

LAS MÁSCARAS DE ARENA: LUCHAS POR LA REPRESENTACIÓN
DISPERSIÓN Y SUBJETIVIZACIÓN EN ANTES QUE ANOCHEZCA DE REINALDO
ARENAS

SEBASTIÁN DÍAZ MARTÍNEZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de profesional en estudios literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Felipe Robledo

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gina Alessandra Saraceni

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Para Gina, la incansable
Para Carolina, mi primera amiga.

AGRADECIMIENTOS

En esta tesis está la sombra de todos aquellos que me ayudaron y fueron parte importante de mi vida universitaria, porque aquí tratan de resolverse todas las dudas que tuve por ocho semestres.

Quisiera agradecer a mis padres por todo, por incentivar me el debate, la discusión, y darme la posibilidad de formarme como lo consideré necesario, además por su intenso acompañamiento y amor.

Primero, darle mi agradecimiento a Gina, quién tuvo la paciencia de direccionar mis desordenados y dispersos borradores. Sin ella, sencillamente, esta tesis no hubiera sido posible.

Quiero agradecerle a Carolina, por todo lo que ha influido en mí.

Agradecerle a Anna, por su inmenso cariño, por darme tanta fe y apoyo.

A Sebastián, por su cariño, su amistad, y por la fortaleza que me dio tenerlo siempre a mi lado.

A María Piedad Quevedo, por sus intensos y acertados comentarios que le dieron mucha vida a este proyecto en sus primeros.

A Mónica y a Gabriela.

A Alejandro Múnica, por darme el mejor consejo que pudieron darme para la tesis: jamás olvidarle el amor que le tuviera al tema.

A César, a Óscar, a Augusto, a Juan Cristóbal, a Luz Marina Rivas, y todos mis maestros que me ayudaron con este trabajo.

Y, por último, a Reinaldo, mi amado Reinaldo, que te debo tanto.

Contenido

INTRODUCCIÓN: AMANECE.....	7
I. AUTOBIOGRAFÍA: ZONA DE FRONTERA, ZONA DE PELIGRO	13
1.1. La incomodidad, el peligro: un género fuera de sí	13
1.2. Perspectivas	17
1.3. Antecedentes, perspectivas, posiciones sobre la autobiografía.	17
1.3. La frontera, la disputa	25
1.3.1. La frontera epistemológica: verdad y ficción, referencia y ficción: una lucha por el lugar de la literatura.	25
1.3.2. La frontera digital: decir yo en la red	27
1.3.3. La frontera entre crítica y escritura creativa	29
1.3.4. Entre los géneros canónicos: los excesos de la autobiografía	30
1.3.5. Las fronteras de temporales	31
1.3.6. Entre la ética y la moral: entre lo público y lo privado	32
1.4. La playa, la autobiografía: el oleaje entre vida y escritura	33
1.5. La traición, la resistencia	35
1.6. Temáticas generales tratadas por la crítica sobre <i>Antes que anochezca</i> :	42
II. LAS MÁSCARAS DE ARENA: DISPERSIÓN Y SUBJETIVIZACIÓN	44
2.1. La autorrepresentación como resistencia: sexualidad, moral y política	44
2.2. La máscara líquida: agua, animalidad y vida.....	47
2.3. La máscara teatral: sumisión, farsa y revolución	60
2.4. La máscara homosexual: dispersión, literatura y política.....	65
2.4.1. Reconocimiento.....	65
2.4.3. El control.....	78
2.4.4. La teatralidad perdida: una máscara que no cabe en el rostro	79
2.5. La máscara de la ternera enjaulada: bestialidad, control y confesión	82
2.5.1. El arresto, la fuga, la reescritura ante el peligro	82
2.5.2. La animalidad en fuga: resignificación y control.	85
2.5.3. La cárcel: confesión y esterilidad.....	87
2.6. La Máscara del grito: diáspora, frustración y noche.....	95
3.1. Un yo disperso y proliferante: continuaciones de lo autobiográfico.....	102
3.3. Fotografías: por un arte sin monumentalidad.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	119
ANEXO: ESTADO DEL ARTE ANTES QUE ANOCHEZCA:	122

INTRODUCCIÓN: AMANECE

Sylvia Molloy, en la introducción de su libro *Actos de presencia* (1996), dice: “No me siento tentada, como le ha sucedido a más de un crítico, a insinuar que el hecho de escribir sobre la autobiografía sea, en sí, una forma de autobiografía.” (Molloy 1996: 11).

Considero que lo que hace más interesante y vital la pregunta por lo autobiográfico, en tanto problemática teórica, es el hecho de que, temáticamente, se disputa en ella la *vida*. De muchas maneras, este trabajo es una reescritura de *Antes que anochezca* (2014) de Reinaldo Arenas. Analizar las distintas versiones que Arenas escribió de sí mismo a lo largo de su vida es una manera de ver cómo la literatura es una constante reescritura de la realidad, donde esta se potencia, se lleva al límite, se le otorga un sentido.

La primera vez que leí la autobiografía de Arenas fue en la playa de Santa Marta a principios del 2017. La frustración de un mal amor, más ficcional que real, y un patético dramatismo que siempre me ha caracterizado, me hizo sentir por varios meses que mi vida era prescindible, que no valía nada, y tentativamente pensé en matarme. Al igual de lo que le sucedió a Arenas después de que saliera de la cárcel y de que muriera Lezama Lima, cuando se hundió en el lago del parque Lenin donde el agua lo liberó de su subjetividad normativizada y lo hizo retornar a la pureza de su sensibilidad, así fue lo experimenté, de forma parecida, en aquella playa en Santa Marta nadando entre las páginas de uno de los libros que cambió mi vida. Arenas fue mi exorcismo, fue mi liberación, porque fue quien me hizo entender que la vida era algo grande, sagrado, y que el cuerpo y el alma son objetos de culto, de cuidado, de lucha. Arenas me hizo entender que mi vida son todas las

vidas, que vivir es un perpetuo acto de resistencia y, más importante aún, que no debía preocuparme por maricadas. Arenas me hizo reescribir mi vida. Esta tesis, de muchas formas, es un gesto de supervivencia.

La autobiografía tiene el genial efecto de revelar no solo la vida de un yo, sino la carnalidad de la literatura, su condición orgánica. La autobiografía es como montarse encima de una estatua, donde monumento y cuerpo se hacen uno solo, donde vida y literatura se acoplan y conforman una misma materia e imagen.

Esta tesis se (pre)ocupa por la *vida* y escritura de Reinaldo Arenas. Identificar los mecanismos de control que intentaron someterlo como individuo a ciertos modelos de subjetividad, atravesados por discursos morales y políticos, para señalar cómo germinaron un gesto de resistencia y de defensa constante. Su vida es también su resistencia, su defensa ante técnicas biopolíticas de control. A lo largo de la tesis, habrá dos figuras de análisis recurrentes: la *subjetivización*, como la descripción de distintos mecanismos de producción de sujeto, y la *dispersión*, la cual determina una forma de hacer literatura desde su encuentro intenso con sus propias experiencias, con sus sensibilidades, con su vida, y se establece, tanto como una poética de la escritura Arenas, como una manera de sobrellevar su vida.

De igual forma, se abordará cómo, desde la autorrepresentación, se puede evidenciar una tensión entre sexualidad, moral y política en *Antes que anochezca*. Dicha tensión es constitutiva de la producción de subjetividad y reveladora de cómo las relaciones de poder operan mediante procesos de identificación. Estas tres categorías se componen mutuamente en la especificación, jerarquización y exclusión de individuos a partir de ciertos

comportamientos sexuales contestatarios ante un discurso moral manifestado en una forma política.

Esta tesis está conformada por tres capítulos, donde la producción de subjetividad y la representación de las acciones que Arenas elige para resignificar su vida serán su interés principal, desde variadas problemáticas, espacios y materialidades.

En el primer capítulo de esta tesis, titulado “Autobiografía: zona de frontera, zona de peligro”, quiero abordar distintos planteamientos teóricos que se han acercado a la autobiografía como problemática y cómo algunas reflexiones potencian la inteligibilidad de Arenas en cuanto a sujeto inmerso en complejos mecanismos biopolíticos. Preguntar qué es lo *autobiográfico* desde una selección de postulados se preguntará sobre de que forma la escritura del yo se compone y es atravesada por una fuerza de disputa y encuentro entre lo público y lo privado. Se planteará que la autobiografía debe su carácter inestable e irregular a una condición fronteriza entre distintos campos, géneros, discusiones filosóficas y epistemológicas, que dificultan en extremo su clasificación y ordenación como género. Además, se marcará una diferenciación significativa: la autobiografía no es reflejo de un sujeto, sino que crea a otro sujeto diferente al que la escribió¹: se gestan, entonces, dos posiciones de subjetividad: *el sujeto histórico* (el que escribe) y *el sujeto dentro del relato* (el que es escrito).

Se hará un breve recuento de las reflexiones más resonantes sobre la autobiografía en los estudios literarios, retomando los hilos argumentativos más significativos para este trabajo. Posteriormente, se identificarán las fronteras que atraviesan teóricamente lo

¹ Este planteamiento lo desarrolla Georges Gusdorf en su artículo “Condiciones y límites de lo autobiográfico” (1991).

autobiográfico. De igual forma, se articularán nociones críticas desarrolladas por Michel Foucault, tal como el lugar de lo confesional en la literatura y específicamente la autobiografía. Además se presentarán algunos puntos donde Judith Butler interroga cómo dar cuenta de nosotros mismos es una cuestión moral. Así mismo, se propondrá la arena de una playa como metáfora para el análisis de la autobiografía.

En el segundo capítulo identifico las posiciones de sujeto que voy a analizar como máscaras que Arenas crea desde las distintas reescrituras del yo. En todas estas máscaras se buscará identificar cómo, en diferentes momentos de la vida de Arenas, se establece una relación entre la sexualidad y la escritura con distintos mecanismos de dominación; es decir, con la ley hegemónica y el despliegue de todas sus tecnologías y dispositivos. Este capítulo es el más extenso de la tesis, dado que opté por hacer un acercamiento minucioso a *Antes que anochezca*. Mi interés de privilegiar el análisis textual sobre otro tipo de perspectivas corresponde a que mi propósito es identificar cómo este libro se articula como un manifiesto de lo autobiográfico, una deliberación de combatir mecanismos de control, y una intensa voluntad de significar una vida a partir de su reescritura.

Cinco máscaras componen este capítulo:

La máscara líquida, la cual consiste en la posición de sujeto que recrea Reinaldo Arenas sobre su infancia. La caracterización de esta etapa de su vida, permeada por lo animal y lo vegetal como una zona de continuidad del yo, será la principal temática; además de pensar la infancia como un espacio externo a normatividades estables.

La máscara teatral la compone el momento de la adolescencia de Arenas donde renuncia deliberadamente a vivir en contacto con la naturaleza y con sus deseos

homoerótico con el fin de apoyar el proyecto político revolucionario y disfrutar de sus privilegios. La aparición de la relación entre política y moral en el proceso de sujeción que le impondrá será sumamente significativo.

La máscara homosexual se compone de tres partes: el reconocimiento del deseo homoerótico de Arenas, el despliegue de este mismo deseo y la descripción de los mecanismos de control que empezaron a operar sobre él en la manifestación de un discurso institucional. La aparición de la sexualidad, del deseo como resultado de un discurso, moral y político, que lo reprime, serán los conceptos principales por tratar en esta máscara.

La máscara de la ternera enjaulada describe la experiencia de Reinaldo Arenas ante toda la maquinaria de persecución y castigo por parte del régimen cubano, donde el encuentro intenso y salvaje con la norma, desplegada en toda su potencia, lo forzaría a distintas reescrituras del yo. En esta máscara se hace patente el carácter coercitivo de la ley frente al comportamiento de los sujetos, pero también ciertos focos de resistencia que pueden operar incluso cuando los sistemas de dominación ejercen la plenitud de sus fuerzas.

La máscara del grito es la posición de sujeto que desarrolla Reinaldo Arenas en su exilio, donde se abordará el desencanto con el sistema capitalista y se reflexionará sobre cómo Arenas plantea un lugar para la estética y de la cultura como forma de desacuerdo a mecanismos de dominación y no necesariamente a proyectos políticos puntuales.

En el tercer capítulo indaga otras continuidades sobre otros materiales del archivo de Arenas que tiene lo autobiográfico en su centro. Serán dos espacios de dicha continuidad: en primer lugar, rastrear la reescritura del yo en otros momentos de su

producción creativa, como en otras novelas que escribió Arenas, ver qué función tiene la inmersión de un *sujeto histórico* que encuentra otra manifestación del *sujeto dentro del relato*, resignificar la historia como componente de la producción de los individuos y socavar la literatura como institución ajena a un carácter vital.

El segundo momento será una reflexión sobre el posicionamiento del cuerpo, como reescritura del yo, en algunas de las fotografías de Reinaldo Arenas extraídas del libro de Javier Guerrero *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014). Se pretende identificar de qué manera las distintas poses que hace Arenas en su archivo fotográfico denotan un posicionamiento y una poética sobre la vida, a la relación imperante entre cuerpo y la monumentalidad del arte.

El título de *Antes que anochezca* corresponde a que Arenas, en dos ocasiones, buscó escribir su autobiografía cuando la muerte estaba cerca. La escritura es la manera con que Arenas opta por continuar su vida cuando esta se encuentra amenazada.

La reescritura que realizo de *Antes que anochezca*, el gesto que busco llevar a cabo es darle, desde mi lectura, desde mi cuerpo, una inteligibilidad a Reinaldo. Quiero hacer más sonoro su grito desahogado que dio en vida. Ya pasó la noche, Reinaldo, ya pasó tu muerte. Este es mi amanecer, *el amanecer*. Es la vida que te continuó después de que murieras, y tu testamento es la herencia de la cual nosotros somos responsables de llevar a cabo. Esta tesis es, querido Reinaldo, una forma de tu amanecer.

I. AUTOBIOGRAFÍA: ZONA DE FRONTERA, ZONA DE PELIGRO

*Todo aquello que vives te conforma
 Todo aquello que olvidas te deforma
 Todo aquello que escribes te transforma*

José Manuel Díez, *Ars poético*.

1.1. La incomodidad, el peligro: un género fuera de sí

Las fronteras son espacios incómodos porque abren y cierran, incluyen y excluyen, conectan y separan. La autobiografía es un género fronterizo caracterizado justamente por la copresencia de más de un género, pero también de más de un problema teórico.

Antes que anochezca de Reinaldo Arenas pertenece a este género incómodo y para analizarla es necesario revisar algunas perspectivas teóricas y crítica sobre el mismo con el fin de plantear las diferentes dificultades y posibilidades con las que uno se enfrenta al examinarla.

En la autobiografía, como “género” o registro discursivo, se está constantemente en un espacio inexacto y deambulante. En este capítulo se abordarán, desde distintas posturas críticas y teóricas, las dificultades y posibilidades que se abren ante una aproximación a lo “autobiográfico”, con el fin de plantear este espacio textual como un lugar fértil para la significación de una vida y, por tanto, de resistencia política. En primer lugar, se describirán ciertos elementos que componen o problematizan lo “autobiográfico”, y su delimitación como registro discursivo. En segundo lugar, se expondrán las distintas fronteras –formales y temáticas- que lo atraviesan; en tercer lugar, se pondrán en relación diferentes perspectivas crítica y teóricas sobre este género. Todo lo anterior con el propósito de analizar *Antes que anochezca* desde el marco de la autobiografía y

autorrepresentación para estudiar los modos y recursos retóricos que el autor utiliza para hablar de su vida, así como las tensiones existentes en la obra entre sexualidad, moral y política.

La autobiografía es el registro escrito de una vida. Su declarada intención de no formar parte del todo de la ficción hace que se diferencie significativamente de cualquier otro tipo de producción literaria. No obstante, es problemático plantear que es un género que “narra la verdad” de una vida dada su indiscutible posición subjetiva. ¿Cómo podría entonces la autobiografía garantizar la “verdad” sobre un individuo? ¿Es realmente esa la pretensión de todo discurso autobiográfico? ¿Es un tipo de escritura que refuerza o resiste a distintas tecnologías biopolíticas que operan sobre los sujetos? Si la autobiografía narra una vida, es porque esta debe ser reconocida como tal. No obstante, ¿Qué lugar posibilita la autobiografía al narrar una vida la cual está marcada por distintos marcos epistémicos y mecanismos biopolíticos y por un contexto histórico que la limita, la condena y no la reconoce como tal?

Estas interrogantes, entre muchas otras, constituyen los ejes de los estudios sobre la autobiografía que han tratado de responder la pregunta sobre el enigmático lugar del género autorreferencial desde distintas perspectivas e inquietudes: ontológicas, epistemológicas, discursivas, políticas y sobre la memoria.

La cuestión de la autobiografía como género literario, sus límites y su relación con la verdad –entendida esta como orden epistemológico imperantes en un contexto determinado– ha sido ampliamente abordada con la intención de delimitar sus fines y fronteras, otorgarle un orden y domesticarla para poderla abordar y analizar. No obstante, el “espacio autobiográfico” –más que pensarlo como un tipo de escritura delimitada– debe ser

pensado desde sus excesos, desbordes y resistencias a una definición categórica. Como género discursivo, la autobiografía evidencia su relación intrínseca con el interrogante sobre la escritura de la subjetividad. ¿Qué sucede cuando la cuestión privada de la subjetividad, en cuanto a vida, se exhibe en el sentido público de la escritura?

La autobiografía comparte elementos afines con otro tipo de escrituras autorreferenciales, tales como los diarios o las cartas. Sin embargo, el diario suele estar medido por algún tipo cronología, mientras que la autobiografía puede darse la licencia de ser mucho más dispersa y discontinua en su narración. Las cartas, por otra parte, suelen ser mucho más circunstanciales y estar ceñidas por el destinatario.

Pero lo que más diferencia lo autobiográfico de los diarios y las cartas es el uso de la *autoficción* (con todos los problemas que posee carecer de un modelo estable en su condición de “género”); es decir, aplicar con mayor intensidad la estética dentro de las descripciones de los referentes. Además no es tan fija en los manejos de las temporalidades y aquel *otro*, su lector, a quien se narra, es mucho más ambiguo, carente de rostro e identidad histórica respecto al género epistolar. La autobiografía, del mismo modo, no aspira a tener una respuesta como la carta sino se inscribe en un horizonte de recepción póstumo.

La autobiografía genera dificultad para el abordaje teórico. Muchas personas públicas como políticos, empresarios, científicos, víctimas, futbolistas, personas de la farándula, etc. publican sus autobiografías. ¿Debemos acercarnos a este tipo de indagaciones sobre la subjetividad de la misma forma que cuando nos acercamos a una autobiografía de un escritor? ¿Podemos hablar de “autobiografías literarias” para diferenciarlas de las que escribe y produce la industria cultural y publicitaria para

promocionar o vender ciertas personas vinculadas con la escena pública? ¿Las novelas en donde los escritores hacen referencia a sus propias vidas se considerarían autobiografía? Estas preguntas muestran la dificultad de delimitar hasta dónde un texto es autobiográfico si contiene el relato de una vida; en mi opinión, una autobiografía ligada a un contacto cercano con la estética permite problematizar la reproducción y mercantilización de la literatura, como la relación que tiene la escritura con la representación y creación de la vida. Las autobiografías que forman parte de la industria cultural establecen modelos de subjetividad acorde a los valores morales y políticos que buscan incitar; por el contrario, en las otras autobiografías, como en *Antes que anochezca*, estas tecnologías de construcción del sujeto son desenmascarados.

Antes de armar un panorama sobre los planteamientos críticos que han reflexionado sobre la autobiografía, es importante definir ciertos términos². Referirnos a escritura “autorreferencial” y de “autoficción” implica aludir a un *sujeto histórico* y a un *sujeto dentro del relato* respectivamente: La escritura autorreferencial es aquella que apunta a referencias empíricas del individuo, por lo cual el sujeto de enunciación suele estar mucho más ligado a su contexto histórico. Por otro lado, la “autoficción” es una intervención ficcional de algunos hechos de vida del autor que posibilitan una inteligibilidad en el relato: se crea un sujeto en un espacio textual con el fin de dotarlo de un sentido, aunque no se

² En este trabajo se asumirán estos términos, no tanto como sinónimos, pero sí como elementos constitutivos del desarrollo de una misma inquietud en la escritura: la indagación de la creación de un *sujeto dentro del relato*. Siento así, “autobiografía” como texto que busca cartografiar un yo, “autoficción” como creación intervenida de una subjetividad propia y “autorreferencialidad” como la inserción de referentes históricos en un proceso escritural, constituyen entonces un mismo proceso: la formación de una subjetividad aparentemente estable dentro de un registro discursivo.

mencionen detalles históricos. La autobiografía pone en escena la vida de sujetos a partir del juego y del intercambio de elementos autorreferenciales y autoficcionales.

1.2. Perspectivas

Los distintos términos que se han usado y se usarán en este trabajo, tales como autobiografía, autoficción, autorreferencialidad, escritura del yo, tienen en común que se refieren a la escritura de una vida. En este trabajo, se propone una lectura de *Antes que anochezca*, no tanto para cuestionar o articular su pertenencia a un “género autobiográfico”, sino más bien para mostrar cómo la dispersión e inestabilidad de la escritura autobiográfica es un espacio fértil para hacer una vida inteligible en cuanto a vida, resistiendo a estrategias biopolíticas que condicionan, domestican o segregan la subjetividad.

Mi propuesta de lectura consiste en pensar el gesto autobiográfico de Arenas como una intervención y traición de las tecnologías biopolítica que regulan la vida. Si, por un lado, hay autobiografías concebidas para perpetuar órdenes epistemológicos; por el otro hay algunas, como la de Reinaldo Arenas, que funcionan como artefactos de resistencia política de un régimen que no reconoce como vida la de un sujeto homosexual, adverso a la revolución y que es excluido, perseguido y torturado por el régimen. Se trata de una escritura que, desde la misma posibilidad de decir yo, condena y desarticula el sistema y sus normas al señalarlas y desenmascarar su perversión. El gesto autobiográfico de Arenas se propone también mostrar la inestabilidad misma del yo y sus múltiples devenires y mutaciones a lo largo de la vida.

1.3. Antecedentes, perspectivas, posiciones sobre la autobiografía.

Las tendencias críticas y teóricas sobre la escritura autorreferencial en la literatura tienden a cuestionar sus usos y lugares en la tradición literaria, como las *Confesiones* de San Agustín o las de Jean Jacques Rousseau. Propongo usar el término escritura autobiográfica que es el más general y usado para *Antes que anochezca*. No obstante, no es mi intención trazar aquí una genealogía sobre la autobiografía para definir si *Antes que anochezca* pertenece o no a este registro. A continuación me interesa trazar un breve panorama de perspectivas críticas sobre este género como las de Philippe Lejeune, Paul de Man, Leonor Arfuch, y Javier Guerrero.

Philippe Lejeune propone en *El pacto autobiográfico* (1994) que la autobiografía es un contrato entre el autor y el lector y que se lleva a cabo a partir de la afirmación en el texto del autor-narrador, personaje y hace mucho énfasis en la figura del lector para la realización del pacto, y dice;

La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (...) y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico (Lejeune 1994: 87).

El protagonismo que le otorga Lejeune al lector en la constitución del texto autobiográfico es interesante pero problemática dado que dicho lector está condicionado por sus parámetros y horizonte de lectura que lo llevan a tomar en cuenta si el nombre del

personaje de la narración es o no es el mismo que el del autor. Asimismo, maneja conceptos tales como “autor”, “narrador” e “identidad” como si fueran estables, sin problematizar precisamente el lugar que tienen dentro del discurso autobiográfico.

Por otro lado, Paul de Man, en su ensayo “La autobiografía como desfiguración” (1991), problematiza ciertas cuestiones consolidadas sobre la escritura autobiográfica como por ejemplo las propuestas por Lejeune.

