

Carnaval y homoerotismo. Reinaldo Arenas: el color de los sentidos

SANTIAGO ESTESO MARTÍNEZ

A Paqui Noguero

(...) lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal. (...) para lo grotesco, la boca es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente.

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

1. CARNE TRÉMULA

El primer capítulo tras la “ligera” pieza teatral que abre *El color del verano*¹ narra las desgracias del que fuera “el bugarrón número uno de la Isla de Cuba”, convertido ahora en un “guiñapo humano” que, ávido de sexo, recorre La Habana cuarenta, o cincuenta, años después del triunfo de los barbudos revolucionarios. El bugarrón descubre, para su desconuelo, “que en el mundo sólo había maricones”. Espantado contempla cómo hasta su abuelo, Esteban Montejo, prepara un “regio disfraz” de mujer para estrenar en el carnaval.

El abuelo Montejo es el ex esclavo que protagoniza el relato etnográfico de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, publicado por primera vez en La Habana en 1966². Para Barnet, Montejo constituía un modelo que, en aquellos años de profundos e inaugurales cambios sociales, recuperaba “los valores (...) escamoteados” y “la verdadera iden-

¹ Reinaldo Arenas, *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias*, Miami, Ediciones Universal, 1991. “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” es uno de los espectáculos que animan la gran fiesta que Fifo, el dictador, ha convocado para celebrar un aniversario más de su llegada al poder, el 26 de julio de 1999.

² Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, 1987, pág. 214.

tividad social del pueblo (...), la idea de lo cubano y de lo latinoamericano, la idea de lo auténtico, (...) de lo esencial”. Retrato del negro cimarrón y mambí del siglo XIX, la figura heroica de Montejo sirvió de espejo de virtudes al *hombre nuevo* de la revolución.

Casi cuatro décadas después, Montejo se acicala como una reina de la noche para celebrar el carnaval. Primera e incesante infracción: Reinaldo Arenas celebra en *El color del verano* el destronamiento paródico de la figura de Montejo y con él, de toda una galería de personajes vivos o muertos, reales o imaginarios, del mundo de la política, del campo intelectual o de los submundos homosexuales de La Habana. También escamotea mitos y utopías: de todas, la que la novela *roe* con mayor virulencia es la utopía guevariana del “hombre nuevo”³.

Pero no descuidemos a nuestro errante bugarrón en búsqueda de sensaciones; su merodeo por La Habana anticipa la fiesta erótica que se avecina. Después de suicidarse ante la puerta del palacio del dictador, traba un combate sexual *post - mortem* con el presidente de la Real Academia Española, único y auténtico “macho” que ha encontrado en toda la ciudad. Un dilema identitario enfrenta al bugarrón y al académico: “¡Aquí el único que coge culos soy yo!”. Uno y otro se dicen *hombres de verdad* que deciden sobre los cuerpos, no interesa si masculinos o femeninos, y, en el caso del académico, también sobre la lengua. Al académico se le va la vida y el cuerpo en esta disputa. La desaparición de ambos, los últimos bugarrones vivos, inaugura la narración. *El color del verano* se inicia con un sacrificio, a la manera de un ritual que *hace posible* la escritura. Las muertes del bugarrón y del académico constituyen también la muerte de sus “códigos”: tanto los cuerpos como la lengua ya no tienen guardianes que los sujeten ni dispongan de ellos; el “culo” y la “lengua” serán apropiados de ahora en adelante sin atender a ninguna Ley que regule sus usos y posibilidades. Liberadas, todas las historias de la Isla serán narradas por una lengua desmedida, post-colonial, *fuera de la ley*. Una lengua carnavalesca, en el sentido que le da Mijail Bajtín⁴ de formas y símbolos que deliberadamente subvierten las normas y los usos “serios” u “oficiales” de la lengua del Estado y la Iglesia; una lengua que habla insolentemente y se burla de las prohibiciones que regulan el espacio nacional, que lo transforman en un campo de deseos forzados y ataduras. Groserías, injurias, blasfemias, expresiones inéditas que, al igual que en las fiestas populares del medioevo y el Renacimiento, permiten la experiencia de “un segundo mundo” y “una segunda vida”, un territorio regido sólo por “las leyes de la libertad”. La Tétrica Mofeta, sombra de Arenas que recorre la novela, es el conquistador y colonizador de este territorio⁵.

