en la voz —o, en su extremo, en el grito— es donde se sustenta la integridad del ser al que se intenta constantemente aniquilar o destruir.³³ Vale la pena mencionar las palabras del escritor y expreso político uruguayo Carlos Liscano, quien reflexionaba en su libro *El lenguaje de la soledad* sobre el significado último de la escritura: “En la palabra está el ser humano. [...] El cuerpo y la palabra son toda la vida del hombre absolutamente solo” (Liscano, 2000: 31).

La palabra se alza, también para el escritor cubano, como afirmación del “ser”, como refutación y condena del ostracismo, la deshumanización y el acoso. La obra poética de Arenas representa esa resistencia creadora frente a cualquier imposición o poder represor. El triunfo —como en el último acto de su obra dramática *Persecución*, “El poeta”— es, en definitiva, la palabra: “no partir sin antes decir, dejar,

³⁰ Podríamos vincular esta voz del sujeto situado bajo la tierra —como espacio de muerte—, con la “voz de ultratumba” que, según, Paul de Man es característica del género autobiográfico (De Man, 2007: 154).

³¹ La composición “Leprosorio (Éxodo)” constituye la tercera parte del libro que Arenas publicó en el exilio en 1990 en la editorial Betania, junto a otros dos poemas largos: “El central (Fundación)” y “Morir en junio y con la lengua fuera (Ciudad)”. En “Leprosorio” la voz poética, el llamado “traidor”, se enfrenta a una tradición insular basada en “la superficialidad, la inconstancia y la pereza” (Arenas, 1990a: 105) y a un territorio que lo persigue por su “divina rebeldía” (124). El poema finaliza con la huida del sujeto mientras éste manifiesta su desobediencia a través del grito y la palabra profanadora: “Correr [...] / cagándome en la madre de todos los dioses, mayores y menores, / cagándome en todas las madres, menores y mayores” (129).

³² En *Antes que anochezca* Arenas reflejará con detalle la jerarquía de poder que se establece entre el prisionero —representado como “cuerpo político”, sometido, subyugado— y las figuras de autoridad —representadas como cuerpos dominantes y como verdugos—.

³³ Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar* haría referencia en diversas ocasiones en la fuerza que poseía la palabra para aquel grupo de escritores vigilados y perseguidos en los años sesenta y setenta: “No cabe duda, en estos tiempos violentos y grotescos, la única forma digna de ser un artista es estar dispuesto a respaldar con la vida cada palabra que se pone sobre el papel” (Abreu, 1998: 54).

estampar en la eternidad, o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos [...] nuestro unánime e intransferible grito” (Arenas, 1986: 62).

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Juan (1985), *Libro de las exhortaciones al amor*. Madrid, Playor.
- _____ (1998). *A la sombra del mar*. Barcelona, Casiopea.
- ALMENDROS, Néstor; JIMÉNEZ-LEAL, Orlando (1984), *Conducta impropia*. Madrid, Playor.
- ARENAS, Reinaldo (1982), “Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura” [Entrevista por Rita Virginia Molinero], en *Quimera*, n.º 17, marzo 1982, pp. 19-23.
- _____ (1983), “Elogio de las furias”, en *Mariel*, año 1, n.º 2, verano, p. 31.
- _____ (1986), *Persecución. Cinco piezas de teatro experimental*. Miami, Universal.
- _____ (1989), *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid, Betania.
- _____ (1990a), *Leprosorio (Trilogía poética)*. Madrid, Betania.
- _____ (1990b), “Reinaldo Arenas: ‘Escribir es un acto de irreverencia’” [Entrevista por Armando Álvarez Bravo], en *El Nuevo Herald*, sábado 21 de abril de 1990, pp. 1D, 5D.
- _____ (2001), *Necesidad de libertad*. Miami, Universal.
- _____ (2008), *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2010), *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1900)*. Sevilla, Point de Lunettes.
- DE MAN, Paul (2007), *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal.
- DOPICO BLACK, Georgina (1989), “The Limits of Expression: Intellectual Freedom in Postrevolutionary Cuba”, en *Cuban Studies*, n.º 19, pp. 107-142.
- FORNET, Ambrosio (2009), *Narrar la nación*. La Habana, Letras Cubanas.
- GUERRERO, Javier (2015), *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert.
- HAMPTON, Warren (1995), “La poesía de un prisionero”, en *Monographic Review. Revista Monográfica*, “Prison Literature”, vol. XI, pp. 199-206.
- HARLOW, Barbara (1987), *Resistance Literature*. Nueva York y Londres, Methuen.
- LEINER, Marvin (1994), *Sexual Politics in Cuba*. Boulder, Colorado, Oxford, Westview Press.
- LISCANO, Carlos (2000), *El lenguaje de la soledad*. Montevideo, Cal y Canto.
- LUMSDEN, Ian (1996), *Machos, Maricones and Gays. Cuba and Homosexuality*. Filadelfia, Temple University Press
- MENTON, Seymour (1975), *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin; Londres, University of Texas Press

OLIVARES, Jorge (2013), *Becoming Reinaldo Arenas*. Durham y Londres, Duke University Press.

PADILLA, Heberto (1968), *Fuera de juego*. La Habana, Unión.

PRATS, Delfín (1970), *Lenguaje de mudos*. Madrid, El Puente.

ROJAS, Rafael (2006), *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama.

SIERRA MADERO, Abel (2006), *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana, Casa de las Américas.

VALERO, Roberto (1991), *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables, University of Miami, North South Center.

YOUNG, Allen (1981), *Gays under the Cuban Revolution*. San Francisco, Grey Fox Press.