Una de las ideas más apasionantes que desarrolla este artículo es la problematización de si la autobiografía está condicionada por la verificabilidad de los hechos narrados. Paul de Man pregunta esta aparentemente estable dependencia de la escritura a la referencialidad, a partir de los siguientes interrogantes:

...¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato. y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la escritura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (de Man 1991: 113)

La referencialidad es entonces, según De Man, inestable de igual forma que la “vida”, la materia prima del registro autobiográfico la cual depende de una voluntad narrativa. La autorreferencialidad no es producto solo del registro minucioso de los

acontecimientos vividos por el sujeto que relata. En la autobiografía, el encuentro entre autorreferencialidad y autoficción *crea* un sujeto diferente al que está escribiendo una autofiguración del sujeto que dice yo, ese nombre aparentemente irrevocable que aparece en la portada, bajo el título del texto. De Man en este texto muestra cómo la vida no es solo su relación con el referente externo, sino también una construcción textual, una *desfiguración*.

Una de las cuestiones que de Man le cuestiona a Lejeune es que este no establece una diferencia entre los conceptos de *firma* y *nombre*, lo que problematiza la existencia de un sujeto estable a la hora de establecer un pacto, acorde con los parámetros de Lejeune, un “pacto autobiográfico”. No obstante, se puede encontrar un hilo común tanto en de Man como en Lejeune cuando en “La autobiografía como desfiguración” (1991) se plantea que:

“La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todos los textos. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una situación reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que *constituye al sujeto*” (De man 1991: 114. El énfasis es mío)

Tanto para de Man como Lejeune lo autobiográfico se constituye desde el núcleo común de la recepción, desde el proceso mismo de lectura. Pero en de Man encontramos un componente el cual, no solamente se separa de lo que entiende Lejeune como lector, sino que posibilita lo autobiográfico como creación de sujetos.

El lugar ambivalente, tanto de la posición de sujeto-autor como de sujeto-lector, en la autobiografía acorde a su relación con el referente histórico, implica un lugar de *frontera*. Es interesante destacar que en la cita de Man habla de un *momento* autobiográfico y plantea que el registro autobiográfico no siempre está vinculado a la experiencia comprobable de hechos. Pensemos, por ejemplo, en experiencias que el sujeto vivió, pero no puede recordar. El hecho de que en la narración del yo se articule la tercera persona junto con la primera, implica que se pueden implementar distintas formas narrativas en un mismo relato autobiográfico. Esto genera dos cosas: en primer lugar, que lo “autobiográfico” está constituido por momentos específicos que puede poseer una narración pese a que deliberadamente se reconozca como autobiografía.

En segundo lugar, no está determinado solo por el relato de la vida el yo sino se refiere a es un proceso histórico y a un colectivo. Decir “yo” es decir nosotros porque uno es también desde y a partir de la relación con los otros; y ese otro es no es solamente, como lo plantea de Man, el lector, sino todos esos *otros* que cooperan en la escritura y que posibilitan la inteligibilidad de una subjetividad.

Leonor Arfuch se apoya en este planteamiento de Paul de Man para proponer en su libro, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), los modos como se manifiesta lo autobiográfico en la entrevista y el testimonio:

... el aporte de Paul de Man (1984), en cuanto a la idea de un “momento” a autobiográfico – más que un “genero” – como figura especular de la lectura, susceptible de aparecer en cualquier texto, fue objeto de reelaboración, sobre todo para la aprehensión de esa deriva de motivos y momentos, esos desplazamientos

retóricos, metonímicos, que *tienden a lo biográfico* sin “constituirlo” ... (Arfuch 2002: 28)

En su libro, Arfuch indaga sobre la noción de “género discursivo” de Mijaíl Bajtín para dar cuenta de la presencia de diferentes voces, intertextualidades y distintas formas de narración que se articulan y contrastan en la autobiografía. Considero muy importante la noción que propone Arfuch de “espacio”, donde recalco su pertinencia y utilidad debido a su interés de indagar la constitución de la subjetividad contemporánea, tal como lo explica:

El *espacio*, como configuración mayor que el *género*, permite entonces una lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea. Pero, además, esa visión articuladora hace posible apreciar no solamente la eficacia simbólica de la producción/reproducción de los cánones sino también sus desvíos e infracciones, la novedad, lo “fuera del género”. (Arfuch 2002: 102)

En esta cita se sintetiza una posibilidad metodológica para analizar la autobiografía desde la heterogeneidad en la cual está inmersa y que la constituye.

Uno de los planteamientos más destacados en el libro de Arfuch será fundamental para el análisis de *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas. Dicho planteamiento está contenido en la siguiente cita:

...este devenir metafórico de la vida en la escritura es, más que un rasgo “imitativo”, un proceso constructivo, en el sentido en que Ricoeur entiende la mimesis aristotélica, que *crea*, presenta algo que, como tal, no tiene existencia

previa. Sin embargo, la fluctuación individual en cuanto a esta creación, la irreductibilidad de cada experiencia (...) no impide un fuerte efecto convencional, repetitivo, que aleja a la autobiografía de la novela en cuanto a multiplicidad de las formas de narrar. (Arfuch 2002: 104)

Más adelante la autora añade:

Es la consciencia del carácter paradójico de la autobiografía –sobre todo de los escritores–, la asunción de la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el “otro yo”, la renuncia al canónico despliegue de acontecimientos, temporalidades y vivencias, así como la desacralización de la propia figura del autor, que no se considera ya en el “altar” de las vidas consagradas, lo que permite traspasar (...) el umbral de la “autenticidad” hacia las variadas formas de la autoficción. Autoficción como relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina límites (...) [y] puede incluir también el trabajo de análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad, alterar la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo y la serena conformidad con el autorreconocimiento. (Arfuch 2002: 105)

Quiero destacar dos de los planteamientos de Arfuch citados anteriormente: en primer lugar, el hecho de que separa el sujeto el cual escribe la autobiografía y el sujeto allí narrado para diferenciar un *yo histórico* -quién escribe- y un *yo dentro del relato*, quien es el sujeto textual. En segundo lugar, el hecho de que Arfuch encuentra en lo autobiográfico un espacio fértil para la problematización de esquemas consagrados por la institución literaria y perturbar las identidades las cuales Lejeune daba por sentadas en el libro ya mencionado *El pacto autobiográfico*. Además, para Arfuch la autobiografía conjuntamente

a narrar una vida es también un modo de intervenirla a través del acto mismo de escribirla para potenciar el sentido que se le otorga a la narración.

De lo anterior se desprende que la autobiografía no solamente cuestiona la figura del autor, así como otras figuras que estructuran la literatura en cuanto a disciplina; es también un lugar de confrontación y disputa política porque difumina cuestiones sobre cómo una vida abyecta puede hacerse inteligible y puede ser reconocida en cuanto a *vida*.

Frente a los diferentes posicionamientos teóricos que intentan estabilizar la autobiografía a través de características y definiciones, me interesa detenerme en los que insisten en el carácter disperso e inestable de este género que dificulta cualquier posibilidad de totalizar un sentido único de la vida. A partir de lo anterior, en mi análisis de la obra de Arenas prefiero detenerme en aquellas escenas y pasajes donde se hace evidente la relación entre gesto autobiográfico y gesto político. Esta idea de *gesto* es planteada por Javier Guerrero en su artículo “El gesto autobiográfico. Un recuerdo infantil de Reinaldo” (2003), donde propone que:

El continuo movimiento entre lo "novelesco" y lo "autobiográfico" permitiría comprender lo que puede llamarse gesto autobiográfico, ese borde escritural que sin dudas negocia con lo hegemónico pero que practica modalidades autorrepresentativas alternas, estrategias de la diferencia. (Guerrero 2003: 351)

Lo que Guerrero identifica como “gesto autobiográfico” supone una poética de la dispersión. Para el crítico la autobiografía esté siempre en el “borde”, en la frontera entre dos tipos de escritura. Es decir, hay en un quebrantamiento de la separación entre lo novelesco y lo autobiográfico y, por tanto, entre la ficción y la literatura y la vida.

1.3. La frontera, la disputa

Tal y como se expuso en el apartado anterior, las fronteras, en todas sus escalas, constituyen un lugar de incomodidad. Suelen ser lugares de disputa y de vulnerabilidad. Son sitios de quiebre, pero también de vinculación y tránsito donde conviven de forma problemática fuerzas, lenguas, mentalidades y sensibilidades que pertenecen a ambos espacios. No encuentro mejor analogía para la autobiografía que pensarla precisamente en términos fronterizos, por ser esta una espacialidad ambivalente entre distintos horizontes y, quizás, como un espacio siempre en discusión, de re-trazo, de reescritura. Quizás sea por esta espacialidad ambivalente, conflictiva y contradictoria, que la autobiografía, como disputa teórica, ha despertado tanto interés.

Esta condición fronteriza de la autobiografía articula discusiones de orden ontológico, filosófico y epistemológico y además hace que el espacio autobiográfico sea una lucha por la representación y, por tanto, de la subjetividad.

Para empezar a plantear una posición crítica frente a esta disputa, quisiera identificar algunos de los espacios epistémicos que bordean la autobiografía, marcados justamente por esa tensión y esta condición “entre”:

1.3.1. La frontera epistemológica: verdad y ficción, referencia y ficción: una lucha por el lugar de la literatura.

Esta frontera permite cuestionar el estatuto epistemológico de la literatura desde la autobiografía. Lejeune, en *El pacto autobiográfico* (1992) plantea que cuando hay una

alteración del referente autobiográfico, lo que se produce no es ficción sino *mentira*.³ ¿Es la autobiografía, un espacio para evidenciar ciertos órdenes discursivos sobre la producción de subjetividades? Las fronteras lo que hacen es evidenciar e intensificar las características puntuales de los lugares compartidos: la autobiografía podría ser un punto de quiebre para *desenmascarar*- ¡enmascarando!- la aparente neutralidad y objetividad de la realidad, del referente, para desmentir un lugar pasivo de la ficción, que toda representación del yo implica una desfiguración del referente.

Toda escritura –documental, ficcional, jurídica por poner algunos ejemplos- tiene grados y niveles de ficción. En este sentido, la escritura autobiográfica, por ser el registro y relato de una vida, no está a salvo de esta desfiguración inevitable que toda representación causa. Además, en el interior de la misma autobiografía conviven, como se ha planteado anteriormente, el autor-sujeto de la historia y el sujeto-escrito que habla dentro del relato. Debemos tener claro que escritura de la historia, la fotografía, inclusive el lenguaje jurídico que plastifica documentos que gozan de un inmenso estatuto epistemológico, esconden entre sus configuraciones cierto nivel de ficción, el cual es interpuesta por una o más posiciones de sujeto, las cuales rechazan, opacan o esconden sus condiciones de “subjetividad”, con tal de aspirar a cierta condición de verdad.

También quiero destacar otro límite circundante inmerso en este espacio entre “verdad” y ficción. Es una frontera interna, la cual está entre un sujeto histórico, y un sujeto *dentro del relato*. Anteriormente me he referido a esta diferenciación que surge en la autobiografía como *acto* de escritura. Debemos tener claro de antemano que el sujeto el cual escribe la autobiografía no es el sujeto creado en la autobiografía. Cuando el sujeto se

³ Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico*. Megazul-Endymion, Madrid: 1992. pp.68

autoficcionaliza, genera una distancia con sí mismo a partir de la voluntad que tiene de representarse de un modo determinado. Podríamos decir que el sujeto dentro del relato es el producto de la escritura que le da forma y lo pone en escena a partir de una selección de hechos y también de recursos retóricos y de estilo. Su materialidad es la escritura que le da existencia.

Por el hecho de que dicho *sujeto dentro del relato* carezca de una materialidad evidente, no implica que carezca de existencia, pese a que la materialidad del *sujeto histórico* es lo que posibilite su creación. La materialidad de dicho sujeto es, más bien, textual. Las posiciones de sujeto son circunstancias en las cuales un individuo adquiere cierta subjetividad para dar cuenta de un contexto.

En este trabajo, como hilo conductor, se tratará de revisar las relaciones y tensiones entre el autor, este sujeto “histórico”, y el sujeto *dentro del relato* a causa de la misma inestabilidad del proceso de significación.

1.3.2. La frontera digital: decir yo en la red

El mismo género autobiográfico es, desde los primeros tanteos como campo, un des-género o, si se prefiere, una degeneración de los géneros. Como ya mencioné anteriormente, la inmensa variedad de posiciones de sujetos los cuales aparecen en la escritura autorreferencial causa que haya tanta pluralidad de significados. La autobiografía no es solamente un recurso literario o del quehacer estético, sino también constituye el eje articulador de las redes sociales que son el lugar donde el yo se pone en escena.

Facebook, Instagram y las demás redes sociales son lugares sintomáticos del intenso interés por el espectáculo del yo. Las fotos, la información y los contenidos que se comparten corresponde, precisamente, a un fuerte interés de autorrepresentarse a partir de una voluntad estratégica que calcula y planifica cuáles son los mejores recursos –fotos, videos, frases- para ponerse en escena para mostrarse y ser consumible y consumido. No obstante, debemos reconocer que en estos medios hay formatos predeterminados para constituir nuestras subjetividades, por lo que estas estarán constantemente mediadas por las condiciones virtuales donde se desarrollan.

A partir de lo anterior podemos decir que estamos viviendo un auge de las escrituras y otros mecanismos de la configuración pública del yo debido al lugar dominante que tienen estos tipos de sociabilidades en las interacciones sociales. Debemos entender, de igual modo, que el uso de dichas prácticas no se limita solamente a espacios de ocio; las redes sociales ganan espacios significativos dentro de órdenes económicos e informativos. Es significativo el hecho de que las empresas, en ciertas ocasiones, recurran a observar *perfiles* de los candidatos para su selección.

Observar las redes sociales como fenómeno social, a la luz de las reflexiones sobre la autobiografía a las cuales me he referido, arroja una inmensa posibilidad sobre el lugar del campo de los estudios literarios en las sociedades actuales. Inquirir como se articulan ciertos valores estéticos -ligados a clases sociales, identidades culturales específicas, poses y valor de exhibición- a la constitución de un sujeto público, desentraña las maneras como se constituye políticamente las subjetividades y como, así mismo, estas pueden ser manipuladas. Podríamos denominar este control y vigilancia como biopolítica virtual y digital, donde ya no se es necesario disciplinar a los cuerpos a través de tecnologías y

protocolos normativos sino entretener como una práctica generadora de subjetividades que están determinadas por los recursos digitales. A través del escándalo ocurrido en abril del 2018 de Cambridge Analytica, compañía encargada de recolección de datos, la cual tuvo acceso a información de cerca de 50 millones de usuarios de Facebook⁴ y que tenía vínculos con la campaña de Donald Trump para la presidencia de los Estados Unidos, podemos entender como dichas subjetividades virtuales son cuantificadas, analizadas y delimitadas no solo para estudios de mercadeo, sino con fines políticos.

1.3.3. La frontera entre crítica y escritura creativa

El espacio autobiográfico es, a la vez, un ejercicio de creación estética y una forma de reflexionar sobre un lugar público y político de la literatura. La autobiografía, al replantear el uso que tiene la narración al constituir una vida, cuestiona modelos y usos de la estética al interpelar su lugar en el plano público, privado y político de una vida. El acto autobiográfico, al constituir en su relato una subjetividad, permite pensar y dar testimonio sobre el mismo proceso de la escritura.

Desde una perspectiva muy superficial, podemos reconocer que la escritura creativa precede a la labor crítica. No obstante, la condición fronteriza de la autobiografía evidencia cierta problemática de esta relación de causa–creación y efecto–crítica. El crítico ya no queda subyugado a una dependencia del autor, sino que ambos se constituyen mutuamente en una relación la cual busca potenciar los efectos de un hecho estético. La autobiografía

⁴ «[Zuckerberg y Facebook, bajo fuego por filtración a compañía vinculada a campaña de Trump](#)». CNN. 19 de marzo de 2018. Consultado el 20 de marzo de 2018

interpela una condición metaliteraria porque no solamente crea un sujeto a partir de los usos de los que se vale la configuración del campo literario, sino que *decide* los métodos y maneras para crear sujetos, proyectando así la delimitación de formas estéticas acorde a un proyecto poético.

Siendo así, la crítica es creación y la creación es crítica en la medida en que ambos desarrollan, teórica y productivamente, nociones sobre la literatura y su lugar en la subjetividad.

Parte de mi trabajo es proponer la autobiografía de Arenas como un manifiesto autobiográfico donde se expresa y desarrolla una poética la cual, dispersa entre distintos espacios, se preocupa por la reflexión sobre la articulación entre la vida y la literatura.

1.3.4. Entre los géneros canónicos: los excesos de la autobiografía

Cómo hemos visto a partir de las diferentes caracterizaciones de la autobiografía, es muy difícil delimitar hasta dónde un texto es autobiográfico. La novela, el cuento, la poesía y el teatro suelen tener zonas autobiográficas que conviven con otras formas literarias que carecen de una manifiesta intención referencial.

Es evidente la intención de Reinaldo Arenas de quebrantar las delimitaciones nítidas entre géneros literarios como se observa, por ejemplo, en *Celestino antes del alba* (2000) donde se integran el teatro, la narrativa y la poesía, precisamente para evidenciar cómo la escritura, al igual que la *vida* misma, carece de un género estable. Esto revela de qué manera la literatura del cubano no puede contenerse en un género único, sino que se constituye a partir del desborde, el exceso y la desarticulación de las fronteras. La obra de

Reinaldo Arenas exige ser pensada como un todo⁵, como si todos sus textos fueran una sola obra. Esto implica y es lo quiero proponer que *Antes que anochezca* es un punto de anclaje con las demás obras que Reinaldo Arenas escribió y reescribió a lo largo de su vida.

Podemos ver en otra de sus obras, *El color del verano* (1999) que recurre a otros géneros epistolar, los aforismos filosóficos, el cuento, etc. Se verá, en el desarrollo de este trabajo, como dichos textos componen lo que llamaremos una *traición* autobiográfica.

En ese sentido, *Antes que anochezca* excede el mismo género y sus problemas de delimitación. Por más que haya sido concebida por su autor y haya sido leída por la recepción como una autobiografía, es un texto que también funciona como biografía de un periodo de la historia de Cuba y de una generación específica de escritores; así como también como biografía de la misma obra de Arenas. Leerla implica conocer el proceso material de escritura y reescritura, difusión y edición de la obra del autor.

1.3.5. Las fronteras de temporales

Antes que anochezca es un texto donde las diferentes etapas de la vida de Arenas, como la infancia, juventud, adultez o vejez comparten un mismo espacio textual; como se acaba de decir, con referencias a diferentes coyunturas históricas. En este sentido es importante el modo como esta obra pone en escena no solo la vida privada e íntima del autor, sino también la pública y política lo que muestra la imposibilidad de delimitar la vida misma.

⁵ Pensar en su obra *Pentagonía (o historia no oficial de Cuba)* que incluyen las novelas *Celestino antes del alba* (2000), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (2001), *Otra vez el mar* (2002), *El color del verano* (1999), y *El asalto* (2014)

Además de lo anterior es importante destacar que las nociones de “infancia”, “juventud” y “adulthood” como otras delimitaciones biopolíticas, crean formas de inteligibilidades y demandan ciertos comportamientos. Son cuestionadas las normas que imponen dichas posiciones de sujeto, las cuales están profundamente naturalizadas, y desenmascara así su carácter disciplinario y coercitivo. La autobiografía problematiza estas instancias de la “vida” y el espectro autobiográfico desde el uso de la autoficción en la autorreferencia, implicando un desmarque de aquellos periodos aparentemente estables que componen nuestra vida. Al narrar la “infancia”, puede haber una voz “adulta” la cual, al seleccionar los acontecimientos que le dieron un sentido a dicho momento, conteniendo y significando las experiencias que proponen la inteligibilidad de este periodo.

1.3.6. Entre la ética y la moral: entre lo público y lo privado

En la autobiografía coexisten tensiones entre la ética y la moral, entre lo público y lo privado. El sujeto que dice yo en *Antes que anochezca* crea unos valores éticos que producen y justifican que están en contra de los de la sociedad donde vive.

Para esta frontera, la cual considero inmersa en un debate filosófico complejo, recurro a Judith Butler en el primer capítulo de *Dar cuenta de sí mismo* (2009) quien, retomando a Adorno, se cuestiona cómo una tensión entre la moral y el *ethos* podrían llegar a implicar una relación de violencia. Esto es que la moral, distinguida por Butler como un “*ethos* colectivo” pretende formar nociones de “comunidad”, pero puede adquirir un carácter violento cuando pierde autoridad y se impone como *norma* asumiendo una demanda de universalidad; la moral es violenta cuando deliberadamente segrega a unos

individuos, comunidades o poblaciones, gestando un discurso de odio para subsistir en una forma política.⁶

De lo anterior se desprende que un texto autobiográfico puede desmarcarse de la condición moral dominante y plantear una resistencia y desacuerdo en su contra como sucede con Arenas. *Antes que anochezca* relata constantemente una reescritura del yo enmarcada en discusiones en contra de la moral que cimienta el proyecto político revolucionario. La producción de subjetividad es también una cuestión moral porque la escritura del yo tiene una dimensión colectiva: se vive y se le da un sentido a esa vida desde el reconocimiento o el rechazo de los marcos que la contienen y delimitan.

1.4. La playa, la autobiografía: el oleaje entre vida y escritura

⁶Para ilustrar el contexto cubano, identificando la forma en que el comportamiento sexual constituyó una transgresión de carácter moral y económico disonante con el proyecto revolucionario de Castro, quisiera traer a colación un fragmento de “DISCURSO PRONUNCIADO POR EL COMANDANTE FIDEL CASTRO RUZ, PRIMER MINISTRO DEL GOBIERNO REVOLUCIONARIO DE CUBA, EN LA CLAUSURA DEL ACTO PARA CONMEMORAR EL VI ANIVERSARIO DEL ASALTO AL PALACIO PRESIDENCIAL, CELEBRADO EN LA ESCALINATA DE LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA, EL 13 DE MARZO DE 1963.”(Las mayúsculas son del título original del discurso consultado en la página web del gobierno cubano):

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre.

Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones.

(...) Entonces, consideramos que nuestra agricultura necesita brazos (EXCLAMACIONES DE: “¡Sí!”); y que esa gusanera lumpeniana, y la otra gusanera, no confundan La Habana con Miami. Parece que no han adquirido conciencia clara del país que están viviendo, y parece que pretenden ignorar que el proletariado tiene la mano dura, porque trabaja duro, con hierros. Y el proletariado tiene la mano dura cuando hay que tenerla.

Consultado en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>

Después de haber identificado algunas de las fronteras que constituyen la escritura autobiográfica, me gustaría relacionar el “espacio autobiográfico” de Arenas con una imagen recurrente en su obra. que le dé forma a la dispersa escritura del yo.

La figura de la playa podría ayudarnos a entender el carácter ambivalente e inestable de la autobiografía, donde vida y escritura se sortean un mismo espacio. Propongo que la “vida” sea como el océano: es inestable, impredecible, mutante y caótica, imposible de detener y ordenar. La subjetividad puede ser líquida porque está en constante movimiento, resignificándose constantemente. La escritura, por otra parte, promete la estable forma de la tierra al poseer la apariencia de que sus significantes tienen significados estables y que fija y detiene la experiencia en el tiempo mientras la vida pasa y se mueve en su irregularidad.

La autobiografía sería la playa en cuanto a que la vida y la literatura se disputan un mismo espacio con la constancia de un oleaje. La arena, cuando el agua de mar la moja, adquiere una forma estable y se endurece. Pero apenas se toma con las manos dicha mezcla, se deshace mostrándonos su fragilidad. En la autobiografía, la subjetividad y la escritura se sortean un mismo espacio en que, se complementan em una sinfonía arrítmica.

Es curioso observar que la expresión “a costa de” implica una pérdida. La autobiografía podría ser, entonces, una costa, porque existe a costa de hacer naufragar la estabilidad de la escritura, a costa de no encontrar lugar cómodo porque siempre está en entres, a costa de que, en la playa, por más que se vea como una unidad, jamás habrá granos de arena iguales y quietos.

1.5. La traición, la resistencia

En *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas no solamente se mueve en los espacios de la autorrepresentación de los acontecimientos que influyeron sobre su vida, sino que además interviene sobre su propia constitución de sujeto a través de referencias históricas y elementos ficcionales para darles una inteligibilidad política.