³ Cuenta la Tétrica Mofeta, narrador y protagonista de la novela, que aceptó acostarse con la francesa Olga Figuerova a cambio de unas patas de ranas; juntos practicaron el “superensartaje”: para que el *pájaro* pudiera alcanzar el punto necesario de erección, debió ser a su vez penetrado por alguien. Esta técnica, diserta el narrador, ha dado lugar a una mezcla de razas insólita en una sola criatura. De todas, la más célebre fue la que dio lugar al surgimiento del “hombre nuevo”: aquel que según los líderes de la Revolución necesita “de la participación colectiva para nacer”. Reinaldo Arenas, *op. cit.*, pág. 186.

⁴ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

⁵ La Tétrica Mofeta compone “treinta truculentos trabalenguas” dedicados, la mayoría, a escritores cubanos. Estas invenciones constituyen el esfuerzo más explícito de “trabar” y explosionar la lengua en el sentido de someterla al peso de su literalidad, liberar la riqueza de sus recursos materiales, dejarla a merced de la voluntad lúdica o despótica de quien habla o escribe. A Fray Servando, ese otro Reinaldo Arenas, protagonista de *El*

En este sentido, no es sólo la textura del lenguaje la que se espesa (como en la proliferación metafórica de José Lezama Lima, Severo Sarduy o Néstor Perlongher) sino también la textura del relato, como registro lineal de acontecimientos y personajes, el que se rarifica hasta la multiplicación desmedida o la confusión. En esta operación, como señala Sarduy⁶ respecto del barroquismo de Góngora, “el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles” al tiempo que el plano de la página deviene volumen, andamiaje gótico de voces y relatos, superposición *deliciosa* de niveles narrativos.

2. LOS SENTIDOS DE LA AGONÍA

El color del verano es la cuarta “entrega” de un ciclo que Reinaldo Arenas proyectó hacia finales de los años sesenta y que denominó “pentagonía”⁷. Entre 1987 y 1990 Arenas acaba este recorrido de agonías y nostalgias mientras padece las propias a causa

mundo alucinante, Borunda le descubre un rollo de tela con una serie de figuraciones grotescas, enigmáticas. La revelación de Borunda se transforma en una maldición. A partir de ese momento, desencadenado el odio del poder colonial y eclesial, Fray Servando perseguirá su redención a través de la escritura y las constantes huidas. De la misma manera, escribe y roe la Tétrica Mofeta— son de otra naturaleza respecto de los “padres” del barroco latinoamericano (Lezama, Sarduy), un exceso más próximo a Jean Genet en tanto que no busca erigir potentes monumentos barrocos, sino *trabajar* sobre los desperdicios, lo intolerable, lo puesto siempre *en fuga*. Ver Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992.

6 Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pág. 57.

7 *Celestino antes del alba* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Barcelona, Argos Vergara, 1983), *Otra vez el mar* (Barcelona, Argos Vergara, 1982), *El color del verano* (ed. cit., 1991) y *El asalto* (Miami, Universal, 1992). En el exilio escribe las dos últimas, publicadas después de su muerte. En relación con la configuración literaria de la homosexualidad, *El color del verano* constituye el eslabón central de la cadena de historias formada por la “pentagonía” y por otros textos —*La vieja Rosa*, *Arturo*, *la estrella más brillante*, *Viaje a La Habana* y *Antes que anochezca*—. Entre las primeras indagaciones que intentaron examinar críticamente la representación de las prácticas homosexuales en el espacio de las ficciones de Arenas, planteando algunas hipótesis respecto de las vinculaciones entre escritura y deseo *homo*, se destaca la revista *Apuntes Postmodernos* (Miami, 1996, vol. 6, n° 1). Entre los ensayistas que analizan la resolución estética y narrativa de la homosexualidad, Víctor Fowler Calzada (“Arenas: homoerotismo y crítica de la cultura, en *op. cit.*, pág. 20) se pregunta acerca del discurso de la sexualidad que se diseña en *El color del verano*. Fowler habla de una carnavalización erótica que *feminiza* “todo lo masculino”, subvirtiendo o intentando borrar el constructo cultural del machismo y sus códigos. Su tesis es que en “la elaboración de una teoría de la sexualidad” se construye una voz unitaria y pública que sostiene “el momento puramente *gay* de la ideología del texto”, bajo la forma genérica de una “contra-utopía”. Entre las distintas “conferencias” que se reproducen en el espacio de la novela, la de Lezama Lima (Reinaldo Arenas, *op. cit.*, pág. 274) sobresale por su exaltación del falo y la democracia fálica de la Florencia del Renacimiento. Fowler se refiere a esta conferencia como “el momento en que el oprimido toma el espacio público de su opresor” para construirse como “una voz unitaria”: “es indiferente cual de los personajes *gay* hable, ya que elaboran entre todos un único y mismo discurso”. Considero que su tesis es forzada y deja de lado la multiplicidad de identidades y voces que la novela despliega, y que no procura *reterritorializar* en una posición unívoca y estable; su lectura de la homosexualidad en Arenas, influida quizás por el comunitarismo y las políticas de la identidad norteamericanas, reduce un mundo múltiple, en fuga y que no conoce otro centro que el carnaval. Leer en las ficciones de Arenas algo parecido a un *discurso unitario gay* violenta, falseándolo, el espacio de estas ficciones, en el que aparecen locas y maricones difícilmente reductibles a una supuesta “identidad” estable y homogénea, y revulsivos respecto de una categoría (el *gay*) construida en condiciones políticas y culturales diferentes. Fowler habla además de una “marca de la feminidad” que se extiende “a diestra y siniestra” en esta novela; esta noción, en el contexto del mundo imaginado y narrado por Arenas, es errónea y desafortunada. En Arenas “lo homosexual” no se asimila a un registro de “lo femenino”, todo lo contrario: su escritura se resiste a cualquier tipo de restitución de los binaris-