Reinaldo Arenas, como figura pública, polémica e incómoda para el proceso revolucionario que triunfó en 1959, ha cuestionado duramente normas que facilitaron persecuciones contra homosexuales las cuales vivió en carne propia durante su vida en Cuba. El interés de este trabajo es justamente mostrar de qué manera en *Antes que anochezca* Reinaldo Arenas le da un sentido a su vida a través de la escritura autobiográfica que funciona como espacio de resistencia de este cuerpo indócil e incómodo para la revolución.

Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber* (2011) le dedica una breve parte de un párrafo a la literatura cuando hace referencia a la confesión y describe los mecanismos del poder pastoral, mostrando cómo la literatura es una técnica de producción epistemológica en Occidente. Foucault plantea cómo hubo un cambio en el paradigma sobre la producción de verdad orientada a que esta estuviese “dentro” del sujeto dado que “El hombre, en occidente, ha llegado a ser un *animal de confesión* ” (58). Además propone cómo, desde distintos campos como el jurídico, el educativo o el médico, incluso en las relaciones sociales y amorosas, hubo un profundo interés en aplicar esta técnica propia del ámbito religioso como un procedimiento de individualización por parte de las relaciones de poder. Esto es con la voluntad de que los individuos estén sujetos a una ley.

Partiendo de este análisis, Foucault integra un interesante comentario sobre un cambio que sucede en la literatura a partir del ejercicio del poder pastoral al identificar

...una metamorfosis en la literatura del placer de contar y oír, centrado en el relato heroico o maravilloso de las “pruebas” de valentía o santidad, se pasó a una literatura dirigida a la infinita tarea de sacar del fondo de uno mismo, entre las palabras, una verdad que la forma misma de la confesión refleja inaccesible.

(Foucault Historia de la sexualidad. La voluntad de saber 2011: 58)

Si seguimos este paradigma de la literatura como *confesión*, podríamos decir que la autobiografía es entonces la más literaria de todas las literaturas al usar con mayor potencia dicha tecnología que interroga sobre la verdad de un sujeto que confiesa las debilidades de su carne. Quizás en el establecimiento del poder pastoral podamos identificar la consolidación de la autobiografía como “género”.

Pero para problematizar esta noción de literatura como confesión es importante empezarla a socavar desde uno de los elementos más característicos de esta técnica pastoral, que es la figura del *confesor*. La confesión, según Foucault, solo establece su condición de ejercicio de poder cuando hay otro que asume una posición de juzgar y evaluar quién se confiesa y que ejerce el poder sobre este. Entonces el confesor es aquel que trata de darle un sentido a aquella subjetividad que está siendo oída, no solamente para hacer inteligible, sino para moldearla a partir de un orden de saber que valora y juzga la intimidad que está siendo confesada.

¿Quién es, en el “pacto autobiográfico”, el confesor? ¿Es el lector que interpreta la subjetividad construida en el relato? Es problemático asumir al lector autobiográfico como

confesor dado que este, desde la materialidad determinada y fija de los significantes del texto, no puede con su interpretación *intervenir* el relato autobiográfico, pero sí cumplir la función de escucha de esa vida que es narrada.

No es que no haya un “confesor” en la escritura autobiográfica, pero se pudiera pensar que hay una cooperación entre quien habla y quien es dicho; más exactamente, siguiendo a Foucault, “...la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado...”. (Foucault)

El *sujeto histórico* y el *sujeto dentro del relato* están completamente relacionados más allá de que el segundo sea un efecto y producto de la escritura. El *sujeto histórico* es el Reinaldo Arenas quién nació en Aguas Claras, Cuba, en 1943, estuvo en la cárcel del Morro, huyó por la costa de Mariel hacia los Estados Unidos, se suicidó en Nueva York en 1990 y revirtió, con su autobiografía, la confesión que realizó en Villa Marista y escribiendo en el exilio con el fin de resistir y dar cuenta de todas aquellas tecnologías y mecanismos que le hicieron “ser” de determinado modo. En Villa Marista, Arenas como *sujeto histórico* confesó con amenazas, bajo tortura y con el fin de reconocer y ser un sujeto que diera cuenta ante la norma, su confesión. El *sujeto dentro del relato* de Arenas resignifica sus palabras, sus comportamientos, su vida; interviene y se escapa de aquel régimen y crea un sujeto que evidencia y desenmascara los procesos de sujeción que operaron sobre él.

Judith Butler, en el ya citado libro *Dar cuenta de sí mismo* (2009) propone algunas reflexiones sobre esta temática. En primer lugar, es fundamental el hecho de que Butler plantee que dar cuenta de nosotros mismos implica abordar esta cuestión desde una pregunta por la moral dado que, retomando a Foucault, constituye el “marco” donde, sin ser

deterministas, pueden ser moldeadas y performadas las subjetividades, dado que estos códigos morales son entendidos como códigos de conducta.⁷

En segundo lugar, se debe destacar que Butler problematiza Nietzsche cuando este afirma que uno solo puede dar cuenta de sí mismo cuando es interpelado, como se plantea en la *Genealogía de la moral*, en contextos coercitivos donde una autoridad lo exige con tal de incitar una culpa y prometer un castigo ante el quebrantamiento de una norma. Butler va más allá, planteando que existen otros escenarios de interpelación que no necesariamente son coercitivos.

En tercer lugar, Butler plantea que los sujetos se configuran a partir del discurso, y esto es, desde y a partir de relatos. Precisamente en estos escenarios de interpelación son donde los sujetos se narran y configuran a sí mismos en cuanto a sujetos. Aunque bien existe, según Butler, una norma social que condiciona si nuestro relato es reconocible o no, igual insiste en que somos propietarios de nuestro relato.

En cuarto lugar, Butler se cuestiona sobre el lugar de la responsabilidad ética de los sujetos en las narraciones donde se configuran a sí mismos y, retomando los postulados de Adriana Cavarero, plantea que uno da cuenta de sí mismo ante un tú quien posibilita, no solamente su inteligibilidad, sino la posibilidad de ser reconocido en cuanto a sujeto.

Me surgen unos interrogantes a la hora de presentar estos planteamientos para la aproximación que pretendo realizar de la autobiografía de Arenas ¿No será la subjetividad un continuo juego de máscaras donde el sujeto transita entre las normas que lo controlan y su voluntad de ir en contra de estas? En el caso concreto de una autobiografía se puede

⁷ Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Pág. 38

constatar que la vida es un relato que producimos de ella a partir tanto de nuestra existencia pública y política como de nuestra existencia privada e íntima. En esta alternancia y tensión el yo se autorrepresenta y se construye.

Al final del libro, Butler concluye:

Según Foucault, si nuevos modos de subjetividad pueden ser posibles, ello no se deduce del hecho de que haya individuos con capacidades especialmente creativas. Tales modos de subjetividad se generan cuando las condiciones limitantes de que estamos conformados demuestran ser maleables y reproducibles, y cuando cierto yo arriesga su inteligibilidad y su reconocibilidad en un evite por exponer y explicar las maneras inhumanas en que lo “humano” sigue haciéndose y deshaciéndose. (Butler 2009: 180)

La autobiografía es una desfiguración en la medida en que el sujeto traiciona lo que ha sido en su existencia empírica para darle lugar a un sujeto del relato que tiene la posibilidad, desde la escritura, de manifestar su desacuerdo con la norma. El sujeto inscrito en el marco de una legalidad está atado a su vulnerabilidad en cuanto exhibido a su contexto, a la finitud de su lugar histórico, a los valores sociales que condicionaron su comportamiento y a los modos en el que este se reconoció, o resistió.

Lo autobiográfico plantea la necesidad de resignificar conceptos como “vida” o lo “humano” porque están determinados y condicionados por las políticas que gobiernan la vida. En el caso de Reinaldo Arenas, narrarse como homosexual en un régimen de verdad donde las prácticas homoeróticas son silenciadas, criminalizadas, patologizadas, exterminadas o son cómplices del sistema, implica replantear los paradigmas morales que

configuran las subjetividades. En este caso, el gesto autobiográfico de Arenas es político en la medida en que le da existencia y visibilidad a esas vidas discriminadas y rezagadas.

La autobiografía entonces constituye un lugar que posibilita la inclusión de aquellos cuerpos que estrategias biopolíticas excluyen por ser cuerpos prescindibles. De esta manera, desenmascara la moralidad que afecta la autorrepresentación y, de igual modo, permite abordar cómo se articula la sexualidad y la política como lugares determinantes para la constitución de sujetos.

Llama mucho la atención, en primera instancia, que Reinaldo Arenas empiece su obra haciendo referencia a su muerte, lo que nos hace pensar en la posibilidad del carácter testamentario de la autobiografía. Además nos hace pensar si realmente la escritura autobiográfica es una celebración de la vida o, más bien, un medio de supervivencia:

En realidad no voy a decir que quisiera morirme, pero considero que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanza, la muerte es mil veces mejor. Por otra parte, hacía unos meses había entrado en un urinario público, y no se había producido esa sensación de expectación y complicidad que siempre se había producido. Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven. Allí mismo pensé que lo mejor era la muerte. Siempre he considerado un acto miserable mendigar la vida como favor. *O se vive como se desea, o es mejor no seguir viviendo*⁸. En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y

⁸ Énfasis es mío.

la posibilidad de salvar mis manuscritos. Ahora la única fuga que me quedaba era la muerte. (Arenas 2010: 9)

Quizás Arenas, al iniciar su autobiografía de este modo, sugiere la idea de una escritura agónica y terminal como si el deterioro orgánico y físico del cuerpo potenciara las condiciones de posibilidad de la vida escrita y se volviera en una instancia de creación y producción de la vida escrita

Reinaldo Arenas nos declara que la vida es como el deseo y, por esta razón, la misma escritura se convierte en sexualidad, en fertilidad no reproductiva en el sentido de la creación de una estirpe sino, por el contrario, aberrante y contranatura. Una fertilidad vital, aunque carezca de una reproductibilidad biológica al ser homosexual.

Foucault, en *Historia de la sexualidad: el uso de los placeres* (2011), plantea hay un conjunto de prácticas, llamadas “artes de la existencia”, tienen una considerable importancia en nuestras sociedades actuales:

Por ellas hay que entender las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no solo se fijan en reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo (Foucault 2011: 17)

Sin embargo, Arenas asume el “arte de su existencia” por fuera de las normatividades a las cuales estuvo sometido en su existencia histórica. La última fuga de Reinaldo no está en la muerte como escapatoria, sino en la vida que él mismo se otorga mediante el relato

Cuando murió el Reinaldo Arenas histórico, germinó el Reinaldo Arenas escrito, dentro del relato.

1.6. Temáticas generales tratadas por la crítica sobre *Antes que anochezca*:

Para finalizar este capítulo quiero hacer una breve mención a la recepción crítica de la obra de Reinaldo Arenas y en particular de *Antes que anochezca*.

El Volumen LVII, del número 154 de la edición de Enero-Marzo de 1991 de la *Revista Iberoamericana*, es un número dedicado a cinco escritores cubanos: José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Es significativo el hecho de que una de las revistas más importantes de crítica literaria del continente coloque, entre los más grandes nombres de la literatura cubana, al de Reinaldo Arenas, quién hacia pocos meses había muerto. Este gesto muestra la resonancia que ha tenido este autor para la crítica latinoamericana, donde se ha posicionado como un escritor intensamente estudiado, investigados y comentado. Un análisis de recepción crítica ocuparía un corpus monstruoso, y realizar un exhaustivo análisis metacritico de todo lo producido, tan solo de *Antes que anochezca*, iría incluso rebasaría los estándares de una tesis de pregrado. Libros, artículos, dossiers, ponencias, conferencias, seminarios, incluso otros campos de lectura e interpretación, como una película y una ópera, componen el inagotable repertorio de la recepción de la obra de Arenas.

No obstante, se pueden identificar unas líneas claras de análisis que han predominado sobre el acercamiento teórico y crítico de la obra de Arenas, sobre todo en el caso puntual de *Antes que anochezca*.

Muchos factores determinan el interés de la crítica sobre una obra. Considero que la *Before night falls*, tanto la película de Julian Schnabel como la ópera de Jorge Martín y Dolores M. Koch, le dio una intensa difusión a la obra.

La problemática del género, de lo *queer* y de la relación operante entre sexualidad y política, han sido las principales problemáticas que ha identificado la crítica sobre esta obra. Además, se han usado mayoritariamente autores, como Michel Foucault o Judith Butler, que comparto en este trabajo, aunque trato de desmarcarme desde las nociones que manejo, como *dar cuenta de sí mismo* y *confesión*.

De igual manera, poco se ha comentado sobre la cuestión de lo animal en *Antes que anochezca*, tema al cual le dedico bastante en esta tesis.

Por otro lado, la crítica se ha centrado exclusivamente en la crítica que hace Reinaldo Arenas del sistema comunista cubano, pero existe aún un silencio considerable sobre las cuestiones y planteamientos que este hace del modelo capitalista, los cuales quiero destacar en esta tesis.

Adjunto como anexo una pequeña compilación de la recepción crítica de *Antes que anochezca*, centrado exclusivamente en aquellos libros, trabajo y artículos que comparten mis inquietudes, dado que el vastísimo estudio crítico que se ha hecho (y se sigue realizando) de la autobiografía de Reinaldo Arenas es desbordante. Tanto así, que es realmente complicado plantear algo nuevo, algo que no se haya dicho. Mi propósito en esta tesis, a pesar del exceso de estudios sobre el autor cubano, es adentrarme en los modos como Arenas dice yo en su autobiografía y proponer que esta obra además de ser la historia de una vida es un testimonio de cómo escribirla.

II. LAS MÁSCARAS DE ARENA: DISPERSIÓN Y SUBJETIVIZACIÓN

Los verdaderos intelectuales son demasiado inteligentes para creer, demasiado inteligentes para dudar y lo suficientemente sabios para negar. Por eso la gran inteligencia no va al poder, sino a la cárcel.

Reinaldo Arenas. *El color del verano*

*Vivir con un animal adentro
es como vivir en una jaula*
Gina Saraceni. *King Kong*

2.1. La autorrepresentación como resistencia: sexualidad, moral y política

En una entrevista que concedió Reinaldo Arenas en ocasión del documental *Conducta impropia* (1983) dirigido por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal⁹, dice:

“Yo creo que en todo lugar del mundo la gente quizás tenga que representar un papel, pero no convertirse en un actor permanente, hasta el punto de que ya mucha gente ya no puede saber cuál es su rostro y cuál es su *máscara*. Yo, por suerte, siempre tuve consciencia de que tenía una máscara puesta, pero que tenía un rostro...” (Almendros y Jiménez 1983)

Reinaldo Arenas, al empezar su autobiografía desde su manifiesta decisión de quitarse la vida, nos despliega la potencia de la literatura como posibilidad de subsistencia al crear, a partir de una apuesta estética, una subjetividad dentro del relato. El autor puede sobrevivir a su muerte al metamorfosear su vida de forma textual. Además, dadas las condiciones sociales y políticas que determinaron su vida, las duras medidas asumidas por la revolución para el control de la sexualidad y la producción cultural, las biopolíticas que

⁹ Consultado: <https://www.youtube.com/watch?v=oATGXqa69TA&t=1350s>

operaron sobre su subjetividad histórica, su libertad sexual y de expresión, es posible entender que su traición autobiográfica también implica representarse con el fin de darle una inteligibilidad a su vida en cuanto vida. Es decir, usar la literatura como espacio para levantar su voz en contra de las políticas y la moral revolucionaria que culparon su cuerpo por ser abyecto y desviado y, de este modo, existir y sentir a partir y a través de la palabra literaria como expresión de su desacuerdo y protesta.

En este capítulo, mi propósito es desnudar las máscaras de subjetividad que Reinaldo Arenas constituyó deliberadamente en su relato con el fin de evidenciar de qué manera esquemas morales, constitutivos de la revolución cubana y de sus tecnologías, moldearon su yo, crearon una subjetividad la cual Arenas busca desestabilizar, de forma recurrente, desde la sexualización de su *yo dentro del relato*.

Las máscaras son, acorde a los planteamientos de esta tesis, posiciones de sujeto. Identifico en *Antes que anochezca* cinco máscaras que abordaré en este capítulo: La líquida, la teatral, la homosexual, la de “la ternera enjaulada” y la del grito. En cada una de ellas, Reinaldo Arenas produce su subjetividad mediante la confrontación permanente con el poder y la ley. Las máscaras son instrumentos que esconden y desfiguran el rostro. En todas las posiciones de sujeto que adopta Arenas a lo largo de su autobiografía, en todas las máscaras que se coloca para subsistir, siempre está su rostro como forma de resistencia y de defensa de su vida “irregular” y fuera de la norma.

Para especificar cómo Reinaldo Arenas entiende la estética, haciendo énfasis en su lugar político y en su posibilidad disidente, considero importante empezar con la siguiente cita que permitirá un entendimiento más conciso de su estética:

La belleza es en sí misma peligrosa, conflictiva, para toda dictadura, porque implica un ámbito que va más allá de los límites en que esa dictadura somete a los seres humanos; es un territorio que se escapa al control de la policía política y donde, por tanto, no pueden reinar. Por eso a los dictadores les irrita y quieren de cualquier modo destruirla. La belleza bajo un sistema dictatorial es siempre disidente, porque toda dictadura es de por sí antiestética, grotesca; practicarla es para el dictador y sus agentes una actitud escapista o reaccionaria. (Arenas, 2014: 113)

Arenas se refiere a la belleza como efecto que genera la creación de formas verbales, artísticas, culturales, entre otras. En este sentido, politiza la estética al convertirla en un lugar de resistencia respecto de lo instituido y normado. *La traición autobiográfica*, al articular producción de sujeto con el paradigma estético que crea, hace de la autorrepresentación un posicionamiento político. De este modo, configura un sujeto público el cual, siguiendo a Arenas, es combativo y resiliente con los lugares epistemológicos, morales y sociales de la revolución, los cuales condenan su vida a una condición de precariedad, exclusión y persecución: la belleza radica en darle a la vida una forma diferente a la impuesta por la ley, una forma incontenible e indócil que irrita el dictamen ideológico dominante.

Las máscaras que quiero proponer, entendidas según el mismo Arenas son figuraciones de sujeto usadas para contar su vida son: la del niño precoz, el adolescente, el estudiante, el escritor, el preso; pero Arenas revierte estas posiciones, se identifica, pero también se desmarca de la ley hegemónica.

La forma en que él se representa a sí mismo, y el sistema y la revolución lo representan, es una preocupación común en todo el texto. Las máscaras son contenidas en

una máscara mayor presente en todo el libro que es la máscara de arena como autobiografía. Esta máscara en la medida de que promete una forma estable de la vida y del mismo relato que cuenta esa vida contiene también, en su estructura, la dispersión y en ella se alterna esta tensión entre ser y parecer, entre libertad e imposición del poder que constituye la vida y la escritura.

Rostro y máscara de arena, vida y autobiografía, en *Antes que anochezca*, se confunden y se contagian. El *rostro* es también la inteligibilidad la cual Reinado Arenas quiere cimentar: el rostro de la homosexualidad y del exilio en Cuba.

2.2. La máscara líquida: agua, animalidad y vida

La liquidez no es solamente una cuestión relacionada con el agua; es, en la vida de Arenas, un asunto de desobediencia y de resistencia del yo en su narración ante el orden estable de la vida que es propuesto por regímenes de control. En los capítulos de *Antes que anochezca* que componen la primera máscara, (desde “Las piedras” hasta “Rebelde”) se hace referencia, desde distintas formas y elementos, a la liquidez. Esta no implica exclusivamente las formas líquidas -agua, lluvia, mar, etc.- sino su capacidad de desestabilizar. Mi intención aquí es identificar lo líquido como poética y política de la creación y la vida a través de cinco modos de manifestación de lo líquido: el agua, la tierra, la violencia, lo animal y vegetal, y lo político. Si bien propongo la existencia en la obra de una relación simbólica y metafórica entre sexualidad y agua que se articulan con la creación de la vida y la escritura, la liquidez de esta máscara opera en la posibilidad de lo que podría llamarse un movimiento ontológico en la infancia: el ser está en constante devenir con los elementos que lo rodean, lo consumen y confunden los límites entre él y su entorno, formando una subjetividad inestable, dispersa y desordenada.

En cuanto a términos formales, llamo la atención en cómo el principio de la autobiografía tiende a un estilo mucho más lírico cuando habla de la infancia, mientras que la narración de la adultez, especialmente cuando se intensifican las políticas sobre el sujeto con el implacable encuentro de Arenas con la norma, recurre más a una forma prosaica. Narrar una vida no solamente implica una selección deliberada de los acontecimientos vividos en pro de una inteligibilidad; también se relaciona con la forma con que son narrados y con la manera de otorgarle un sentido político a una vida. Como ya se mencionó, en Arenas la belleza es resistencia lo que implica que la creación estética es un modo de intervenir los mecanismos coercitivos de dominación que producen subjetividades, se articulan con lo narrado.

El tono prosaico predomina en los capítulos del libro donde se narra la vida de Arenas frente a la ley que lo persigue y margina; mientras que el tono poético y la imaginación desbordada se imponen en el relato de la infancia. Arenas establece su propio *decorum*, es decir, una relación estrecha y complementaria entre estilo y contenido, la cual es una constante en la mayoría de sus otros libros, como por ejemplo en *El palacio de las blanquísimas mofetas* o *Celestino antes del alba*.

En primer lugar, quiero referirme a la liquidez construida desde la figura del agua. Un rápido vistazo a los títulos de los capítulos que conforman la narración de su infancia hace evidente el lugar fundamental que tiene lo acuático dentro de esta etapa de la niñez. “El río”, “El pozo”, “El aguacero”, “La neblina” y “El mar” son todos textos donde el agua direcciona y ambienta la narración.

Quisiera empezar mostrando cómo en el capítulo de “El río” se nos otorga la imagen poderosa del agua como metáfora del deseo sexual, pero también como potencia de

transformación y cambio, como energía vital y creadora; el agua posibilita el primer deseo homoerótico de Arenas. Esta presencia del agua como manifestación de la vida y de la sexualidad, constante en toda su autobiografía, se manifiesta en el río como se observa en la siguiente cita:

Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse; me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los secos relucientes. Aquellos jóvenes retozaban en el **agua** y volvían a emerger y se lanzaban despreocupados al río. Con mis seis años, yo los contemplaba embelesados y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza. Al día siguiente, descubrí el «misterio» de la masturbación; desde luego, con seis años yo no podía eyacular; pero, pensando en aquellos muchachos desnudos, comencé a frotarme el seco hasta el espasmo... (Arenas 2014: 25. El énfasis es mío)

Esta asociación que desarrolla Arenas entre agua y sexualidad homoerótica cuestiona la aparente estabilidad de la sexualidad como dispositivo biopolítico y regulador del deseo al hacerla líquida, inestable, movable. El agua se articula como un espacio vital, sexuado y fértil también para la creación de sensibilidades. Cuando se refiere a espacio acuáticos es para hablar de la transformación y oscilación del deseo, la sexualidad, y la vida misma; corresponde también a un estado líquido de la propia escritura de Arenas que se vuelve ella misma corriente, energía transformadora y proliferante.

Otro escenario de la obra donde la máscara líquida aparece con intensidad y contundencia es cuando Arenas se refiere al mar. El autor caracteriza su infancia como el momento más puro de su vida, donde las biopolíticas, las tecnologías que reprimieron su

subjetividad en función de la producción de otro tipo de sujeto, carecen de un lugar y de eficacia. El mar es donde se desplegará toda su vitalidad creadora; es lo indecible, el desenlace de su deseo, aquello que no se puede atrapar con la escritura. Es también lo *inconfesable* y por eso el límite de la escritura, como él lo dice: “¡Qué decir de cuando por primera vez me vi junto al mar! Sería imposible describir ese instante; hay sólo una palabra: el mar” (Arenas 2014: 50). Es la subjetividad a la deriva de sus propios impulsos y deseos, y es por lo que es incapaz de describirla.

En el capítulo “El pozo” se hace referencia a un deseo incestuoso con el abuelo al cual ve bañándose junto a un pozo. Arenas tuvo relaciones sexuales con algunos miembros de su familia en su infancia, por lo que el pozo refleja ese deseo inscrito en la misma familia: un deseo intenso que busca cómo fugarse de las reglas de la casa y encontrar su desahogo, pero a la vez detenido en el hogar, en las sociabilidades pequeñas de las cuales se rodea: por más que el deseo esté quieto, encuentra su movimiento entre las paredes del pozo.

En “El aguacero” sugiere el carácter violento y a la vez magnífico del deseo sexual pleno y es también una muestra también de la vitalidad: es el flujo incontenible que toca todo lo que lo rodea: el pozo, como el deseo incestuoso, el río como el flujo de ese deseo, el mar como toda su dimensión:

...aquellas aguas, aquel río, aquella naturaleza que me había acogido y que ahora me llamaba en el preciso momento de su mayor apoteosis: ¿Por qué no lanzarme a esas aguas? ¿Por qué no perderme, difuminarme en ellas y hallar la paz en medio de aquel estruendo que amaba? (Arenas 2014: 36)

Arenas siente el impulso de abrazarse a su deseo homoerótico representado en el río donde vio salir a los jóvenes, ser devorado por él como un factor decisivo en su vida.

Es importante, de igual modo, tener en cuenta que esta relación que Reinaldo Arenas propone entre sexualidad y agua puede ser leído como un modo de intervenir las concepciones normativas del cuerpo y de este modo pensar así en una corporalidad líquida. Como Arenas tiende a la liquidez, a la desestabilización de lugares comunes de la sexualidad heteronormativa, su sexualidad es un devenir constante de resignificación, de roles y experiencias. Su vitalidad y corporalidad líquida se ve, precisamente, en su voracidad sexual inmersa no solamente en el agua, sino en otros espacios donde se ve la vida desde su devenir y movimiento.

En el capítulo “La tierra”, la segunda liquidez, nos encontramos con otro tipo de espacio donde late una posibilidad de creación orgánica. El capítulo empieza con cierto aire de frustración, de impotencia de Arenas ante el fracaso sexual de sus tías y de su madre; pero también se refiere a la *tierra* como un puente entre la frontera de la vida y la muerte, tal como es la escritura al hacer vivo lo ya fallecido. Arenas escribe: “Ella [la tierra] estaba presente en el momento de nuestro nacimiento (...) y, desde luego, en el momento de la muerte. El cadáver, dentro del ataúd se pudría y el cuerpo tenía el privilegio de *diluirse* en aquella tierra y hacerse parte vital de ella, enriqueciéndola”. (Arenas 2014: 48. El énfasis es mío)

La autobiografía es un estado de la escritura que está entre múltiples fronteras. Una de ellas, en el caso concreto de *Antes que anochezca* es la frontera entre tierra y agua. Arenas plantea la tierra como lugar que posibilita la vida: como germinación, pero también como disolución, como aquello que se diluye. Si se relaciona esta dimensión orgánica de la

tierra con lo que se dijo al principio de este apartado, se hace evidente en qué medida la escritura es una forma de sobrevivir a la muerte, es legado y testamento de la vida; así como la escritura, como el mar y la tierra, prolifera y se excede a sí misma.

En el capítulo “La arboleda”, Arenas dice: “Creo que la época más *fecunda* de mi creación fue la infancia; mi infancia fue un mundo de creatividad” (Arenas, 2014: 23. Énfasis es mío) y en “La noche, la abuela”: “Desde el punto de vista de la escritura, apenas hubo influencia literaria en mi infancia; pero desde el punto de vista mágico, desde el punto de vista del misterio, que es imprescindible en toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida” (Arenas, 2014: 45).

Si se hace un contraste entre el homoerotismo latente de Arenas en su infancia y la íntima relación que tuvo con la creación literaria, es posible observar que ambos están relacionados con la fertilidad y la capacidad de lo viviente de excederse. Lo vital se asocia también con circunstancias negativas de la vida: es decir, la creación también está presente en la muerte; la infertilidad, como un sistema opresor, posibilita otro tipo de fertilidades. *Antes que anochezca* propone un sentido orgánico de la producción literaria en cuanto a *experiencia* de vida: la literatura es la intensidad con donde se potencia la vida dándole otras posibilidades de significación. Erotismo, vida y muerte se diluyen también en el mundo textual como en la experiencia o, como sentencia Arenas: “El medio campesino en el cual pasé mi infancia no era solamente el mundo de las relaciones sexuales, era también el mundo” (Arenas 2014: 41)

La tercera liquidez se refiere a la violencia como la capacidad de gestación de lo viviente en todos sus estados, inclusive aquellos actos que parecieran desear su destrucción y propone que la escritura, al igual que el mar y la tierra es un espacio donde el sentido

prolifera y se excede. Si bien esto puede parecer contradictorio, en la representación de la violencia en el campo se está relacionada con el erotismo y el sexo como potencias vitales y excesivas, como si violencia, como amenaza de la vida, instara a esta a buscar su defensa, su resistencia.

El capítulo que precede a “La violencia” es el del “El erotismo”, donde se relaciona la violencia con la sexualidad a través de ejemplos como la castración del toro para el trabajo y, aún más interesante, la penetración de la yegua la cual fue un “acto sexual poderoso, violento y realmente tan bello que erotizaba a cualquiera” (Arenas 2014: 42). Violencia, amenaza, dolor, son componentes estimulantes del deseo sexual.

La literatura es aquel lugar donde la vida despliega toda su intensidad constructiva y destructiva. La escritura es, simultáneamente, un foco de resistencia y un lugar de supervivencia: “La violencia también se manifiesta en la lucha por la vida” (Arenas 2014:42) y esta cuestión, la cual atraviesa toda la autobiografía, compone la poética de Arenas como una política de la existencia: luchar por la vida desde la escritura.

La cuarta liquidez, entre lo animal y lo vegetal, se observa en las escenas de zoofilia relacionadas con la infancia. El constante ir y venir de la figura animal en Arenas conforma otra dimensión de la dispersión; ahora hay un devenir que vincula lo humano y lo animal, que es atravesado por la sexualidad como el componente que determina dicho flujo. El ambiente rural posibilita este constante ir y venir, dado que la normatividad que separa estos dos reinos se vuelve porosa e inestable en la infancia de Arenas, y la zoofilia es el acto donde se realiza este contagio:

Aquella etapa entre los siete y diez años fue para mí de un gran erotismo, de una voracidad sexual que, como ya dije, casi que lo abarcaba todo. Abarcaba la naturaleza en general, pues también abarcaba los árboles. (...) cuando se vive en el campo, se está en contacto directo con el mundo de la naturaleza y, por tanto, con el mundo erótico. El mundo de los animales es un mundo incesante dominado por el erotismo y por los deseos sexuales. (Arenas, 2014: 39)

Más adelante, Arenas evoca con más especificidad su contacto sexual con los animales, cuando menciona:

Mis relaciones sexuales de por entonces fueron con los animales. Primero, las gallinas, las chivas, las puercas. Cando crecí un poco más, las yeguas; templarse una yegua era un acto generalmente colectivo. (...) No sé si el verdadero placer consistía en hacer el acto sexual con la yegua o si la verdadera excitación provenía de ver a los demás haciéndolo. (Arenas 2014: 28)

Denise León, en su artículo “Vivir, escribir, enfermar. Sobre exilio y enfermedad en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, publicado en la revista *Caracol* en el 2015, aborda la cuestión de la animalidad en *Antes que anochezca*. Sus planteamientos, apoyados en nociones teóricas de Giorgio Agamben y Gabriel Giorgi, abordan el animal en Arenas como una zona política donde se desfiguran los límites de las especies:

Esta lectura del mundo animal, del mundo natural voraz, y por momentos si se quiere hasta un poco caníbal, funciona en la obra de Arenas como un foco de resistencia. Resistencia en el sentido de que, por un lado [,] le permite salirse del modelo de humanidad normalizada que impone el discurso castrista [,] pero por otro

lado le permite imaginar otros órdenes para los cuerpos y sus deseos. Como acertadamente ha señalado Roberto Espósito en más de una ocasión, no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona. La persona como tal se define desde el derecho romano a partir de su relación con esos “otros cuerpos” que no son personas o que no llegan a serlo (animales, ancianos, enfermos de todo tipo, extranjeros, etc.). El “dispositivo de la persona” tal como lo define Espósito y lo trabaja Giorgi se asienta fundamentalmente en un gesto de dominio y sujeción de la vida: será persona quien pueda ejercer un dominio pleno sobre su propio cuerpo, sobre su aspecto animal (...) “la persona funciona así como un régimen de dominación biopolítico” (Giorgi en León, 2015: 321)¹⁰

León concluye afirmando que la presencia de lo animal se convierte en “un signo político que pone a los cuerpos, al sexo y a la definición misma de lo humano en el centro del debate político” (León 2015: 325) y, retomando una cita de Giorgi, dice que salirse del discurso de la especie es salirse de la norma.¹¹

No obstante, esta cuestión no se limita a lo animal. Las mismas plantas participan de estos devenires donde se desarticulan los límites taxonómicos entre los saberes, dando lugar a espacios de contagio y de indistinción entre los vivientes sin jerarquizaciones ni normatividades. Estos devenires animales y vegetales son la liquidación de la especie como orden epistemológico que rige la comprensión y significación de las vidas, y que subvierte el dispositivo de la persona. La relación afectiva de intensidad entre los diferentes vivientes,

¹⁰ La fuente de León, en su bibliografía, es la siguiente: Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014.

¹¹ La cita de Giorgi es la siguiente: “La especie supone la capacidad de reproducir especímenes viables (es decir, pertenecer a la especie es poder generar cuerpos que la reproduzcan: el núcleo de la especie es la capacidad reproductiva, la capacidad de perpetuar la misma configuración genética) (2014, 243).”

incomoda el orden humano para abrirlo y vincularlo al orden de lo vivo, sin jerarquías ni distinciones. Arenas asume que estar en la vida es estar en comunión con lo viviente: escribir es una forma en que lo vivo ingrese en la escritura descalificando órdenes, produciendo indeterminación y dispersión como formas de proponer otros modos de sentir.

En la cita donde el autor menciona sus contactos sexuales con los animales, muestra que el derrame del deseo es capaz de desarticular las distribuciones y divisiones de lo sensible generando otros cuerpos y otras prácticas del cuerpo.

Más adelante, en el capítulo “El Repello”, esta relación entre lo animal y lo homosexual se presenta también cuando un compañero de la escuela le dice a Arenas: “Mira, Reinaldo, tú eres un pájaro. ¿Tú sabes lo que es un pájaro? Es un hombre al que le gustan otros hombres. Pájaro, eso es lo que tú eres”. (Arenas 2014: 61)

La animalidad en su relación implícita con el deseo homosexual, al igual que el agua, será resignificada a lo largo del libro, sobre todo en la máscara de la Ternera Enjaulada, donde habrá un tránsito entre lo *animal* y lo *bestial*.

Podemos, entonces, plantear que en los primeros capítulos se representan espacios premorales o pre-normativos: un lugar salvaje, de lo primitivo, del deseo como algo libre de restricción o encauzamiento. No es que no haya norma, sino que el niño todavía no ha sido capturado por ella; además su infancia en el campo le otorga la libertad de vivir todo el tiempo en la transgresión de los límites como observa Arenas en un pasaje del libro:

Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos. Esa fuerza, la fuerza de la

naturaleza, se impone. Creo que en el campo son pocos los hombres que no han tenido relaciones con otros hombres...

De este fragmento, es importante destacar dos cosas. En primer lugar, el hecho de que Arenas naturalice las relaciones zoofílicas y homosexuales implica asimilar la sexualidad, no desde normas que la ordenan y controlan, sino desde la idea del deseo como aquello que desbaratar toda forma y ley de la vida. En segundo lugar, derivado del primero, es la asociación entre homosexualidad y zoofilia como un gesto de resistencia ante moralidades y políticas que conforman modelos de subjetividad coercitivos

La quinta liquidez presente en esta máscara se refiere a los primeros encuentros de Arenas con un pensamiento político en los que se observa una tensión entre sexualidad, moral y política como nociones del discurso de dominación y control que el autor interviene y desenmascara a través de la escritura.

En el capítulo “La política” presenta una primera crítica al sistema comunista desde la figura del abuelo, pero también hay una fuerte revisión del sistema capitalista a través de la figura de Chibás y del tío Argelio.

Chibás, en el breve espacio en que aparece, se presenta como un político que lucha contra la maquinaria institucional que garantiza un sistema de miseria para la población rural sin estar necesariamente ligado a un movimiento político.

El tío Argelio, familiar de Reinaldo Arenas que se fue a Estados Unidos, encarna una idea del capitalismo en cuanto a espectáculo y aparente superación de la miseria. Él mandaba fotos donde aparecía en una lujosa lancha, presumiendo un estatus económico

alto. Arenas después muestra que se trata de todo un montaje y que en Estados Unidos hay espacios donde se “posa” para fabricar la idea de la riqueza, cuando esta no se tiene.

Si bien Reinaldo Arenas es un crítico acérrimo del sistema comunista y el régimen castrista desde su persecución a los homosexuales, en *Antes que anochezca* hay una denuncia a otras formas de injusticia social, política y económica. Esta es la condición líquida de lo político: este no es un parámetro congelado, sino que está en un perpetuo desplazamiento entre sistemas que ejercen el control. Lo político, en Arenas, es un *movimiento*, una desarticulación de dispositivos, tecnologías y medios que crean a los sujetos. No es una lucha contra el comunismo, es una lucha contra el poder.

En el capítulo “La política” es posible observar la política como una fuerza líquida: en primer lugar, en el hecho de plantear que “La dictadura de Batista se inició desde el principio con una gran represión que no sólo tenía un carácter político, sino también un carácter *moral*.” (Arenas 2014: 53. El énfasis es mío) En esta afirmación se hace evidente cómo la política es también la imposición de una moral. Es importante tener en cuenta que también hay un contenido sexual en el capítulo con lo que respecta a las novelas radiales oídas por las tías de Reinaldo, y como estas generaban excitación en estas mujeres abandonadas. La escucha de estas novelas, entonces, por parte del público femenino se derrama y genera efectos colectivos que deben ser controlados, dado que después de las descripciones de los “reflejos eróticos” de la madre de Arenas, sigue la cita mencionada sobre Batista: política, moral y sexualidad se entrecruzan así en este capítulo como una corriente de agua: la sexualidad puede asumirse como un calor que derrite los gélidos órdenes morales y políticos que buscan su contención.

Esta máscara termina en el capítulo “Rebelde” que se refiere a cuando Arenas no es capaz de matar a un policía y donde se desmitifican representaciones de la Revolución culminada en el 59, cuando los combates “fueron más míticos que reales” (Arenas, 2014: 67). Además, es importante recalcar que también aquí se alude a una tensión entre política y deseo cuando reciben a los rebeldes en Holguín, la heroicidad de “los barbudos” también tiene un atractivo erótico, como se observa a continuación: “...las mujeres y también muchos hombres de la ciudad se volvían locos por aquellos peludos; todos querían llevarse algún barbudo a su casa.” (Arenas, 2014: 68) lo que sugiere la presencia de la homosexualidad latente hacia la atracción revolucionaria.

Adicionalmente, cuando Reinaldo Arenas no es capaz de matar a un policía y tomar su arma para unirse a la causa contra Batista, se hace patente su voluntad de desmarcarse de la violencia de la causa revolucionaria:

...la noche en que me iba me acerqué a un policía; lo miré, él me miró también y la única señal que hizo fue cogerse los huevos, que se le marcaban por encima del uniforme y eran casi tan grandes como los de mi abuelo. Me alejé lo más rápido que pude de aquel lugar, mientras él seguía sobándose sus magníficos testículos.

(Arenas 2014:66)

Agarrarse los testículos, como gesto sexual, es lo que imposibilita a Arenas a asesinar al policía. La atracción homoerótica que le produce este gesto es lo que lo separa del proyecto revolucionario: la homosexualidad es su lucha, es la defensa de un lugar y de una voz para aquellos cuerpos que son marginados y perseguidos por el régimen castrista.

La infancia de Arenas está permeada por la liquidez en cuando esta es una dimensión vital, que constituye una fuerza que desbarata los límites que contienen la vida para abrir su cauce devenires impredecibles.

2.3. La máscara teatral: sumisión, farsa y revolución

Esta máscara se construye a lo largo de los capítulos de “La Revolución” hasta “El teatro y la granja”. En ella pretendo mostrar no solamente la caracterización que hace Reinaldo Arenas de la revolución como teatro, sino también como él mismo se subyuga en ella como una máscara que trata de contener el carácter disperso de su rostro, siendo esta represiva y falsa. Arenas, en dicha posición de sujeto, se niega a sí mismo en pro de los privilegios como estudiante que le otorga la revolución triunfante. Si bien introduce comentarios críticos sobre los acontecimientos que surgieron en los primeros años de la instauración del régimen castrista, sí reconoce su primer entusiasmo frente a los acontecimientos y ventajas que este le otorgaba este.

El primer momento donde se muestra la condición de teatralidad de la revolución es al principio del capítulo “La Revolución” cuando se problematiza el sentido de espectacularidad que posee las ejecuciones que padecen los detractores del proyecto castrista y quienes apoyaron a Batista en los llamados “tribunales revolucionarios”. Frente a los fusilamientos como espectáculo, es muy llamativo que Arenas recalque que el lugar donde estos fueron realizados en Holguín fuera, precisamente, en el teatro de La Pantoja, el cual era “...una enorme escuela militar creada por Batista y que ahora estaba en manos de los rebeldes. Eran Juicios orales, espectaculares y fulminantes. Muchas veces se transmitía por televisión” (Arenas 2014: 70). Arenas insiste en que el efecto que presentaban estas ejecuciones era lo que cimentaba el apoyo popular hacia ellas, en un júbilo colectivo que

impedía una problematización de ellas. Más adelante, es aún más contundente frente a esta condición performativa de las ejecuciones cuando, refiriéndose al juicio de Marcos Rodríguez, dice que “[L]o que sí fue obvio fue la grandilocuencia y teatralidad, tan características de Fidel Castro, en medio del juicio. Aquellos juicios donde se condenaba a muerte a una persona eran, realmente, *espectáculos teatrales*” (Arenas 2014: 85. Énfasis es mío)

La revolución como teatro, y Reinaldo Arenas como uno de sus actores es una forma de plantear una crítica a ciertas interpretaciones históricas que se tienen sobre este proceso político. Arenas hace hincapié en que el carácter marxista de la revolución estuvo presente, como línea fundamental, incluso desde antes de la invasión a Playa Girón.

La revolución exige un número teatral, una performatividad del cuerpo; en las marchas, las peregrinaciones a Sierra Maestra, y el trabajo. Consolidación de órdenes epistemológicos, tal como el marxismo-leninismo en la formación de los jóvenes, muestra cómo el ejercicio político es un elemento performativo donde el cuerpo es el instrumento para la creación de subjetividades. Sin embargo, algunas vidas, en tanto sigan los parámetros de la revolución, son reconocidas como vidas y se integran en la producción de dicho sistema; y a otras que se desvían del mandato del poder, no son reconocidas como vidas, son cuerpos abyectos y, por tanto, peligrosos, porque desentonan con la sinfonía teatral revolucionaria.

En la teatralidad de la revolución no importa tanto lo que se es, sino lo que se *muestra*. Reinaldo Arenas, en esta máscara, es homosexual, mas debe mostrar que no lo es para subsistir dentro del entrono fuertemente dogmático y, por tanto, asume la máscara teatral del hombre revolucionario. Todos los mecanismos de circulación de aquel júbilo

colectivo gestado por la necesidad de venganza de la revolución buscan contener, reprimir y eliminar el deseo homosexual, tal como lo relata la expulsión de los jóvenes de La Pantoja, que se convirtió en escuela para técnicos agrícolas:

Los muchachos que eran sorprendidos en esos actos tenían que desfilan con sus camas y todas sus pertenencias rumbo al almacén, donde, por orden de la dirección, tenían que devolverlo todo; los demás compañeros debían salir de sus albergues, tirarles piedras u caerles a golpes. Era una expulsión siniestra, por cuanto conllevaba también un expediente que perseguiría a esa persona durante toda su vida y le impediría estudiar en otra escuela del Estado... (Arenas 2014: 71)

El carácter colectivo de la expulsión pública es una tecnología de producción de subjetividades: no solamente marca al sujeto institucionalmente, sino que sirve para reprimir el deseo homoerótico a través de la exposición pública. No obstante, dicha represión es una teatralidad para las subjetividades que deliberadamente renuncian a su deseo en pro de colaborar con el proyecto revolucionario. Arenas escribe que “De los dos mil alumnos quedamos menos de mil; desde luego no fui yo solo quien supo ocultar su homosexualidad y su rechazo al comunismo; muchos alumnos homosexuales se las arreglaron para sobrevivir; otros, sencillamente, se negaron a sí mismos.” (Arenas 2014: 73). Siendo así, la coyuntura entre homosexualidad y política evidencia que dichas tecnologías que operan sobre el cuerpo y el deseo se basan en una moral que regula y jerarquiza los cuerpos a través de mecanismo de exclusión e inclusión. La homosexualidad es entonces para esta moral un modo de estar en su contra.

En el capítulo “La Habana”, se muestra cómo el exterminio sistemático del deseo homosexual por parte del régimen castrista no logra ser efectivo. Un ejemplo es cuando

aquellos hombres viriles de La Pantoja hacen una excursión a la capital y sostienen relaciones con las “locas” habaneras. Incluso el mismo Reinaldo Arenas, a pesar de enumerar muchas novias que tuvo, inclusive un supuesto hijo al cual le atribuyeron también reconoce que durante su máscara de teatralidad tuvo un deseo platónico por muchos de sus compañeros. La máscara de la teatralidad es una máscara de abstinencia.

Ver estos puntos de fuga del poder dominante sobre el régimen heterosexual constituido por los marcos morales de la revolución cubana, permite también difuminar la frontera imperante entre la homosexualidad y la heterosexualidad desde la figura de los “bugarrones”. Estos son aquellos quienes se reconocen como homosexuales, pero cumplen el rol “activo” durante el acto sexual, es decir, los que penetran. La caracterización del homosexual, maricón o pájaro, como el penetrado durante el acto sexual es constante en *Antes que anochezca*. No obstante, la frontera entre actividad y pasividad sexual también se desarticula a lo largo del libro y tiene, por intención, una resignificación de la “pasividad” del acto sexual como un acto de actividad política.

A la reacción institucional de los actos homosexuales corresponde, como plantea Arenas, a una intensificación dogmática. Esto se ve cuando un grupo de alumnos de La Pantoja es descubierto actuando como bugarrones, es decir, penetrando a un “maricón” que iba al instituto y son obligados a ver *La vida de Lenin* en respuesta ante tal conducta.¹² Es importante recalcar que lo biográfico, en su sentido ejemplarizante, también es usado como adoctrinamiento político cuando ante conductas “impropias” se proyecta la vida de alguien, en este caso Lenin, como modelo a seguir.

¹² Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, Bogotá: 2014. PP. 74

Arenas decide asumir su papel como alumno revolucionario por el hecho de que: “Creía o quería creer que la Revolución era algo noble y bello.” (Arenas 2014: 81) Creía, durante esta máscara, que la revolución era algo justo y se sentía beneficiado de ella, “...veníamos de incesantes dictaduras, de incesantes abusos, de incesantes atropellos por parte de los poderosos y ahora era nuestro momento; el momento de los humildes”. (Arenas 2014: 81)

Más adelante, en el libro, podemos ver cómo en la confesión de Padilla opera la teatralidad con mayor radicalidad. En el capítulo de “El superstalinismo”, Arenas caracteriza a Fidel Castro como “...un buen actor...”¹³, y se alude a toda la maquinaria teatral que después se desarrolla en “El Central”, junto a la descripción de los carnavales del supuesto escándalo de los pescadores secuestrados por la CIA; además, la manera en que representa la sentencia y arrepentimiento público de Padilla corresponde a hacer énfasis en su intenso carácter performativo y teatral de dicha experiencia. No obstante, en esta máscara la teatralidad cambia, se hace un especial énfasis en el sufrimiento y las vicisitudes que se padecen y no, como en la máscara anterior, de los beneficios que conllevan. Ahora, posterior a su reconocimiento como homosexual, Arenas ya no es un actor en la construcción del régimen, y su desenmascaramiento implica asumir una posición de espectador; es decir, de censor crítico de los juegos de verdades que operan en el escenario público revolucionario.