de las fases terminales del sida y el destierro. En una entrevista con Ottmar Ette⁸ declara que la pentagonía es un “ciclo histórico” a la vez que un “ciclo vital” o autobiográfico: dos tiempos que marchan a la vez no sólo en estas novelas sino en prácticamente la totalidad de su producción. Arenas ingresa en la prisión del Morro en 1974; en 1975 lo trasladan a una granja de rehabilitación y a principios de 1976 recupera la libertad. Desde entonces, convertido en un ciudadano *invisible* y sin voz, vive un tiempo de proscripción que él define como “picaresco” y “ambulatorio”. En el exilio, apurado por la muerte, novela este periodo. En el contexto de este crepuscular proyecto creador, *El color del verano* interseca y devora carnavalesca y desenfadadamente algunos de los materiales que componen su autobiografía⁹, recapitulación que cierra y desborda su vida y su producción.

La pentagonía, y en especial de *El color del verano*, constituye una celebración —literaria— de los sentidos en revuelta contra las interdicciones culturales y políticas. En el centro de este exceso de sensaciones y lenguajes, en el centro del carnaval, o del mundo como carnaval, las representaciones homoeróticas no sólo violentan una prohibición —*no disfrutarás el cuerpo de alguien de tu mismo sexo*— sino que niegan radicalmente el principio de la reproducción como condición de la sexualidad y la sociabilidad hegemónicas. Y a través de esta infracción, demuelen el edificio cultural y simbólico de la heteronormatividad; vulneran sus normas y sugieren *otras maneras de estar juntos*. Arenas inventa voces y cuerpos que citan, parodian, caricaturizan y hacen estallar los fundamentos simbólicos sobre los que se construyó el espacio nacional post-colonial; especialmente a partir del triunfo de la Revolución en 1959. Su narrativa deconstruye la Nación y sus emblemas culturales y sexuales: una apuesta que descansa sobre los *cinco sentidos*, y sobre la corporeidad como superficie sensual, como fuerzas demoleadoras.

3. LOS SENTIDOS DE LA BOCA

La voluntad de desprender la plataforma insular a través de un “incesante roer” bajo el agua es uno de los motivos más recurrentes de la novela; un motivo que Arenas recupera del poema de Virgilio Piñera “La isla en peso”¹⁰. En este texto, la voz poética instruye acerca del modo de conjurar “la maldita circunstancia del agua por todas partes”:

Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar. (...)
Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,

mos de género/sexo, a los que burla y desmantela con insistencia. Si es relevante un estudio de las homosexualidades en los espacios de las ficciones latinoamericanas, no lo será en el sentido de considerar una hipotética *escritura gay* en los términos de “un conjunto homogéneo” que suponga la existencia de un referente identitario esencial. Es improductivo suponer la existencia de una *literatura gay* como expresión de un supuesto *ser gay universal y unívoco* o sostener hipótesis del tipo es “el gay” el que habla en este texto, a través de esta *práctica escritural*. Coincido con Enrico Mario Santí (“El sexo de la escritura”, en *Debate Feminista*, México, 1994, vol. 9, año 5, pág. 197) cuando dice encontrar en textos como *De donde son los cantantes* de Sarduy o *El beso de la mujer araña* de Puig un “germen dispersivo” que niega de modo radical la presencia de un sujeto identificable desde un punto de vista sexual y “cuya escritura encarna la intención consciente de esa identidad”.

⁹ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

¹⁰ Virgilio Piñera, “La isla en peso”, en *La isla en peso. Obra Poética*, La Habana, Ediciones Unión, 1998, primera edición 1943, págs. 33-44.

cada hombre devorando los frutos, las piedras y el
 excremento nutritivo, (...)

 cada hombre, abriendo su boca como una cisterna,
 embalsa el agua del mar...