¹³ *Ibid.* p. 151

Antes que anochezca revela, a través de la teatralidad de Arenas y su intento de estar “con” la revolución y no en su “contra”. cómo los regímenes totalitarios inducen a la máscara, a la farsa, como si como formas de resistencia y de sobrevivencia.

2.4. La máscara homosexual: dispersión, literatura y política

Con el capítulo “Raúl” empieza la que he optado por llamar la “máscara homosexual”, la cual abarca hasta el capítulo “La boda”, dado que es el periodo de la vida de Reinaldo, según relata en su autobiografía, con más intenso desenvolvimiento sexual. Encuentro tres momentos cruciales en esta máscara: en primer lugar, el reconocimiento de Arenas de su homosexualidad. En segundo lugar, el despliegue de todo su deseo homoerótico, a la vez que del descubrimiento de la sociedad homosexual en La Habana y la sexualización de la institución literaria cubana. Por último, encuentro el espacio de la resignificación de la teatralidad revolucionaria, donde Arenas busca negociar los privilegios del sistema desde su marginalización, pero fracasa debido al despliegue y reconocimiento que imposibilitan su reinsertión en las prácticas morales y políticas.

2.4.1. Reconocimiento

En el primer contacto que Arenas tiene con el personaje Raúl, no ocurre nada entre ellos por la pesada máscara de la teatralidad de la moral revolucionaria que esconde el rostro de Arenas que hace que se resiste al contacto sexual. No obstante, sucesivamente cede a la petición erótica de Raúl, y desde entonces hay un fuerte despliegue de actividad sexual en su vida. Raúl es quien desenmascara la anterior posición de sujeto que ocupaba

Arenas, y además le revela nuevos espacios de sociabilidades homosexuales, aquellos otros puntos de fuga de la represión homoerótica en Cuba, como el bar ubicado en la calle Libertad, valga el sentido del nombre, en los que puede desatar sus deseos reprimidos.

El lugar central de este momento es el encuentro de Arenas con su deseo homoerótico, donde se desestabilizan el amor, los afectos y las maneras de vivir el deseo según el patrón heteronormativo: “El mundo homosexual no es monogámico; casi por naturaleza, por instinto, tiende a la *dispersión*, a los amores múltiples, a la promiscuidad muchas veces” (Arenas 2014: 90. Énfasis es mío). La relación y su decepción con Raúl cimienta una visión diferente de las afectividades creando así una perspectiva dispersa y proliferante que potencia la creatividad literaria.

2.4.2. El despliegue

En el capítulo “La Habana” dicha dispersión y deseo homoerótico encuentran un espacio fértil para su germinación en términos estéticos. Es precisamente cuando Reinaldo Arenas empieza a vivir dentro de su deseo homosexual cuando se posibilita su escritura la cual lo introduce en el mundo cultural y literario cubano. La homosexualidad se vuelve una energía creadora que potencia su escritura. Pese a que, tras trasladarse de la granja a continuar sus estudios, trata de reprimirse para conservar los beneficios que se el sistema le otorga, empieza a conocer y a tener relaciones en el círculo social en el que poco a poco se inserta. Si bien Arenas dice que “no quería hacer vida pública homosexual, pues aún pensaba que tal vez yo podía «regenerarme»” (Arenas 2014: 93), no puede evitar que su deseo se imponga por encima del “deber ser”. Tanto así que, en las siguientes páginas de ese mismo capítulo, “Adiós a la granja”, aparece Miguel, otro de sus amantes: “Cuando, desafortunadamente, realizábamos el amor, Miguel siempre me poseía y yo pasé de activo a

receptor y esto me satisfacía plenamente.” (Arenas 2014: 95). El cambio de la posición sexual también da cuenta de una identidad movable si consideramos la significación que tiene el acto de ser penetrado, es decir, su consumación como “pájaro”. Es el rostro de Arenas, la dispersión de los roles muestra el carácter fluctuante y disperso a lo largo de su vida y las diferentes posiciones de sujeto que ocupó.

Con el reconocimiento de la homosexualidad, este primer espacio, llega también el reconocimiento de la escritura como componente vital de Reinaldo Arenas. Posterior a los capítulos donde narra sus más estables y directos encuentros homoeróticos, surge también su interés por la creación literaria y la lectura, su participación en los concursos (como por ejemplo el cuento que presenta a la Biblioteca Nacional), la publicación de *Celestino antes del alba* y el conocer escritores y personas influyentes en la escena literaria cubana.

En “Las cuatro categorías de las locas”, vemos el despliegue intenso del mundo homosexual cubano del cual Arenas ya forma parte; en el capítulo, se describe el contexto cubano que reprime y castiga toda expresión de la homosexualidad.

Arenas presenta un catálogo de diferentes tipos de locas: “La loca de argolla”, la “Loca común”, la “Loca tapada” y la “Loca regia”.

“La loca de argolla” es el homosexual que es contenido por el sistema represivo con una argolla, es decir, a través de los órdenes morales que ejercen sobre lo homosexual, buscando sujetarlo con una “argolla”, es decir, una marca institucionalizada que garantice su contención y domesticación. Aquí también se fortalece la relación, presente en toda la autobiografía, entre el deseo homosexual, en su más pura e incontenible condición, y la animalidad.

Otro aspecto importante de la “Loca de argolla” es el travestismo del nombre propio como una manera de ocultamiento. Pedro Lemebel en su crónica “Los mil nombres de María Camaleón”, de su libro *Loco Afán* (1996), plantea que

Una colección de apodos que ocultan el rostro bautismal; esa marca indeleble del padre que lo sacramentó con su macha descendencia (...) Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo con el estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica del nombre hasta el cansancio. (Lemebel 1996: 83)

La cuestión del nombre, como lo plantea Lemebel, implica un travestismo de la identidad para rebatir la subjetividad formada por parámetros jerárquicos de autoridad. El “rebautizo gay” es constante en las descripciones de *Antes que anochezca* y compone una parte fundamental, tanto del juego de máscaras como posiciones de sujeto, como de la misma poética de Arenas: la reescritura como componente fundamental de la producción literaria y subjetiva.

La “Loca común”, la “Loca tapada” y la “Loca regia” son otras formas de denominaciones de tipos de homosexuales: “La loca común” se protege a sí misma encerrándose en su propio ambiente compuesto exclusivamente por otras locas comunes. “La loca tapada” se constituye a través de una teatralidad que las lleva a vivir en la clandestinidad y la negación del deseo homoerótico: “muchas veces condenan ellas mismas a los homosexuales” (Arenas, 2014: 103); hasta se casan y exhiben todo un espectáculo donde se hace pública su negación del deseo homoerótico. Por último, la “Loca regia” es aquella que disfruta del mismo sistema opresor que la rechaza. Arenas plantea cómo, desde

esta loca, la persecución de lo homosexual también es una cuestión de estrategia política: esta es aceptada en la medida que garantice beneficios mayores a los aparentes daños “morales” que produce, y por tanto goza una condición protectora al estar inmerso en las relaciones de poder. Al final de la autobiografía, Arenas muestra como ellas fueron utilizadas por el gobierno para deslegitimar las críticas de la persecución a homosexuales en Cuba.

En uso del pronombre femenino en la denominación de las locas es otro modo de desarticular y reescribir la configuración binaria de los géneros. Usar “ella” para referirse a Nicolás Díaz, Reinaldo Gómez Ramos o Alfredo Guevara subvierte la noción de lo masculino al identificar su entrecruzamiento con lo femenino. Esta relación entre “mujer”, o lo femenino, y lo homosexual también está presente, y se desarrollará con más detenimiento en el final de la máscara, en el capítulo de “La boda”.

En relación con el mundo literario cubano, se debe destacar que la sexualidad se articula constantemente en la representación que Arenas hace de dicho entorno. El hecho de que la autobiografía tenga una secuencia de capítulos como “Las cuatro categorías de las locas” esté en medio de los de “La biblioteca” y “El instituto del Libro” y “Virgilio Piñera” y “Lezama Lima”, es una demostración de que la institución cubana está, según Reinaldo Arenas, atravesada por lo sexual y, más específicamente, por lo homoerótico.

En el capítulo de “La biblioteca”, Arenas cuenta su experiencia de trabajo en la Biblioteca Nacional de Cuba. Su testimonio se enfoca en sexualizar a algunos de los funcionarios, como a María Teresa Freyre de Andrade y cuyo aparente lesbianismo constituye una violación ideológica – y en esta subversión se articula la relación entre moral y política– que produjo su expulsión del lugar institucional.

De los capítulos “Virgilio Piñera” y “Lezama Lima”, es importante destacar el intenso interés de Arenas en sexualizar dichas figuras. Considero que el énfasis, tanto en la homosexualidad como en la vida sexual de ambos pilares de la literatura cubana, corresponde precisamente en hacer más evidente la relación que Arenas propone en toda su obra entre potencia creadora y sexualidad.

En Virgilio Piñera, a quien le reza, estando a punto de morir, en la introducción de su autobiografía destaca cómo su condición sexual lo hizo perseguido y hacedor de duros enemigos, pero también que fue un pilar fundamental de su producción literaria incluso, como cuenta Arenas en la introducción, dándole unos años más de vida:

Cuando llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: «Oyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano». Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido desmesurado. Han pasado Casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante. Gracias, Virgilio. (Arenas 2014: 16)

El José Lezama Lima caracterizado por Arenas está también marcado por el homoerotismo y cuando describe su encuentro con él, narra que: “...estaba ante un hombre que había hecho la literatura su propia vida; (...) pero que no hacía de la cultura un medio de ostentación sino, sencillamente, algo a lo cual aferrarse para no morirse.” (Arenas 2014: 109) y que irradiaba un “vitalidad creadora”¹⁴que incitaba, precisamente, a la escritura.

¹⁴ Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, Bogotá: 2014. p.109

También es interesante revisar el modo como Arenas recuerda un encuentro entre Lezama y Piñera:

En cierta ocasión Lezama y Virgilio coincidieron en una especie de prostíbulo para hombres que había en La Habana Vieja y Lezama le dijo a Virgilio: «Así que vienes tras la caza del jabalí». Y Virgilio le contestó: «No, he venido, simplemente, a singar con un negro» (Arenas 2014: 111)

Guillermo Cabrera Infante, en su libro *Vida para leerlas* (2015), en el capítulo “Tema del héroe y la heroína”, relata una anécdota similar a la que cuenta Arenas, pero introduce un cambio significativo en ella:

Al sol y de pie en aquella esquina non sancta y santa (Virgilio posiblemente sostenía su flaqueza contra el pilón fálico que marcaba la entrada del callejón), vieron salir del burdel de varones a Lezama. (...) Lezama notó a los dos artistas (que parecían más bien dos pícaros por su porte pobre y sus sonrisas cínicas), pero no se inmutó y en alta voz, con su acento asmático, dijo: «Qué, Virgilio, ¿también en busca del unicornio oculto en la espesura?». A lo que contestó Virgilio, extrañamente, pues aunque podía ser ingenioso nunca fue culterano: «No, Lezama, cubrimos el mismo coto de caza». (Cabrera Infante 2015: 813)

Existe la posibilidad de que se ambas historias correspondan a diferentes hechos. Lo que llama la atención en los dos casos es la insistencia en la homosexualidad de ambos escritores como un factor determinante para hablar de ellos y para mostrar sus modos de sentir ajenos al del reparto de lo sensible dominante. Por otro lado, a modo de mención, también se presenta lo animal en ambos relatos.

El capítulo “Mi generación”, abre dentro de la autobiografía un cruce entre momentos históricos diferentes. Arenas aquí se refiere a sus contemporáneos, víctimas de distintas tecnologías que operaron sobre ellos, para hacer evidente los pesares, frustraciones y padecimientos a los que fue sometida su generación. De este modo, decir yo para Arenas es también una manera de hacer memoria de la historia intelectual y literaria de Cuba y dejar otro testimonio de la historia colectiva.

Sobre este tema, Ángel G. Loureiro, en la introducción al número 29 de la revista *Anthropos* de 1991, titulada *La autobiografía y sus problemas teóricos*, retoma los planteamientos Georges Gusdorf, y plantea que:

...la memoria ya no sería un mecanismo de mera grabación de recuerdos sino un elemento activo que reelabora los hechos, que da “forma” a una vida que sin ese proceso activo de la memoria carecería de sentido: la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno. (Loureiro, 1991: 3)

Reinaldo Arenas no solamente realiza este acto de inteligibilidad de los acontecimientos que él mismo vivió, sino también de eventos contemporáneos e históricos que, tienen un impacto sobre él. Esta cuestión de problematizar la constante persecución de intelectuales por parte del estado en diferentes épocas, busca resignificar la grandeza intelectual como un acto que resiste políticamente. Como observa Arenas: “...la juventud de los años sesenta se las arregló, no para conspirar contra el régimen, pero sí para hacerlo en favor de la *vida*” (Arenas 2014: 116. Énfasis mío)

Esta conspiración a favor de la vida es, precisamente, una conspiración sexual. Del primer capítulo titulado “El erotismo”, inmerso en la máscara líquida, los contactos y

experiencias sexuales no estaban mediados por condiciones políticas y morales. En “El erotismo” que aparece sucesivamente en la máscara homosexual se enuncia la práctica sexual como un acto de resistencia en contra del régimen: “Hubo un momento en que se desarrolló, de forma oculta, una gran libertad sexual en el país...” (Arenas 2014:117); y continua: “Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual.” (Arenas 2012, 132).

Judith Butler, en *Sujetos del deseo* (2012), retoma la idea foucaultiana de cómo el deseo es producido por medio de marcos jurídicos coercitivos, y cómo estos se intensifican en marcos de guerra. Butler observa:

...tanto el sujeto como su deseo oculto son constructos que el discurso jurídico despliega con el fin de ampliarse; pero el modelo jurídico siempre conlleva la posibilidad de subvertirse, en la medida en que sus mecanismos confesionales de control del deseo se convierten en asientos no previstos de la producción del deseo: (...) toda vez que existe una regulación discursiva de placer aparece una erotización de la regulación, y la escena de represión se transforma en ocasión de juego erótico. En consecuencia, la ley queda desviada de su meta represiva en virtud de su nuevo despliegue como fuente de placer. (Butler 2012:310).

La represión del deseo homosexual es lo que potencia su presencia, su ejercicio, y el lugar prominente que tiene en la autobiografía de Arenas. El deseo homoerótico responde a una voluntad de resistencia y conspiración frente a las mismas normatividades que buscan su contención y eliminación. Incluso los mismos integrantes de los cuerpos coercitivos, como los soldados y militantes del gobierno castrista, participaban en este despliegue del deseo producido por la prohibición:

...secretamente intuían que estaban haciendo algo prohibido, que caían bajo la ley de la peligrosidad, bajo el signo de la maldición y, por eso, se mostraban con tanta plenitud y tanto esplendor, gozando cada instante, conscientes de que podía ser el último pues les podía costar muchos años de cárcel. (...) La aventura en sí misma, aun cuando no llegara a culminar en el cuerpo deseado, era ya un placer, un misterio, una sorpresa. (Arenas 2014: 131)

Quiero plantear aquí que la sexualidad puede ser una resistencia cuando se ejerce en contra de la ley, es decir que es resultado de la misma normatividad coercitiva¹⁵. Y esta resistencia radica en su valor de exhibición del género y la sexualidad como lucha por la representación. El valor estético constituido en la forma en la cual este se muestra, humanizando aquellos cuerpos y aquellas vidas que son excluidas es lo que conforma el gesto político. La literatura permite, por medio de la puesta en escena de otra sensibilidad, hacer que estos cuerpos “residuales” y abyectos de sistemas políticos, tengan existencia narrativa.

Por tanto, el desacuerdo en Arenas no radica exclusivamente en su comportamiento sexual, sino también en cómo este lo muestra, lo destaca y exhibe cómo este es perseguido, vigilado y castigado.

Como ya se abordó en otros momentos de este trabajo, la sexualidad como experiencia empírica y escrita constituyen prácticas que desenmascaran la condición

¹⁵ Foucault plantea rotundamente en la última línea de *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*: “Ironía del dispositivo [de la sexualidad]: nos hace creer que en ello reside nuestra “liberación”.” (Foucault 2011: 150) y Butler problematiza que Foucault solo propone una dupla frente a las relaciones de poder y el deseo como “emancipación” y “represión”: “La configuración binaria del poder en términos de represión/emancipación reduce la multiplicidad de relaciones de poder a dos alternativas unívocas que enmascaran la textura abigarrada del poder.” (Butler, 2012:304) Butler apela a que dicha multiplicidad permitiría una mayor posibilidad de agencia frente a este tipo de relaciones entre el deseo y la dominación.

biopolítica y normativa que atrapa al sujeto en la regulación su libertad de su comportamiento, y despliega su resistencia ante estos mecanismos coercitivos. La literatura y el relato sobre la vida se vuelven en Arenas una manera de reconocer la existencia de otra comunidad y otra (contra)ciudadanía al margen de la revolución.

Incluso el mismo Arenas parece estar consciente de la relación entre prohibición y deseo homoerótico:

La belleza de las relaciones de entonces era que encontrábamos a nuestros contrarios; encontrábamos a aquel hombre, aquel recluta poderoso que quería, desesperadamente, templarnos. (...) todo se ha regularizado de tal modo que han creado grupos y sociedades donde es muy difícil para un homosexual encontrar un hombre; es decir, el verdadero objeto de su *deseo* (Arenas 2014: 132. Énfasis mío)

Cuando Arenas se encuentra en el exilio entiende que la intensidad del deseo consiste en su carácter transgresor. La norma crea el deseo y Arenas lo expresa con severidad: “La militancia homosexual ha dado otros derechos que son formidables para los homosexuales del mundo libre, pero también ha atrofiado el encanto maravilloso de encontrarse con una persona heterosexual o bisexual...” (Arenas 2014: 133)

Hay dos elementos ya mencionados que cumplen una función central dentro de la máscara homosexual: el mar y la escritura como se observa en la siguiente cita:

Tres fueron las cosas maravillosas que yo disfruté en la década del sesenta: mi máquina de escribir, (...) los adolescentes irrepetibles de aquella época en que todo el mundo quería liberarse, seguir una línea diferente a la línea oficial del régimen y fornicar; y por último, el pleno descubrimiento del mar.

El mar constituye una figura central en el capítulo del erotismo, y es el que articula la relación entre sexualidad y escritura. Es en el mar, es frente al mar, donde Arenas se desborda, se excede y pierde los límites. Es igual que su escritura, cuando el mar se vuelve también estilo, líquido, incesante, entre el vaivén de los géneros y los contenidos.

El mar es la posibilidad creativa y vital que viene a parar en el oleaje, en la tierra (la escritura) y en la arena de la playa (autobiografía). En la máscara líquida, había una constante relación entre liquidez y sexualidad, la cual se hace irrevocable cuando Arenas confiesa: “El mar adquiriría para mí resonancias eróticas”¹⁶. Pero también el mar, en cuanto a potencia de vida, promete el escape de la insularidad, no solamente geográfica, sino del aislamiento de los mecanismos y tecnologías de dominación que operan sobre la persecución a homosexuales; “...amábamos el agua como una forma de escapar de la tierra donde éramos reprimidos.”¹⁷

El mar cambia su significación en esta máscara respecto de lo que habíamos observado en la máscara líquida y esto ocurre en dos medidas: que el mar ya es la realización plena de ese deseo donde se articula escritura y sexualidad; que en la máscara homosexual ya existe una norma que busca su eliminación, lo que cambia las formas en que este deseo se lleva a cabo. Es el mar, también, un modo de evocar aquella libertad propicia y deambulante observada en la primera máscara descrita en este capítulo. El mar en la máscara homosexual es la búsqueda de volver al otro mar, al mar fuera del lenguaje que se constituye como vida, al mar de la infancia.

¹⁶ Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets, Bogotá: 2014. p.136

¹⁷ *Ibid.* p. 139

En cuanto a la relación entre el mar y la escritura, es importante rescatar la cita que hace referencia a la reescritura de su libro *Otra vez el mar* (2002): “Esa novela tuve que reescribirla tres veces, porque sus manuscritos, como las mismas olas, se perdían incesantemente e iban a parar por una u otra razón a manos de la policía”¹⁸. La reescritura no solamente se relaciona con una práctica inevitable a causa de la censura que la obra de Arenas tuvo y que causa la pérdida y extravío de sus manuscritos, sino también a la reescritura del yo que asume, en la autobiografía, su inestabilidad y dispersión.

La primera censura de *Otra vez el mar* (2002) corresponde a una consecuencia indirecta de la presión moral propiciada por la revolución, frente a la escritura. No solamente son las mujeres religiosas que se sienten interpeladas ante la burla de este primer manuscrito de la novela¹⁹, sino la descripción física y sexual de Aurelio Cortés lo que genera la destrucción de dicho texto. Esta situación también genera una reflexión sobre la literatura y la frontera autobiográfica entre la ficción y la realidad: lo que *dice* la ficción, donde se da un sentido de lo vivido, resulta ser intolerable. La ficción, por más autorreferencial que sea, selecciona elementos con el fin de dar un sentido, y Aurelio Cortés no toleró verse a sí mismo como la “Santa Marica”. Por tanto, reescribir lo callado, insistir en que perdure lo que se tiene que decir, es un gesto de resistencia política. Este episodio es revelador de la dimensión política de la literatura en la medida en que vuelve visible aquello que no es conveniente revelar y les da existencia y sentido a las vidas precarias y también a las escrituras que exceden y desbordan la ley.

¹⁸ *Ibid.* p. 139

¹⁹ *Ibid.* p. 144

Quiero detenerme en un momento que me parece muy dicente: Arenas narra que el segundo manuscrito de *Otra vez el mar* se ocultó en los nailons negros que fueron un residuo de un fracasado proyecto de la revolución; cultivar plantaciones de café alrededor de La Habana²⁰. Aquí plantea dos cosas: en primer lugar, la esterilidad de aquel sistema político donde las plantas no crecen. No obstante, los proyectos infructuosos de Castro esconden los actos de resistencia que operan sobre él, es decir, las plantas que no germinaron como propuesta del sistema también representan la esterilidad de este y su incapacidad de generar vida. Pero la represión también es fértil en la medida en que esta puede, desde su perversión, produce gesto de sobrevivencia y lucha tal como es esconder el manuscrito de *Otra vez el mar* (2002) en las bolsas de nailon donde no creció el café.

2.4.3. El control

En los capítulos siguientes, hay una intensificación de los mecanismos de vigilancia y castigo que operan sobre Reinaldo Arenas, y las personas que lo rodeaban, pero a la vez se muestra de qué modo la escritura salva cuando se pierde la libertad: “Escribíamos, sobre todo, poemas que nos permitían no caer en la locura o la esterilidad, como ya habían caído otros escritores cubanos.” (Arenas 2014: 148); “Todo artista que hubiera tenido un pasado homosexual o algún desliz político corría el riesgo de perder su puesto”²¹. Las tecnologías que vigilan y controlan los cuerpos también componen la amputación de los espacios donde estos se pueden desenvolver libremente:

Era el fin de una época clandestina y perentoria, pero aún cargada de creatividad, erotismo, lucidez y belleza. Nunca más aquellos adolescentes volvieron a ser lo que

²⁰ *Ibid.* p. 146

²¹ *Ibid.* p. 164

eran; luego de tanto trabajo forzado y vigilancia en general se volvieron fantasmas esclavizados, que no tenían a su alcance ni siquiera las playas, muchas de las cuales fueron clausuradas y convertidas en centros sindicales sólo para oficiales del ejército castrista o para turistas extranjeros. (Arenas, 2014: 153)

La relación entre sexualidad, moral y política se hace explícita cuando Arenas describe el llamado “parametrage” que consistía en que cada escritor, artista, dramaturgo homosexual “recibía un telegrama en el que se le decía que no reunía los parámetros *políticos y morales* para desempeñar el cargo que ocupaba” (Arenas 2014: 164. Énfasis es mío), lo que causaba como consecuencia que fueran enviados a un campo donde eran reeducados o condenados porque eran considerados irremediabilmente abyectos. Otros modos de discriminación eran: exclusión de trabajos institucionales, reconocimiento por parte de organismos de inteligencia de comportamientos sexuales, exclusión de espacios públicos y establecimiento de regímenes confesionales son los mecanismos de control identificados después del despliegue homosexual.

2.4.4. La teatralidad perdida: una máscara que no cabe en el rostro

“El Central” se describe como un aparato militar de producción económica donde el trabajo se articula también desde posiciones de representación de roles específicos:

“Estando allí, completamente disfrazados de pies a cabeza[.] (...) Ahora yo soy el indio, yo era el negro esclavo...”. ²²Este teatro donde Arenas representa roles como sujeto y cuerpo

²² *Ibid.* p. 154

precario a causa de su condición de trabajador forzado en El Central, se articula además con la crítica ya mencionada sobre la repetición histórica de las injusticias hechas en la isla.

Posterior al fracaso de la empresa de las centrales azucareras que buscaron producir diez millones de toneladas de azúcar, Arenas insiste en el espectáculo de los pescadores aparentemente retenidos por los Estados Unidos como una forma de canalizar el fracaso colectivo hacia una gloria exagerada y dramatizada con el fin de opacar la falta de producción cañera: “el efecto teatral ha sido siempre uno de los juegos que Castro ha puesto en práctica.”²³

Sin embargo, hay una resignificación de lo teatral cuando aparece presente la dimensión sexual. En los momentos de erotismo en El Central o el énfasis de las prácticas homoeróticas durante los carnavales de liberación de los pescadores, es donde Arenas da cuenta de las fugas del deseo de la contención revolucionaria del cuerpo que dispersan efectos impredecibles e incalculables para la ley.

En este capítulo se habla del poema “El Central” y del contexto en el cual este es escrito. El hecho de que el título sea propiciado por su experiencia en dicho campo de trabajo, y que fuese también un producto de un interés institucional de usar su condición de escritor para celebrar dicho sistema, es también una posibilidad de revertir los sistemas que performan subjetividades. Arenas usa los mismos marcos que sobre él operan para realizar una acérrima crítica a las condiciones que padece. Ante la infertilidad del trabajo forzado, de la vigilancia extenuante y las condiciones precarias, la literatura encuentra un lugar propicio para su florecimiento como una forma de intervención del sistema castrista. De allí

²³ *Ibid.* p. 159

que las propias condiciones de represión y exclusión desencadenan la escritura. De esta manera puede decirse que escribir para Arenas es un modo de estar en la vida para luchar en contra de los mecanismos que la amenazan.

Frente a esta persecución sistemática de los homosexuales en Cuba, Arenas opta por enmascararse otra vez, como último recurso para sobrevivir a la dicha intensificación de mecanismos de control, en el capítulo “La Boda”. Consciente de que hay un funcionamiento que otorga privilegios a partir de comportamientos morales que apoyan a los valores revolucionarios, por lo que opta por casarse con Ingrávida González. Este teatro del matrimonio sirve también para aplacar la marginación a la que estaban sometidos tanto Arenas como la mujer y es también un recurso para sobrevivir.

En *Antes que anochezca* se insiste en una condición compartida entre los homosexuales y “las mujeres solteras que tuviesen una vida sexual un poco liberal” (Arenas 2014: 117):

...la mujer, como el homosexual, son considerados en el sistema castrista como seres inferiores. Los machos podían tener varias mujeres y esto se veía como un acto de virilidad. De ahí que las mujeres y los homosexuales se unieran, aunque sólo fuera como una manera de protegerse. (Arenas 2014: 178)

Los intentos de Arenas de ocultarse tras la institución matrimonial para que su homosexualidad se disfrazara y ocultara, fueron infructuosas, pero muestran su permanente lucha para salvar su vida.

Quiero sostener que la sexualidad como resistencia en *Antes que anochezca* es un medio para desenmascarar el carácter perverso del sistema revolucionario y su capacidad de producir subjetividades acordes a la lógica dominante del poder.

2.5. La máscara de la ternera enjaulada: bestialidad, control y confesión

Esta máscara pone en escena el encuentro más violento e intenso de Reinaldo Arenas con la norma: la cárcel de El Morro donde es encerrado, torturado y privado de libertad. Titulo esta máscara “La ternera enjaulada” debido al nombre que recibe Arenas en su segunda entrada a dicha cárcel. Esta máscara está subdividida en cuatro partes: la primera corresponde a la descripción y el sentido que este le da al arresto e intentos de fuga, dónde trata de mutar de nombre y forma para pasar inadvertido, en suma, de reescribirse. La segunda tratará acerca de la resignificación de la noción de naturaleza, presente en la primera máscara antes de que aparece la persecución y domesticación de la norma. La tercera es específicamente el análisis de la representación que hace Arenas de su experiencia en la cárcel y cómo opera este mecanismo de dominación para erradicar la belleza, entendida según Arenas, como su posibilidad de resistir. La cuarta se refiere a la redención de Arenas, su “exorcismo” interior, cuando opta por desprenderse del proceso de sujeción que experimentó en la cárcel, pero que de igual modo plantea su libertad como una continuación de su condición de prisionero.

2.5.1. El arresto, la fuga, la reescritura ante el peligro

En el capítulo “El arresto” Arenas relata los acontecimientos llevaron a su captura. Es encarcelado junto con Coco Salá, a causa de la realización de un hurto que habían padecido por parte de unos jóvenes con los que habían sostenido relaciones. Pero estos, al ser descubiertos, recriminan un supuesto abuso sexual por parte de Arenas y Salá, y pasan “...de acusadores pasamos a ser acusados...”²⁴ y descubre que hay todo un voluminoso archivo que lo reescribe dentro de un poder policial.

Este señalamiento tacha el cuerpo de Arenas y lo condena a rescribirse y resignificarse para poder subsistir tanto en su fuga como en su misma estadía en prisión, lo cual culminará con la firma de su confesión. Incluso los intentos de suicidio que trata de llevar a cabo, son también gestos contra la violencia biopolítica del sistema revolucionario. La pulsión de muerte es un ejercicio de resistencia ante el sistema que quita la vida con su ley perversa.

Las reescrituras del yo son una constante en esta máscara y acontecen a partir de diferentes experiencias. Su primera reescritura es cuando su amante y amigo que orquesta su fuga por Guantánamo rapa su cabeza: “El negro me peló casi al rape, transformándome en otra persona.” (Arenas 2014: 188). Pero dicho cambio físico es acompañado por una reescritura del nombre, a causa del hecho que Arenas adquiere un carné con el nombre de Adrián Faustino Sotolongo²⁵. A estos cambios de la identidad física y onomástica están acompañados por episodios sexuales como la experiencia con su cómplice en Guantánamo que fue su amante y otras que tiene con los jóvenes que conoce en Guantánamo, de quienes

²⁴ *Ibid.* p. 181

²⁵ *Ibid.* p. 192

recibe el carné con el nuevo nombre, y con los que viaja como polizón de regreso a La Habana, también conspiran dicho deseo homoerótico en el baño del tren.

La reescritura del yo profundamente significativa es la tentativa de Arenas de escribir el primer borrador de su autobiografía: una reescritura en la literatura. La necesidad de crear un *sujeto dentro del* relato plantea cómo la condición de precariedad, descrita igualmente en el capítulo “Introducción: el final”, tal como todas las condiciones adversas de su persecución, es lo que interpela la necesidad de proliferar otro tipo de vida cuando la corporal está amenazada: la vida literaria. El hecho que describa bajo qué circunstancias se escribe la autobiografía, devela la importancia que tiene esta para él la creación literaria: su vida ha sido significada y producida por distintas instituciones que lo persiguen, pero encuentra en la literatura un punto de fuga por el que puede librarse. *Antes que anochezca* debe su título también a una construcción metafórica de la noche: la noche es la muerte, pero muerte en el sentido de la esterilidad para producir vitalidad literaria y sexual, la cual es lo que le da sentido a su vida. Es por eso que, ante la cercanía de la infertilidad, Arenas escribe.

Otro mecanismo dispuesto por la policía para la captura de Arenas, radica en la difusión de un chisme: “El parque se llenó de policías y decían que había un agente de la CIA escondido en el parque. También corrieron voces de que se trataba de un asesino que había violado a una anciana.” (Arenas 2014: 199).

Este rumor, de forma tácita, reescribe la verdadera persecución de Arenas al exagerarla y buscar los efectos de su captura: corresponde en la identificación de la transgresión política (como agente de la CIA) sexual (por la violación) y moral (por la anciana). En Arenas, no obstante, esta transgresión no opera de forma separada, sino que es

un movimiento orgánico entre la relación de estos tres elementos: la vida y la escritura – y la escritura de la vida – son la transgresión política, moral y sexual. El chisme es también una fuga de la verdad.

Posteriormente, cuando Arenas relata su captura, las tentativas de linchamiento que describe denotan el efecto que dicho chisme generó entre la población circundante al parque. Ya en la prisión de El Morro, Arenas lo resignifica para su beneficio al representarse desde dicho peligro y defenderse, de este modo, de los demás presos. Por el sistema que lo constituye, sabe que no importa tanto lo que realmente pasó, sino cómo se le da sentido: este es, también el lugar de la autobiografía: significar la experiencia a través de la forma literaria.

2.5.2. La animalidad en fuga: resignificación y control.

Arenas insiste en su abstinencia sexual cuando estaba en la cárcel: “Yo no tuve relaciones sexuales en la prisión; no solamente por precaución, sino porque no tenía sentido. El amor es algo libre y la prisión es algo monstruoso, donde el amor se convierte en algo *bestial*.” (Arenas 2014: 212. Énfasis es mío). Este acto deliberado radica precisamente en que la sexualidad en la prisión es usada como un dispositivo que opera sobre las vidas de los sujetos mediante la privación de la libertad. La sexualidad en la prisión despoja el carácter animal del deseo homoerótico para intensificar el carácter coercitivo y bestial de su represión.

Después de la fuga de Arenas de la cárcel empieza el largo periplo de su ocultamiento en el Parque Lenin, donde vuelve a aparecer en *Antes que anochezca* la naturaleza como espacio determinante en su vida. A diferencia de lo observado en la

máscara líquida, donde la naturaleza era el espacio prenормativo donde el niño-Arenas vivía en contacto erótico con los animales y las plantas; ahora la naturaleza que aquí aparece se vuelve refugio para ocultarse de la norma que lo persigue. Arenas se reescribe ya no como el niño salvaje que encontraba en el río y los árboles la libertad; sino como el fugitivo que ahora usa los árboles para ocultarse de la ley que lo ha privado de la libertad.

Esta máscara la denomino de la “Ternera enjaulada” debido a que la animalidad, entendida como potencia creadora y sexual, es domesticada y resignificada en su condición bestial. Arenas no murió en la cárcel, ni material ni literariamente pero fue desfigurado por los maltratos ejercidos sobre él. La belleza como capacidad de crear y de salvarse a través de este gesto fue paralizada por el implacable efecto de la norma ejercida en la prisión. Más adelante, cuando se le caen dos dientes al morder, preso del hambre extrema, un pan duro, es rebautizado como La Ternera Desdentada²⁶. No solamente es la bestialidad una forma de deslegitimar su voz, degradar moralmente su comportamiento sexual, sino despojarlo de la belleza que compone su vida y, por tanto, su literatura.

Hay, a mi parecer, un tránsito entre la animalidad prenормativa de la máscara líquida a la bestialidad promulgada desde el régimen de persecución y encarcelamiento: las bestias son amenazantes, peligrosas porque desordenan los estándares que buscan su identificación y contención. La confesión, como se verá a continuación, nos hace bestias, nos encierra en la condición de anormalidad, nos hace reconocer la norma que trata de dominarnos. La literatura nos hace animales, nos hace quebrantar aquellos órdenes que nos contienen, hace del cuerpo un lugar fértil para el vital placer desaforado, para la literatura

²⁶ *Ibid.* p. 238

como experiencia orgánica, crítica, como una posibilidad de dar vida a lo invivable: los cuerpos abyectos y los estáticos signos lingüísticos.

2.5.3. La cárcel: confesión y esterilidad

La cárcel es un constante lugar de resignificación: se resignifica el cuerpo, la sexualidad y la literatura en la medida de que el intenso ambiente de precariedad, la vigilancia y el despliegue de mecanismos de normalización que operan sobre la vida cambian la sensibilidad de Arenas frente a los elementos que han sido cruciales en su vida.

La resignificación del cuerpo no solamente radica en la delimitación reducida del espacio a la que este tiene movimiento; es un control de los sentidos desde una saturación de precariedad con el fin de normativizar. En la cárcel se destruye el cuerpo como potencia, y por tanto se debilita la posibilidad de una resistencia. Es como dice Foucault en *Vigilar y Castigar* (2009), la cárcel disciplina los cuerpos en función de una norma. Desde “La captura”, ya Arenas reconoce lo difícil que será resistir al intenso aparato normativo que opera sobre él: “Aunque mentalmente sabía que estaba preso, mi cuerpo se resistía a aceptarlo y quería seguir corriendo y dando brincos por los matorrales.”²⁷

Desde un ejemplo en *Antes que anochezca* podemos ver como el exceso se implementa como un régimen de control: el ruido. El ruido también padece una resignificación en la cárcel, el cual Arenas deja muy claro cuando dice:

Lo que más me impresiono al llegar allí [a El Morro] fue el ruido; cientos y cientos de presos desfilaban hacia el comedor; parecían extraños monstruos; se gritaban entre sí y se saludaban, formando una especie de bramido unánime. El ruido

²⁷ *Ibid.* p. 201

siempre se ha impuesto en mi vida desde la infancia; todo lo que he escrito en mi vida lo he hecho contra el ruido de los demás. (Arenas 2014: 203)

Relacionar el ruido de la cárcel con el de su literatura es el proceso de resignificación al que aspira Arenas. El ruido de la literatura es desestabilizador porque germina, fertiliza, da vitalidad, mientras que el ruido descrito en la cárcel de El Morro es una señal sonora del debilitamiento de la vida y por consiguiente, de la creatividad.

Al igual que el cuerpo, la sexualidad también sufre un proceso de resignificación: el ejercicio del deseo homoerótico pierde su carácter transgresor y vital al hacerse un mero producto circunstancial:

Me negaba a hacer el amor con los presidiarios... (...) No había ninguna grandeza en aquel acto, hubiera sido rebajarse. Además, era peligroso; esos delincuentes, después de que poseían a un preso, se sentían dueños de esa persona y de sus pocas propiedades. Las relaciones sexuales se convierten, en una cárcel, en algo sórdido, que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchas ocasiones, del crimen.

Lo bello de las relaciones sexuales está en la espontaneidad de la conquista y del secreto en que se realiza esa conquista. En la cárcel todo es evidente y mezquino; el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y cualquier forma de sexo es humillante. (Arenas 2014: 205)

Arenas expone cómo el sistema carcelario despoja a los individuos de su sexualidad, al convertirla en otro instrumento de tortura entre las relaciones de los presos. También hay una resignificación de lo animal que ya no expresa la liquidez de la vida como instinto,

desobediencia y libertad, sino en una condición más *bestial*. Esto se ve precisamente en la representación de los homosexuales y su sociabilidad dentro de la cárcel: “A los homosexuales no se les trataba allí como a seres humanos, sino como a bestias.”²⁸, pese a que había actos, como los de maquillarse o travestirse, en donde se negaba a abandonar la performatividad disidente por las cuales habían sido criminalizadas.

En la cárcel, además, se resignifica la “hombría”, al mostrar cómo algunos presos bugarrones, por necesidad y carencia de una figura más “estable” de lo femenino, reproducen ciertos comportamientos machistas al identificar a su objeto de deseo, las locas y los maricones, como, precisamente, sus objetos.

Arenas, además, compara el desistir a los actos eróticos en la prisión con su decisión de evitar también ver el mar, porque este también ha sido un componente metafórico crucial en la construcción que ha hecho de su deseo homoerótico.

La literatura, como el cuerpo y la sexualidad, es de igual forma resignificada debido a la necesidad y precariedad de la prisión, y esto se representa en dos momentos: el primero, en la desaparición del ejemplar que Arenas tiene de *La Iliada*, cuyas páginas fueron usadas para hacer cigarros, y el segundo la referencia que hace a uno de sus personajes de *El mundo alucinante* que también padeció la cárcel.

En el primer caso, la precariedad de la cárcel hace que el libro sea resignificado en su condición material, es decir, pierde su lugar vital de *dar vida* a *mantener la vida*. Esto demuestra, además, como en la prisión no se vive sino se *sobrevive*.

²⁸ *Ibid.* p. 206

En el segundo caso, frente al comentario que relaciona su condición de presidiario con la del personaje de su novela *El mundo alucinante*, se muestra con mayor contundencia el condicionamiento de la literatura a la vida de Arenas: "...decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía."²⁹El autor cubano hace más difusa la frontera entre su propia vida y su producción literaria, tal y como plantea de Man, cuando propone que el referente también puede estar condicionado por la literatura.

Las tres resignificación, cuerpo, sexualidad y literatura, enmarcadas en la experiencia de Arenas en la prisión de El Morro, conllevan a una resignificación aún más grande relacionadas con el traspaso de posiciones de sujeto: de individuo a preso. Esto conlleva, además, una resignificación de la *vida*. La prisión irrumpe, destruye, toda posibilidad de belleza que puede tener la vida y la cual, desde la exposición de las máscaras anteriores, sabemos que compone un factor determinante en la inteligibilidad de Arenas de lo que es una vida, entrecruzado con el uso de sus placeres y su escritura.

Arenas, desde su experiencia en la prisión, deja claro como el intenso uso de distintos mecanismos coercitivos despoja a los individuos de la belleza que posibilita sus vidas la cual, como ya se expuso, posee un sentido político en la medida que crea otras sensibilidades y otra distribución de los cuerpos. La resignificación es una cuestión estética, en la medida en que los sujetos son despojados de la belleza la cual, según Arenas, es una posibilidad de resistencia política.

²⁹ *Ibid.* p. 222

Muchos ejemplos hay en *Antes que anochezca* de cómo la experiencia penitenciaria anula o debilita la relación de los sujetos con la literatura y la contemplación y goce de la belleza y el cuerpo. Unos ejemplos es el personaje de Ymac Sumac, presa que canta *Cecilia Valdés* de una forma, como describe Arenas, impresionante, pero que es asesinada por una cuestión de celos.³⁰ También El Niño, un muchacho de una “belleza perfecta”³¹ que fue asesinado porque su apariencia física intensificaba la precariedad en que vivían los presos: “...no podían permitir aquella belleza dentro de aquel horror”³². Igualmente, aunque no se presenta de forma explícita como bello, es el negro que reniega de Fidel Castro de forma acérrima, y que no es capaz de ser controlado por los mecanismos de seguridad, los cuales optan por representarlo como un loco al ilegitimar su posibilidad de palabra. Arenas lo describe: “Sí, la valentía es una locura, pero llena de grandeza”³³. La valentía también es una cuestión estética.

Otro ejemplo más claro de la destrucción sistemática de la belleza en la prisión es el tipo de agresión con el deliberado fin de desfigurar físicamente que llevan a cabo algunos presos. Los llamados «entizados», unos palos llenos de cuchillas de afeitar y de uso particular de las locas, pueden también ser entendidos como la forma en que la cárcel no mata, sino que desfigura.³⁴

Hacer de la belleza una cuestión política es una forma de darle una posibilidad de análisis a la autobiografía como forma de inteligibilidad de una vida. Problematizando la noción de “confesión” de Foucault que traje a colación en el capítulo anterior, quisiera

³⁰ *Ibid.* p. 220

³¹ *Ibid.* p. 221

³² *Ibid.* p. 219

³³ *Ibid.* p. 236

³⁴ *Ibid.* p. 211

plantear como la autobiografía, retomando todo lo hasta aquí expuesto, es una forma de resistencia al régimen confesional que puede operar en la literatura. Si la confesión es el reconocimiento y la sumisión de la norma, la autobiografía es la forma de evidenciarla, de nombrarla, de desenmascarar las subjetividades que han sido aglutinadas bajo su régimen y así poder dispersarlas.

El dispositivo de la confesión, presente en distintas partes del libro, adquiere aquí una potencia significativa cuando es el mismo Arenas quien la vive.

El primer antecedente de la figura de la confesión está en el capítulo, “El «caso» Padilla”, pero inmerso en otro contexto, en la máscara homosexual, cuando Arenas se desprende de la teatralidad revolucionaria

En *Dar cuenta de sí mismo* (2009) de Judith Butler, se plantea que la confesión operaría como esa “mala consciencia” nietzscheana, donde al ser interpelados por una fuerza represiva el yo da cuenta de sí mismo. No obstante, Butler también afirma que hay otros marcos de interpelación no coercitivos (en el cual la autobiografía puede conformar) los donde también se posibilita el dar cuenta de uno mismos, aunque Butler apunta a que dicho gesto es siempre cuestión moral (Butler 2009)

Las distintas confesiones descritas corresponden a esta necesidad de posicionarse como ciertos tipos de sujetos para buscar un estatuto político que garantice su supervivencia, o al menos la posibilidad de ser reconocidos como vidas que importan.

Arenas, en su confesión en Villa Marista, se traicione a sí mismo. Dicho dispositivo hace que se reconozca como abyecto, que admita el régimen de verdad donde impera su condición homosexual y contrarrevolucionaria; esto implica reconocer que su subjetividad

viola las normatividades que invisibilizan las injusticias y las diferencias por las cuales aboga. Renegar de él era renegar de su sexualidad, de su literatura, de sí mismo: de ser un animal, pasa a ser una bestia. Por eso, en el resto de la máscara hasta su exilio, sigue siendo un preso, porque reconoce el sistema que ha producido dicho sujeto dócil. Como escribe Arenas:

Antes de la confesión, yo tenía una gran compañía; mi orgullo. Después de la confesión, no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía. (...) Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos. (Arenas 2014: 231)

No obstante, también la literatura puede subvertir el carácter confesional de la escritura. La autobiografía traiciona la confesión de la misma forma en que la confesión traiciona al sujeto: la autobiografía *da vida* a la subjetividad creada por la confesión. Arenas es obligado a escribir una confesión, pero *decide* escribir su autobiografía como un medio de retractación del sistema, es decir, una contra-confesión. Por tanto, considero apropiado no hablar de gesto, de pacto, de desfiguración en referencia a la autobiografía, sino de *traición* en el sentido de una escritura que todo el tiempo se fuga de la vida para corregirla y repensarla.

Con la muerte de Virgilio Piñera, Arenas resuelve huir de Cuba, de esta insularidad penitenciaria, porque sabe que su vida y su muerte también se están disputando en el entierro de Piñera. No es casualidad, a mi parecer, que el capítulo “Adiós a Virgilio” sea el que precede el capítulo de “Mariel” donde se trama el exilio de Reinaldo.

El hecho de que se empiece el capítulo con un breve diálogo en el que Piñera manifiesta su intención de irse del país³⁵ ya nos plantea una relación directa entre Virgilio y el exilio. El sepelio de Virgilio, permeado de agentes de seguridad de Estado, expone también que Arenas piensa que se puede transgredir, resistir, incluso más allá de la vida, que la muerte también es un gesto de exilio, de escape, cuando el margen de posibilidad de una vida, la cual no es reconocida como tal, puede ejercer un acto radical y deliberado de quebrantar los órdenes biopolíticos que operan sobre esta: “parecieron temer [los agentes del estado] que Virgilio se le escapase o lanzase su última carcajada irónica contra el régimen.”³⁶

Siendo así, Arenas es también Piñera. Se ve en él, se reescribe en él y en él ve su destino en la isla, su gesto comprimido en la carroza fúnebre que anda a toda velocidad, ve a sus amigos vedados de ir a su entierro, ve que el régimen considera que su vida no merece ser llorada ni su risa velada escuchada. Cuando muere Virgilio, muere también su esperanza: “Cuando llegué a mi cuarto, me esperaba mi propio cadáver mirándome desde el espejo”³⁷.

En el mismo capítulo, posterior al entierro de Virgilio, Arenas narra los mecanismos de control y subjetivización que aún operan sobre él. Es llamativo, por otro lado, que narre el caso de Carlos Olivares pese a que no tenga nada que ver con la muerte o sepelio de Virgilio. Considero que Arenas narra ese caso, el de un hijo homosexual de una persona inmersa en el funcionamiento del sistema, el cual por su posición no es señalado por los escándalos de su comportamiento, para mostrar las dos salidas que le quedan: o ser también

³⁵ *Ibid.* p. 293

³⁶ *Ibid.* p. 294

³⁷ *Ibid.* p. 294

Virgilio, en el ostracismo cuya muerte no puede ser llorada, o ser Olivares: el homosexual cómplice del sistema, el que puede sobrevivir en él desde traiciones a él mismo y a los suyos.

Posteriormente, dice que aquel régimen el cual lo insta a modelos de subjetividades, de control sobre su vida que él no es capaz de aceptar, reconoce su perpetua condición abyecta: “...jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra.”³⁸No es un ser humano en la medida de que, desde distintas instituciones, prácticas, políticas, morales – en definitiva, de discursos – ha sido un *sujeto*.

Javier Guerrero, en *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014) desarrolla una minuciosa y precisa reflexión sobre la reescritura como poética en Reinaldo Arenas. En esta máscara se exhibe cómo, desde la poética de la reescritura, hay también una política de la vida: Arenas no solamente reescribe sus obras, sino que además reescribe y es reescrito su cuerpo, sus comportamientos, su subjetividad. En un sistema donde la homosexualidad es institucionalmente perseguida, donde se establecen modelos de subjetividad cerrados, la dispersión prolifera espacios de resistencia al establecerse como una política de la vida ante las políticas castristas de la represión y la esterilidad. Ampliando la propuesta de Guerrero: reescribir las obras literarias es también reescribir la vida, cambiarle constantemente el sentido en la medida de buscar los efectos que la reescritura busca incitar.

2.6. La Máscara del grito: diáspora, frustración y noche

³⁸ *Ibid.* p. 295

Con “Mariel” se empieza por describir la diáspora de Arenas al final de su vida. En esta máscara se presenta una posibilidad para volver a resignificar la vida en un sistema aparentemente antagónico al establecido en Cuba. Dentro de esta máscara hay una ambivalencia entre expectativas por el exilio y frustración de que este también posee instrumentos de segregación, específicamente, económica. Pienso rescatar de esta máscara las implacables y agudas críticas que expresa Arenas al sistema capitalista norteamericano, ver la figura del grito, de su grito, como una expresión de exigir una inteligibilidad ante un orden que sigue sin oírlo y busca su mercantilización, donde también vive en otros espacios, ámbitos y formas, la consolidación de su figura como abyecta.

Cuando se describe la crisis de los refugiados en la embajada de Perú, vemos que se orquesta también una resignificación de dicho acontecimiento, cuando Castro, según Arenas, juega con la representación de dicho acontecimiento al permearlo de un carácter moral, al declarar que “toda aquella gente era antisocial, (...) lo que él quería era que toda aquella escoria se fuera del país.”³⁹ Podemos verlo en el mismo discurso de Fidel Castro frente a estos acontecimientos:

¡Ese, ese es este pueblo, no los lumpens que quieren presentar como imagen del mismo, no la escoria que se alojó en la embajada de Perú! (APLAUSOS Y EXCLAMACIONES DE: "¡Que se vayan!", "¡Abajo la escoria!", "¡Que se vayan todos los que no quieren trabajar!", "¡Pim, pom, fuera, abajo la gusanera!") Eso fue lo que más ofendió al pueblo.⁴⁰ (Castro 1980)

³⁹ *Ibid.* p. 299

⁴⁰ Tomado de la página gubernamental del Gobierno Cubano: DISCURSO PRONUNCIADO POR EL COMANDANTE EN JEFE FIDEL CASTRO RUZ, PRIMER SECRETARIO DEL COMITE CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE CUBA Y PRESIDENTE DE LOS CONSEJOS DE ESTADO Y DE MINISTROS, EN EL ACTO

Dicha caracterización de quienes estaban en busca de asilo político en la embajada busca inscribir a los sujetos en un discurso moral. Esto se puede ver cuando Arenas relata cómo los refugiados padecen de linchamiento similares a los que describía con los homosexuales descubiertos en La Pantoja. Posteriormente, lo que se hace es sexualizar o, más bien, homosexualizar a quienes están en busca de refugio para intensificar su rechazo social al articular la cuestión del comportamiento sexual frente a la representación de estos.

En este caso, vuelve a armarse la relación entre sexualidad, moral y política como una forma de sostener modos de comportamiento y de subjetividades dentro del gobierno el cuál critica Arenas. La reescritura ante el poder policial de su condición homosexual es una forma de aprovechar dicha resignificación para planear su escape.

El régimen castrista también participa en este juego de resignificación que implementa Arenas, al integrar a los refugiados a la “escoria”, es decir, personas abyectas al código moral revolucionario, como los locos y los presos: ⁴¹También dicho sistema resignifica el expulsión de Arenas cuando hacen que este confiese en un documento jurídico que se está exiliando por su condición sexual, sino que se “...iba del país por problemas puramente personales, porque era una persona indigna de vivir en una Revolución tan maravillosa como aquella.”⁴² Este juego constante de la reescritura del yo es implementado tanto por el sistema como por el mismo Arenas. No obstante, cuando se aplica institucionalmente, el interés es el de identificar lo homosexual para sabotear el gesto político resistente de los refugiados de la embajada. Pero al aplicarlo Arenas lo hace como

CONMEMORATIVO DEL PRIMERO DE MAYO, EFECTUADO EN LA PLAZA DE LA REVOLUCION "JOSE MARTI", EL 1º DE MAYO DE 1980, "AÑO DEL SEGUNDO CONGRESO". Soporte: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1980/esp/f010580e.html>

⁴¹ *Ibid.* p. 301

⁴² *Ibid.* p. 301-302

una forma de apropiarse de los mecanismos que han sido utilizados para la producción de su subjetividad. Desestabilizar las relaciones de dominación que operan sobre él desde sus mismos mecanismos.

La misma reescritura de su nombre, el cual cambia para convertirse en Reinaldo Arinas en el documento que posibilita su fuga desde Mariel, evidencia que incluso el nombre propio, aparente figura estable de la identidad, está en peligro de ser reescrito para zafarse del señalamiento institucional en fin de garantizar la supervivencia del individuo ante el cual mecanismos de control severos están operando sobre él.

Ya en los Estados Unidos, es significativo el hecho de que, cuando Arenas tiene la primera oportunidad para hablar de forma desenvuelta, sea junto a Heberto Padilla. Al respecto dice: “En realidad, Heberto nunca se recuperó de aquella confesión; el sistema logró destruirlo de manera perfecta, y ahora parecía que hasta lo utilizaba.”⁴³ Es, también, la destrucción del individuo una forma de legitimar el sistema dado que este, cuando es usado para representar la resistencia, queda completamente inutilizado, desvirtuando también su lucha.

En el capítulo “El exilio” se empieza a articular una crítica al sistema capitalista desde cómo operan nuevos tipos de ejercicio de dominación usado, al igual que pasaba en el régimen de Fidel Castro, la representación. Ver cómo “personas acaudaladas, dueños de bancos y comercios”⁴⁴ están interesados en publicarlo a él en la medida de su representación, en la Máscara de grito que carga en el exilio y no por su verdadero rostro es una forma de entrever la mercantilización de la literatura. Mientras otros escritores, como

⁴³ *Ibid.* p. 308

⁴⁴ *Ibid.* p. 311

Lydia Cabrera o Carlos Montenegro padecen, al igual que Arenas, de una precariedad económica, y Arenas plantea hacer una editorial con dichos sujetos para fortalecer una circulación de la literatura cubana en Miami, estos se niegan precisamente por saber que dicha literatura no puede ser consumida como mercancía. Esta cita es muy ilustrativa:

“«Nos interesaría publicar un libro tuyo, porque tú acabas de salir de cuba y eres noticia», me dijeron. «Pero a esos autores nadie los va ya a comprar»”⁴⁵

Arenas, después de su encuentro con Padilla, recordó una de sus primeras declaraciones: “«La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar»”⁴⁶

Arenas descubre que su grito que constituye un elemento crucial de su existencia en el exilio, - “...grito, luego, existo”⁴⁷- solo tiene una posibilidad dentro de dicho sistema: convertirse en mercancía en pro de su subsistencia económica, donde es oído mas no escuchado. Arenas grita pero el sistema capitalista donde está exiliado sigue sin reconocerlo. El grito es la desesperación y la desolación de percatarse de que su libertad de nada sirve si silencian su contenido político porque eso implica que su vida carece de sentido. Estados Unidos oyó el grito de Reinaldo pero no pudo comprender la densidad de ese sonido incomprensible del dolor y la pérdida.

En esta etapa de su vida Arenas descubre otro tipo de precariedad relacionada con el exilio, la falta de dinero y el hecho de no encajar en el nuevo sistema que también tiene sus

⁴⁵ *Ibid.* p. 311

⁴⁶ *Ibid.* p. 309

⁴⁷ *Ibid.* p. 322

normas. Un ejemplo de ello es cuando su tío le sugiere que adapte su cuerpo –su manera de caminar, su forma de vestir- al estándar americano para encajar en él y parecer un “hombrecito machista”⁴⁸. La economía como condicionante de la vida es uno de los puntos más críticos del exilio: “...la avidez por el dinero y el miedo a morir de hambre, han sustituido a la vida y, sobre todo, al placer, a la aventura, a la irreverencia”⁴⁹. Más exactamente, la economía capitalista es, de igual manera, un terreno estéril que también opera sobre el cuerpo, jerarquiza las vidas acordes a su posibilidad de producción económica: es, de igual modo, un intenso mecanismo biopolítico.

Si bien Arenas reconoce los beneficios y placeres que experimentó en Estados Unidos, hay un punto en esta máscara en que dicho país llega a semejarse con su vida en Cuba. Por consiguiente la autobiografía también es una crítica al capitalismo y sus imposiciones. Lo llega a decir explícitamente: “Mi nuevo mundo no estaba dominado por el poder político, pero sí por ese otro poder también siniestro: el poder del dinero.”⁵⁰; o “...nunca me he considerado un ser ni de izquierda ni de derecha, ni quiero que se me catalogue bajo ninguna etiqueta oportunista y política; yo digo mi verdad...”⁵¹.

La última figura que aparece en la autobiografía es la del vaso con agua que, inexplicablemente, explota. Con esta escena volvemos al agua y, por tanto, a toda la construcción metafórica que ha hecho Arenas del agua como sexualidad y vida. “El vaso

⁴⁸ *Ibid.* p. 313

⁴⁹ *Ibid.* p. 313

⁵⁰ *Ibid.* p. 332

⁵¹ *Ibid.* p. 322

lleno de agua era quizás una especie de ángel guardián, de talismán, algo que había encarnado en aquel vaso que durante años me había protegido de peligros...”⁵².

Inmediatamente después, Arenas relata un atraco dónde terminó haciendo el amor con quienes lo estaban amenazando. Su ángel guardián, su salvación, es su sexualidad, es aquello que lo permite sentirse vivo. La explosión del vaso con agua es, inevitablemente, un reflejo del SIDA, aquello que tanto le dio vida, inexplicablemente, se convirtió en el signo de su muerte: “El vaso lleno de agua era quizás una especie de ángel guardián (...) que durante muchos años me había protegido y me había librado de todos los peligros.” (Arenas 2014:338)

Su sexualidad explotó con su enfermedad, y aquello que lo había salvado se pone en su contra. El agua que atravesó su vida como una corriente impetuosa se convierte ahora es ahora en un elemento adverso que anuncia el fin.

Este largo recorrido por las máscaras que Arena usa en su autobiografía para decir yo y poner en escena su vida, muestran las estrategias retóricas y literarias a las que Arenas apeló para contarse y reescribirse.

⁵² *Ibid.* p. 338

III. POÉTICA DE LA DISPERSIÓN, POLÍTICA DE LA VIDA

*"Como he sido iconoclasta
me niego a que me hagan estatua:
si en la vida he sido carne,
en la muerte no quiero ser mármol."*

Virgilio Piñera, *Testamento*

3.1. Un yo disperso y proliferante: continuaciones de lo autobiográfico

El *sujeto dentro del relato* que crea Arenas a lo largo de su autobiografía está presente en otros espacios ficcionales y visuales producidos por él. Son otras formas de producción de subjetividad, donde el gesto de la reescritura del yo es un proceso de resistencia que opera sobre otras materialidades. El acto de la reescritura del sujeto, retomando los postulados del capítulo anterior, corresponden a manifestar una posición política en la relación entre la vida y el arte donde la dispersión y la interrupción como poéticas se convierten como una política de la vida.

Antes que anochezca es un libro completamente diferente a los otros que escribió Arenas, cuya obra completa está conformada por novelas, cuentos, entrevistas, ensayos, entre muchos otros, suelen exceder los propios géneros literarios y prolongan y expanden la misma autobiografía. La autobiografía de Arenas, en su mayoría, es una prosa clara y conectada lógicamente donde el autor aprovecha la condición fronteriza de la autobiografía para potenciar el acto de difuminar la dicotomía vida-literatura y hacer evidente la dificultad de su separación. En Arenas vida y obra están estrechamente conectadas y son parte de un mismo proceso que es la vida misma.

Ángel G. Loureiro, en la introducción a *La autobiografía y sus problemas teóricos* (1991), observa:

...pareciera que todas las ciencias humanas actuaran como seres menesterosos dispuestos a dar refugio y apoyo a la desdichada autobiografía en el momento en que ésta abandona el hogar de su madrastra biografía. En consecuencia, debemos preguntarnos por qué la autobiografía no puede defenderse por sí misma, por qué sus teóricos tienen que salirse de la autobiografía para justificarla. (Loureiro 1991:5)

Desde este planteamiento de Loureiro quiero destacar el carácter autorreflexivo de *Antes que anochezca* y de toda la producción literaria de Arenas. Más exactamente, lo que quiero apuntar es el hecho de que escribir sobre la vida implica también reflexionar sobre el proceso mismo de la escritura como una manera de darle forma a la existencia. La vida y la literatura aquí son elementos constitutivos en la producción de subjetividad, un foco en que la vida de Arenas está en una constante resignificación, reescritura y dispersión: *Antes que anochezca* es, entonces, un manifiesto autobiográfico donde se propone a la literatura como espacio donde se reconoce y se le otorga un sentido a la vida.

En este capítulo quiero abordar otros materiales del archivo-Arenas (las novelas *Celestino Antes del alba* y *El color del verano*) con el propósito de mostrar de qué manera esta poética de la vida atraviesa todo su proyecto estético. Por un lado, mencionar la presencia este *sujeto dentro del relato* en las novelas *Celestino antes del alba* (1999) y *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»* (2000). Posteriormente, plantearé cómo este gesto se puede asumir como poética al reconocer, en algunas fotografías de Reinaldo Arenas, el uso sus poses como otro modo de darle forma a su vida y mostrar la plasticidad proliferante de su cuerpo.

3.2. La carne de las novelas: el fantasma de la autoficción

Muchos críticos e investigadores han abordado la evidente relación que hay entre *Antes que anochezca* y otros libros escritos por Reinaldo Arenas. Destaco principalmente *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas* (2016) de Stéphanie Panichelli-Batalla⁵³ y *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* (2005), tesis doctoral de Stéphanie Panichelli Teysen. Estos trabajos eligen como centro de sus análisis las novelas de Arenas y establecen relaciones y puentes con la autobiografía. Quiero plantear aquí un ejercicio inverso.

El juego de relaciones y reescrituras que se articula entre la autobiografía de Arenas y los demás momentos de la producción literaria de él, posibilitan una comprensión sobre el lugar que tiene su autobiografía como punto culminante de su producción literaria. Como acabo de plantear, *Antes que anochezca* es un manifiesto autobiográfico porque expone cómo la escritura está constantemente reflexionando, creando y manifestando la vida.

En *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»* y *Celestino antes del alba*, hay una convivencia de distintos géneros –prosa novelada, teatro, aforismos, cartas, - en un mismo texto donde transita y se expande también una reflexión sobre las experiencias de Arenas. En ambos hay un encuentro de distintos géneros en un mismo espacio textual

En *Before night falls* (2001), versión fílmica de la autobiografía de Arenas, su director, Julian Schnabel, también establece una relación entre la autobiografía de Arenas y

⁵³ Panichelli-Batalla además ha escrito una serie de artículos muy interesantes donde aborda la relación de autoficción con, específicamente, *El color del verano* (1999), caso que quiero abordar en la tesis. Destaco principalmente su artículo “Autofiction as a fictional metaphorical self-translation: The case of Reinaldo Arenas’ *El color del verano*.” (*Journal of Romance Studies*, Vol. 15 (Spring 2015), Issue I: 29-53.) donde aborda cómo Arenas, desde los elementos de la autoficción, tanto en su nominalismo como en la identidad personal, se traslada metafóricamente en la novela. (Abstract del artículo).

otras obras de su creación. En la película vemos una escena donde la maestra de Reinaldo se reúne con su familia y les dice que él tiene un gran talento para escribir poesía. El abuelo, irritado por el talento del nieto contrario al trabajo masculino de la tierra, sale de la casa y empieza a cortar con un hacha distintos árboles que tenían escritos poemas en su corteza. Arenas no narra este episodio en *Antes que anochezca*, sino en un episodio de *Celestino antes del alba*.

La articulación de este episodio en la recreación fílmica de Schnabel muestra el carácter proliferante de la pulsión autobiográfica en su obra: la vida no tiene límites así como no los tiene la vida que se escribe. De esta manera quiero insistir en cómo la energía vital que caracterizó la vida y la obra de Arenas se irradia en todo su proyecto estético y político. En ambos textos, autobiografía y ficción, se comparte la caracterización de la infancia como un espacio fértil que busca subsistir ante condiciones normativas adversas: en ambos casos, Castro y el abuelo encarnan la esterilización de la vida a través de la ley:

Quisiera saber dónde ha pasado la noche Celestino. Y dónde ha dormido si es que ha dormido. Y si ha podido sacarse la estaca del pecho. Ojalá no le haya dado por seguir escribiendo poesías en los troncos de las matas, pues nos vamos a quedar viviendo en medio de un desierto. (Arenas 2000:49)

La infancia tanto en *Celestino antes del alba* como en *Antes que anochezca*, radica una etapa de la expansión de libertad, del deseo, de la imaginación, de la creación que se disputa ante la contención que ejercen los procesos de sujeción. En ambos textos hay una querrela por la fertilidad que busca, desde la palabra y la creación, imponer sus condiciones como gesto político ante los mecanismos coercitivos de dominación.

Por otro lado, llama mucho la atención los epígrafes que acompañan los capítulos de *Celestino antes del alba*. En ellos se puede ver cómo Arenas ve sus otros textos como continuaciones de la escritura del yo, porque articula citas de grandes figuras de la tradición literaria, como Tristan Corbière, Sófocles, Arthur Rimbaud, Shakespeare, con citas de personajes de su vida, como “Mi tío loco Faustino”, “Mi tía Celia”, “Mi abuelo” o “Una de mis tías”. El gran arte no es un monumento intocable, sino que es algo que está presente y se disputa los mismos espacios de la mundanidad. Este gesto, a mi parecer, es una articulación entre la vida y la literatura.

En *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»* (1999) es donde se manifiesta de forma más deliberada el lugar del *sujeto dentro del relato*. Basta con reconocer algunos de los capítulos que comparten ambos espacios textuales, tales como “Santa Marica”, mencionado en el capítulo anterior, “Muerte de Lezama” donde se reescribe el exorcismo que tuvo Arenas después de enterarse de la muerte de Lezama Lima, de modo muy similar, con exageraciones en algunos detalles, y en el capítulo “En la calle” de su autobiografía.

“A la salida del castillo de El Morro”, Arenas se refiere, de modo análogo a como lo hace en la autobiografía, a la práctica de escribir cartas para los presos de la prisión. Además, en este libro, existe el juego entre los tres nombres de un mismo personaje, La Tétrica Mofeta, Gabriel y Reinaldo, plantea de nuevo la subjetividad como una condición que se reescribe y es reescrita mediante mecanismos de normativización. De igual forma, vuelve a aparecer la significación del sexo como una cuestión de rebeldía, cuando se escribe:

El sexo habrá sido para la Tétrica un acto de desenfado, de rebeldía y libertad.

Levantar un hombre era para Gabriel un acto heroico que lo enorgullecía. (...) La gloria radicaba para Reinaldo en el flete libre, espontáneo, inesperado a veces, en la conquista sin chantajes ni condiciones previsibles. (...) Ahora, en la cárcel, (...) templar con un hombre no era un acto heroico i le proporcionaba prácticamente ningún placer. Era una ofensa para Reinaldo tener que fornicar con un esclavo prisionero que además lo hacía con un pájaro a falta de mujer. (Arenas 1999: 335)

En *El color del verano* no solamente hay una perpetua reescritura del yo, sino también de la historia. El subtítulo de *Pentagonía*, como Arenas llamó a cinco libros de su producción⁵⁴ es el de “Historia no oficial de cuba”. Ya en *Antes que anochezca*, como se abordó en el capítulo pasado, se puede identificar cómo Arenas se apropia de la historia de Cuba como una experiencia que también se escribe sobre su vida. En *El color del verano* hay cinco capítulos (como otro tipo de “pentagonía”) que se titulan “La historia”. Reescribir la historia es reescribirse, porque la significación de los acontecimientos históricos también marca la forma en que damos cuenta de nosotros.

Hay muchos ejemplos en pasajes de *Antes que anochezca* que se reescriben en esta novela con cambios, variaciones, contaminaciones, correcciones como si escribir la vida fuese también un proceso continuo de edición de esta. Hay zonas de *El color del verano* o *Nuevo «Jardín de las Delicias»* la propia autobiografía lo que da cuenta de la necesidad de Arenas de usar el relato de su vida de modo político, dado que en este podemos identificar con mucha más claridad el sentido de la dispersión que posibilita escribir su vida.

⁵⁴ *Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas, Otra vez el mar, El color del verano* y *El asalto*.

3.3. Fotografías⁵⁵: por un arte sin monumentalidad

Las fotografías de Reinaldo Arenas proporcionan un lugar importante para terminar de comprender el carácter expandido y expansivo de la autobiografía de Arenas y la porosidad existente entre literatura y vida. Arenas, como se vio en el capítulo anterior desde distintas maneras, interrumpe una idea del arte como monumento, como algo intocable y estático. Arenas, desde lo que se puede ver en sus fotografías, lleva a un mismo plano cuerpo y monumento y, por tanto, vida y literatura.

Debo dejar claro que todo este apartado se deriva y complementa los postulados desarrollados por Javier Guerrero en su libro *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2014). No solamente por las fotografías, a las cuales tuve acceso por el libro que consulté Guerrero, quién a su vez tuvo acceso a la colección de Reinaldo Arenas en Princeton, sino también las categorías que usó en los análisis de dicho archivo, como *plasticidad* y *pose*, desplegaron mi reflexión sobre esta forma de continuidad en la reescritura del yo en Arenas.

La reflexión que voy a plantear a continuación está basada en el libro mencionado de Javier Guerrero; partiendo del hecho que, como sostiene Guerrero en la introducción del libro, el archivo es una extensión de la vida y una metáfora del cuerpo, porque prosigue la lógica de su materialidad y plasticidad (Guerrero 2014: 45) El cuerpo de Arenas posa en el archivo para corporizarlo, para que ambos se constituyan en una relación metafórica, como lo plantea Javier Guerrero:

⁵⁵ Todas las fotografías son tomadas del libro del libro de Javier Guerrero, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina* (2016). Irán en pies de página las mismas referencias que Guerrero cita en su libro.

El archivo no sólo conserva las huellas del cuerpo, sino que también reproduce una lógica capaz de incidir en su plasticidad⁵⁶ a futuro. De cierta manera, el archivo puede activar la inteligibilidad, por supuesto, asociada directamente a su dimensión material. (Guerrero 2014: 45)

El archivo, según Guerrero, es una posibilidad de sentido. También hay un cuerpo que busca darse forma y promete una significación de su vida. El archivo también *posa*, también es una vida que juega y se disputa la norma que condiciona su inteligibilidad. En este apartado quiero profundizar el trabajo de Guerrero denotando otros elementos donde se identifica la ya mencionada poética de la dispersión, donde arte y vida se sortean un mismo espacio: el de la pose en el archivo.

Siendo así, analizar cómo desde la *pose* de Reinaldo Arenas en algunas de sus fotografías, ronda una articulación entre el cuerpo y poética; es, como Javier Guerrero plantea, que Arenas genera: "...la confusión, voluntaria y por demás estratégica, de sus propios cuerpos con sus representaciones."⁵⁷ Esta confusión estratégica es el resultado de la pose como materialización de una poética, de una forma de manifestar el lugar, efecto y posibilidad de la literatura frente a la vida.

Silvia Molloy, en su artículo "La política de la pose"⁵⁸, analiza la "...fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político" (Molloy 2017: 2). Arenas, en las poses de sus fotografías, difumina su cuerpo con el arte, acorde con su

⁵⁶Idem p.31

⁵⁷ Idem. p.20

⁵⁸ Molloy, **Sylvia** « La política de la pose », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 16 | 2017, Puesto en línea el 23 septiembre 2017, consultado el 15 julio 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3576> ; DOI : 10.4000/lirico.3576

poética de asumir la literatura como vida, y su pose es el vehículo que permite exhibir esta política. Siguiendo a Molloy:

Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca. (...) ... la exageración es estrategia de la provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso. (Molloy 2017:2-3)

La poética de la dispersión es, precisamente, esa condición discursiva a la que apela Molloy en su reflexión de la pose como signo político. El humor, la exageración, el cambio indiscriminado de los géneros dentro de sus libros, es la pose textual de Reinaldo Arenas, la dispersión es la exageración de la vida como inestabilidad, como desobediencia, como resistencia ante los órdenes que buscan su domesticación.

Empiezo este breve análisis con una foto (Ilustración 1) que comenta Javier Guerrero en su libro:



Ilustración 1: "Reinaldo Arenas (Arriba) junto a (de izquierda a derecha) Miguel Correa, Roberto Valero, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu en la escultura Oval with Points de Henry Moore. Universidad de Princeton, 1985. Fotografía de Marcia Morgado." (Guerrero 2014:74)

En los textos, críticos o de ficción, de los autores de Mariel, la presencia de Reinaldo Arenas se *reescribe*⁵⁹ con especial insistencia e interés. Una fotografía [Ilustración 1 en este trabajo] resulta productiva al respecto. (...) ...en ella observamos cómo Reinaldo Arenas (...) es sostenido en un gesto simbólico aunque probablemente inadvertido, de sus compañeros. (...) escenificando la doble enunciación: *La reescritura del reescritor*. (Guerrero 2014: 74. Énfasis del texto)

La reescritura del cuerpo de Arenas sostenido por sus compañeros también implica una reescritura del yo, del cuerpo, pero también de una condición común a muchos cubanos que como él eran perseguidos: Arenas es el rostro de Mariel, y por tanto, de la homosexualidad y de la persecución política en Cuba. Este rostro desfigurado, disperso e inestable, plástico e indetenible, también se relaciona con la vida sexual porque apunta una

⁵⁹ Énfasis es mío

posible interpretación a la voracidad sexual que describe en *Antes que anochezca*.

Probablemente la vida sexual de Arenas no haya sido tan intensa como él dice que fue en *Antes que anochezca*. No obstante, ese no es el punto ni el interés de lo autobiográfico: posiblemente Arenas se apropie de historias y acontecimientos que él no vivió directamente, pero se las apropia con el fin de darles un sentido, desenmascáralos del silencio y la represión sistemática que los ha ocultado: Reinaldo Arenas es el rostro de la homosexualidad en Cuba se vuelve visible porque posa a través de la narración escrita y fotográfica.

Nuevamente se puede observar la relación entre pose y autobiografía, vida y obra a través del cuerpo en su relación con el monumento-estatua.

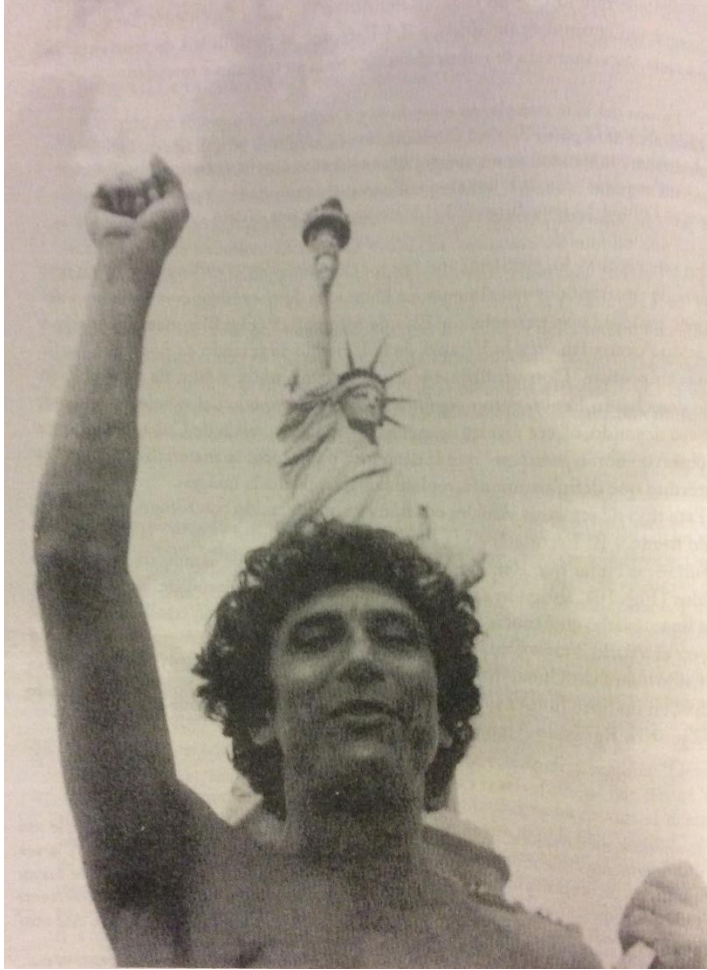


Ilustración 2"Reinaldo Arenas posa frente a la Estatua de la Libertad. Nueva York, 1984. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles."(Guerrero 2014:86)

Dice Guerrero de fotografía:

...puede observarse a Reinaldo Arenas frente a la Estatua de la Libertad simulando su postura a partir de una impostura. Con un libro en su mano izquierda y a falta de una antorcha, su puño derecho en lo alto como un signo *fuera de lugar*, remedo de saludo comunista; de torso desnudo, ofrece una imagen celebratoria de su salida de Cuba. Sin embargo, observo –como *punctum*– que la desnudez de su torso se materializa como rara textura definitiva, replantea y transforma la imagen. (Guerrero 2014: 85. Énfasis son del texto)

En la foto dos (2) Arenas *imita* la Estatua de la Libertad, siguiendo a Guerrero. La vestimenta de la estatua es el mismo cobre del resto de la estatua compone el resto de ella, como una desnudez sugerida, simbólica. La desnudez de Arenas es real y exhibe su piel de forma contundente.

En esta foto es posible observar que se difumina la frontera que separa la materia de la estatua y la materia del cuerpo-Arenas lo que hace iguales al cuerpo de Arenas y la estatua. La frontera se dispersa y hay un devenir de estos dos cuerpos de piedra y de sangre: Arenas se hace estatua en su autobiografía, pero a la vez la estatua se hace cuerpo al sostener a Arenas en sus brazos y ambos, estatua-cuerpo simultáneamente, buscan un mismo fin: el efecto de hacer movable, líquida, fértil, la frontera entre realidad y ficción, entre cuerpo y piedra que dispersa toda posibilidad de aprehender la vida y su significado.



Ilustración 3"Reinaldo Arenas ofrece su cuerpo a Nikola Tesla. Niágara, sin fecha."(Guerrero 2014: 92)

Guerrero la interpreta: "...su cuerpo [el de Arenas] se superpone al libro que Tesla lee, se interpone, lo vuelve cuerpo." (Guerrero 2014: 107)

En la ilustración 3, muestra cómo la estatua sostiene a Reinado Arenas. Por la pose de Arenas, que articula la mirada de la estatua, se podría proponer un trato maternal por parte de Tesla hacia Reinado., como si este fuera un padre que toma a su hijo entre sus brazos. La política de la vida, desplegada en la poética de Arenas, operaría expresando que es el arte, la cultura, la literatura, es el detonante de la vida y lo que la protege. Como *Antes que anochezca* (2014) aguarda la vida de Arenas, la dota de un sentido y la preserva más allá de la muerte.

Arenas revierte los parámetros del arte, de la cultura, como algo intocable y ajeno a los desarrollos de la vida; como una práctica enclaustrada en una torre de marfil. El arte, la literatura y la escultura atraviesan el cuerpo, lo sostienen, lo hace posar de una forma determinada. La poética de la dispersión recalca el carácter vital de la estética y cultura, y ese es su lugar político, el de abogar por la proliferación incontrolable de la vida y que esta despliegue todas sus manifestaciones e irreverencias contra aquellos mecanismos que traten de contenerlo.

La autobiografía, sobre todo *Antes que anochezca* (2014), es como Reinaldo Arenas montado sobre una estatua: cuerpo y escultura rompen, en su contacto, la frontera material que los separa y se vuelven uno parte del otro en una relación líquida entre arte y vida. Son diferentes, pero se hacen uno en el gesto de la transgresión, de darle liquidez a lo rígido.

CONCLUSIONES: ANOCHECE

La muerte llegó tras el paso de aquella sexualidad absolutamente desbordada que poseía el polizón del SIDA entre el desenfreno de su placer. El virus rondó los espacios más recónditos del cuerpo de Reinaldo, desde adentro, y pudrió sus órganos, hizo negra su sangre y astilló su espíritu hasta el punto de quebrarlo, desmembrarlo y regar su nombre por el infatigable viento de la muerte.

Llegó la noche, llegó la muerte de Reinaldo Arenas, por convicción, por voluntad, por la infatigable terquedad de su proyecto poético. No obstante, este trabajo me convenció de que Reinaldo no ha muerto aún, y quizás nunca muera. Reinaldo aún está viendo a los jóvenes salir, viriles, del río; aún está fingiendo ser un estudiante comprometido con la causa revolucionaria, renegando de sí mismo; aún está descubriendo paralelamente su homoerotismo y su escritura con el furor e intensidad que crea un régimen represivo; aún está en El Morro, como una ternera enjaulada, escribiendo cartas de amor para los presos; aún está llegando a Mariel, esperando que en Estados Unidos alguien le de forma a la fuerza desaforada de su grito; aún estás, Reinaldo, padeciendo el SIDA en Nueva York, muriendo de a pedazos, escribiendo tu vida y soñando encontrar con ella tu resurrección.

Arenas no está muerto, ni está muriendo. Reinaldo sigue vivo en su archivo, en sus fotografías, en *Antes que anochezca*. Sigue latiendo aún, como traté de plantearlo a lo largo de este trabajo, el *sentido* que buscó darle a cada una de las experiencias que disfrutó y padeció.

Como la introducción de esta tesis, esta conclusión permea y articula mi objeto de estudio con mi vida. Quiero dejar de pensar que en esta investigación tuve un objeto de estudio, y prefiero pensar que un sujeto tomó la palabra en mí, como un acuerdo tácito, como la complicidad que solo un lector acucioso y apasionado conoce, entre libro y lector, de repetir aquello que ya se ha dicho con el fin de potenciar un gesto político. Arenas, durante esta investigación, vivió en mí.

Se puede concluir de este trabajo que los procesos de sujeción, por más coercitivos y efectivos que parezcan sus tácticas y estrategias sobre los individuos, pueden ser combatidos y revertidos cuando un sujeto decide deliberadamente reescribirse, reinventarse, dando nuevas significaciones a las experiencias que fueron condicionados por dispositivos y técnicas biopolíticas. De igual modo, puedo concluir, a partir de la herencia que retomo de Javier Guerrero, que el archivo es un ente vivo, la continuación de una vida constituida en un proyecto autobiográfico, el cual merece ser escuchado como un organismo que resiste más allá de los taxonómicos registros bibliográficos.

Solo espero una conclusión de este trabajo: la vida puede ser una pulsión latente que podemos llevar al límite del tiempo, del castigo y del dolor a partir de la literatura. Reinaldo aún tendrá mucho que decir mientras lo sigamos escuchando, mientras sigamos reescribiendo la historia con los cuerpos abyectos, las voces hechas leves quejas en la configuración del espacio público. Quizás Reinaldo, con este trabajo, me ha heredado la insensata e ingenua fe de que algún día el mundo podrá cambiar con la literatura.

Concluyo, además, que también podemos resignificar nuestras vidas, no solamente con la forma en que deliberadamente hacemos inteligibles nuestras experiencias, sino como

también la articulamos como una forma colectiva. Todas las vidas son una vida, y una vida son todas las vidas.

Yo no quiero ser lo que Reinaldo Arenas fue, sino lo que él soñó de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Reinaldo Arenas:

- Arenas, Reinaldo. *El color del verano o «Nuevo jardín de las delicias»*. Barcelona: Tusquets, 1999. Impreso
- . *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *Termina el desfile seguido de Adiós a Mamá*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- . *Antes que anochezca*. Bogotá: Tusquets, 2014. Impreso

Marco teórico:

- Amaya Enciso, Eleonora. “Aproximación a la imagen simbólica de Cuba de Reinaldo Arenas. Una lectura desde la Literatura y la Psicología de *Celestino antes del alba*”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. (2012).
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2002. Impreso.
- Butler, Judith. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Bogotá: Paidós, 2017. Impreso.
- . *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. Impreso.
- . *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Impreso.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba, antes y después. Escritos políticos y literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015. Impreso.

- De man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos (suplemento) N. 29. Barcelona: 1997: 113-118.
- Epps, Brad. “Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality.” *Journal of the History of Sexuality* N. 6.2: 1995: 231-83.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad: el uso de los placeres*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- . *La hermenéutica del sujeto: Cursos del collège de France : 1981 – 1982*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2014.
- Guerrero, Javier. «El gesto autobiográfico. Un recuerdo infantil de Reinaldo.» *Revista de investigaciones literarias y culturales* 20-21 (2003): 347-374.
- . *Tecnologías del cuerpo: Exhibicionismo y visualidad en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Gusdorf Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos (suplemento) N. 29. Barcelona: 1997:9-18. Impreso.
- León, Denise. “Vivir, escribir, enfermar. Sobre exilio y enfermedad en Antes que anochezca de Reinaldo Arenas”. *Caracol* N. 10. Sao Pablo: 2015. Digital. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5480582.pdf>
- Loureiro, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos (suplemento) N. 29. Barcelona: 1997: 2-8. Impresa.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2009. Impreso.

Panichelli-Batalla, Stéphanie. "Autofiction as a fictional metaphorical self-translation: The case of Reinaldo Arenas' *El color del verano*." *Journal of Romance Studies*, Vol. 15 (Spring 2015), Issue I: 29-53.)

---. *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Granada: Universidad de Granada, 2005.

Molloy, Silvia. *Actos de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. Molloy, **Sylvia** « La política de la pose », *Cuadernos LIRICO* 16 | 2017, Puesto en línea el 23 septiembre 2017, consultado el 15 julio 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3576> ; DOI : 10.4000/lirico.3576

Weintraub J. Karl. "Autobiografía y consciencia histórica". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos (suplemento) N. 29. Barcelona: 1997: (18-33). Impreso.

ANEXO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS DE *ANTES QUE ANOCHEZCA*:

- Abreu, Juan. "Presencia de Arenas". Reinaldo arenas: recuerdo y presencia. Ed. Reinaldo Sánchez. Miami: Ediciones universal, 1994.
- . A la sombra del mar. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Amaya Enciso, Eleonora. "Aproximación a la imagen simbólica de Cuba de Reinaldo Arenas. Una lectura desde la Literatura y la Psicología de Celestino antes del alba". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. (2012).
- Alma, Alarcón-Negy. "¿Qué Posee De "Queer" La Autobiografía Areniana Antes Que Anochezca ?" *Neophilologus* 92.4 (2008): 641.
- Alvarez Borland, Isabel. "Literaturas De Exilio y Etnicidad: El Caso De Cuba." *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 3.1 (2000): 15-25.
- Babbitt, Susan E. "Stories from the South: A Question of Logic." *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy* 20.3 (2005): 1-21.
- Badías, María. "Lo que compartimos con Reinaldo arenas". Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia. Ed. Reinaldo Sánchez. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Barbeiro, Candelaria. "Aquella Solitaria Mariposa Cubana: Reinaldo Arenas, Una Vida Alrededor De La Homosexualidad." *Lectures du Genre: ...dans la Production Culturelle Espagnole et Hispano-Américaine* 10 (2013): 11-6.
- Barros, Sandro R. "Lifewriting with a Vengeance: Truth, Subalternity and Autobiographical Determination in Reinaldo Arenas's *Antes Que Anochezca*." *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 9.1 (2006): 41-56.
- Bejel, Emilio. "Arenas's *Antes que anochezca* Autobiography of a Gay Cuban Dissident." *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture*. Ed. Susana Chávez-Silverman and Librada Hernández. Madison: U of Wisconsin P, 2000. 299-315.
- Bermejo Camacho, Ingrid Catherine, and Cristo Rafael Figueroa Sánchez. *Antes Que Anochezca. La Construcción De Un Sujeto Heterogéneo*. Bogotá, 2006.
- Clark, Steven. "Antes que anochezca de Reinaldo Arenas: Las paradojas de la autorepresentación." *Revista de Ateneo Puertorriqueño* 5.1995: 209-25

- Cámara, Madeline. "Reinaldo Arenas: La palabra rebelde". Reinaldo Arenas, Aunque anochezca. Ed. Luis de la paz. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- Casado, Ana. «Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: Antes que anochezca y Perromundo.» *Imposibilidad 4* (2012): 120-137.
- Daniel Zalacaín, "Antes Que Anochezca Reinaldo Arenas." *Hispania.3* (1993): 490.
- De la Paz, Luis. Reinaldo Arenas, aunque anochezca: textos y documentos. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- Díez, José Manuel. «Antes que anochezca.» *El Periódico Extremadura* 24 de Agosto de 2014.
- Epps, Brad. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality." *Journal of the History of Sexuality* 6.2 (1995): 231-83.
- Estéves, Abilio. "Between Nightfall and Vengeance: Remembering Reinaldo Arenas." Trans. David Frye. *Michigan Quarterly Review* 33.4 (1994): 859-67.
- Ette, Ottmar, "La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto". En: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuet Iberoamericana, 1996, p.127.
- Flores, B. (2008). La retórica de la autobiografía en *Antes que anochezca*. En *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, 127-144. Madrid: Iberoamericana.
- Goldman, Dara E. "There's (always) Something about Cuba: Security and States of Exception in a Fundamentally Unsafe World." *South Atlantic Quarterly* 107.2 (2008): 339-54.
- Gutiérrez, José Ismael. "Más allá De La Homotextualidad: Antes Que Anochezca, De Reinaldo Arenas." *Revista de Estudios Hispánicos* 39.1 (2005): 101-27.
- . "Beyond Homotextuality: Antes Que Anochezca, by Reinaldo Arenas." *Revista de Estudios Hispánicos* 39.1 (2005): 101-27.
- Hamilton, Carrie. "Happy Memories." *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 63 (2007): 65-81.
- Jasmer, Dolores F. "Antes Que Anochezca: El Idealizado Norte Nos Despierta a Una Realidad Infiel." *Utah Foreign Language Review* 17 (2009): 17-26. Print.

- Jiménez, Luis A. "Antes que anochezca y el homoerotismo en la autobiografía." *Ideología y subversión: Otra vez Arenas* Ed. Reinaldo Sánchez and Humberto López Cruz. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. 13-21.
- Lewis, Vek. "Grotesque Spectacles: The Janus Face of the State and Gender Vari- Ant Bodies in Reinaldo Arenas." *Chasqui* (01458973) 38.1 (2009): 104-24. Print.
- Lima, Lázaro. "The King's Toilet: Cruising Literary History in Reinaldo Arenas' before Night Falls." *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America* 10.1 (2012): 198-225. Print.
- Loss, Jacqueline. "Global Arenas: Narrative and Filmic Translation of Identity." *Nepantla: Views from South* 4.2 (2003): 317-44. Print.
- Maccioni, Laura. "El Cielo Por Asalto: Reinaldo Arenas y La Revolución Como Literatura." *Habana Elegante* 49 (2011)Print.
- Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio*, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- Mehuron, Kate. "Queer Territories in the Americas: Reinaldo Arenas' Prose." *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 17.1 (1994): 39-63. Print.
- Morales-Diaz, Enrique. "Reinaldo Arenas' Transformative Revolution." *Postcolonial Text* 2.2 (2006)Print.
- Mullins, Greg A. "Seeking Asylum: Literary Reflections on Sexuality, Ethnicity, and Human Rights." *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States* 28.1 (2003): 145-71. Print.
- Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de Arenas: Deseo y poder en Antes que anochezca." *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 213-23.
- Nerea Riley, author. "Reinaldo Arenas' Autobiography "Antes Que Anochezca" as Confrontational 'Ars Moriendi'." *Bulletin of Latin American Research*.4 (1999): 491. Print.
- Ocasio, Rafael. "The Fight and Flight of Reinaldo Arenas." *Gay & Lesbian Review Worldwide* 15.2 (2008): 29. Print.

- . "Autobiographical Writing and 'Out of the Closet' Literature by Gay Latino Writers." *Antípodas* 11-12 (1999-2000): 273-82.
- . *Cuba's Political and Sexual Outlaw: Reinald Arenas*. Gainesville: U of Florida P, 2000.
- Olivares, Jorge. "¿Por Qué Lloro Reinaldo Arenas?" *MLN* 115.2 (2000): 268-98. Print.
- Orbán, Eszter. "Antes que anochezca: Espacio autobiográfico en Reinaldo Arenas." *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2003. 242-48.
- Ortíz, Ricardo L. "Pleasure's Exile: Reinaldo Arenas's Last Writing." *Borders, Exiles, Diasporas*. Ed. Elazar Barkan and Marie-Denise Shelton. Stanford: Stanford UP, 1998. 92-111.
- Riley, Nerea. "Reinaldo Arenas' Autobiography *Antes Que Anochezca* as Confrontational 'Ars Moriendi'." *Bulletin of Latin American Research* 18.4 (1999): 491. Print.
- review article: Reinaldo Arenas' Autobiography *Antes Que Anochezca* as Confrontational 'Ars Moriendi'." *Bulletin of Latin American Research* 18 (1999): 491-6. Print.
- Ríos Avila, Rubén. "Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York." *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy. Durham: Duke UP, 1998. 101-19.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. "Disidencia Sexual y Política Bajo El Castrismo: El Testimonio De Reinaldo Arenas En *Antes Que Anochezca*." *Revista Hispano Cubana* 8 (2000): 27-38. Print.
- Schulz-Cruz, Bernard. "Antes que anochezca: El exorcismo de Arenas." *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*. Ed. Reinaldo Sánchez and Humberto López Cruz. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999. 51-61.
- Smith, Paul Julian. "Blood of a Poet." *Sight and Sound* 11.6 (2001): 30-1. Print.
- Soto, Francisco. "Arenas's Lifewriting: Before Night Falls." *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne, 1998. 1-32.
- . *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne, 1998.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville: UP of Florida, 1994.

Spadola, Carmelo Andrea. "Reinaldo Arenas e Il Trauma Delle Dittature." *LEA: Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 2 (2013): 505-21. Print.

Valero, Roberto. *Humor y desolación en la obra de Reinaldo Arenas*. Diss. Georgetown U 1988.

Valdés Zamora, Armando. "¿Quién Le Tiene Miedo Al Lobo? Los Escritores Cubanos y El Poder." *Revista Hispano Cubana* 39 (2011): 107-18. Print.

Vásquez Morales, Santiago Fernando. *Una narrativa subversiva frente al modelo heteronormativo de formación: la obra de Reinaldo Arenas*. Universidad de los Andes, 2011.

Vickroy, Laurie. "The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas's Recuperations of Cuba." *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States* 30.4 (2005): 109-28. Print.

Vilaseca, D. *On the Constitution and Uses of Homosexuality in Reinaldo Arenas' 'Antes Que Anochezca'*. 74 Vol. , 1997. Print.

Vilaseca, David. "'A Boy's Best Friend is His (M)Other': Melancholia, Identification, and the Question of Masculine Psychosis in Reinaldo Arenas's *Antes Que Anochezca*." *Journal of Iberian & Latin American Studies* 8.1 (2002): 71-85. Print.