Los habitantes de Cuba, cansados de vivir bajo los caprichos del dictador y ante la imposibilidad de sortear con vida un mar de tiburones y agentes de la Seguridad, deciden roer con los dientes —los instrumentos de trabajo están bajo control del Estado— la plataforma de la isla para hacerla derivar por los mares. Hacia el final de la novela, en el momento en que Piñera es arrojado a una fosa común, durante el clímax del carnaval, la isla se separa de su base. Para la Cuba carnavalizada y sensual que Arenas imagina, la muerte del “pájaro genial” anuncia la hora de la libertad, también del desvarío, de la fuga definitiva. “La maldita circunstancia del agua por todas partes” es para siempre vencida, aunque la liberación no alcance para conjurar su suerte: la desaparición.

La boca es uno de los lugares de pasaje y comunicación del cuerpo discontinuo con la corporalidad de su entorno. Los roedores se sumergen y agotan la resistencia de la tierra, gastan y quitan poco a poco la dureza de las piedras, cortan y ahuecan con minuciosidad amorosa la base que los sujeta. La furia roedora los devuelve a la parte inferior del cuerpo que los contiene, y los degrada al convertirlos en despreciados roedores. También los libera. Por la boca se desbordan los cuerpos que degluten y absorben las sustancias minerales de la Isla con la misma furia con que se arrojan sobre los otros cuerpos, acuciados por el deseo. “La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo”¹¹ por donde el cuerpo se abre o penetra, se celebra vulnerable e incompleto.

Mientras las bocas devoran, una desbocada *bandada de pájaros* horada también la otra base de la isla, la masculinidad, en una fiesta erótica que atraviesa y funde los cuerpos y disemina, festiva, nutriciamente, las marcas de la *mariconería*, de esas malas *maneras* que repugnan y atraen obsesivamente —en la narrativa cubana, especialmente a partir de la novela de Carlos Montenegro *Hombres sin mujer*¹².

4. EL OJO DEL CARNAVAL

La fiesta erótica, como el carnaval o los usos excesivos del lenguaje, permite nombrar lo inabarcable de la sexualidad y transforma el espacio de reunión del flujo, el semen y los desechos corporales, el ámbito de la corrupción y la porquería, en una forma de conocimiento e intervención sobre las restricciones de la ley. También devela los secretos impuestos. Y hace imposible cualquier tipo de restitución del orden explosionado.

El color del verano cuenta historias sobre sujetos *fuera de la ley* exclusiva de la polis falocéntrica y autoritaria, una ciudad que atribuye nombres y emite documentos de identidad que permiten el control objetivo de los ciudadanos y de los delincuentes. En el

¹¹ Mijail Bajtín, *op. cit.*, pág. 292.

¹² Carlos Montenegro, *Hombres sin mujer*, México, Ediciones Nuevo Mundo, 1959, primera edición 1937.

capítulo “Las tortiguaguas”, un grupo de pájaros, luego de haber intentado fallidas aventuras eróticas en las playas de La Concha y El Mégano, se encuentran con “un rotundo Dios malvado de unos veinte años de edad”: un policía vestido de civil que “les pide el carné de identificación”¹³. Esta escena metaforiza la contradicción entre la identidad fijada en un “carné” (“obligatoria identificación” de cada ciudadano como integrante de un Estado nación y de un sexo biológico coherente respecto de un régimen de asignaciones de género) y las múltiples formas de identificación y mascaradas a las que juegan los maricones en el contexto de esta novela-carnaval. Tras controlar sus identidades, el “bello ejemplar represivo” los acusa de desmoralizar “la imagen pública de la patria ante el extranjero”. En ese momento, sale de un pinar la Tétrica Mofeta, seduce al policía y montan una *performance* sin igual “en la historia sexual de la vía pública de Guanabo”. Al final del capítulo —en el que explotan dos guaguas unidas también en un desaforado y grotesco combate sexual—, el policía recupera “su moral revolucionaria y su pistola” y amenaza a la Tétrica Mofeta gritándole “roedor”. El pájaro huye perseguido por disparos que no lo alcanzan y satisfecho sexualmente. Una satisfacción destinada por un sujeto que olvidándose de su deber político y revolucionario, de su “pistola”, se arriesga en un desmedido encuentro erótico que, por otra parte, satisface a ambos. Revolución y pistola aparecen representadas como instrumentos de vigilancia y castigo, como fuerzas represivas de los instintos sexuales y, en el espacio de imágenes y significaciones que va abriendo la novela, de cualquier impulso vital.

En el Prólogo, interpuesto a la mitad de la novela, la voz del narrador/prologuista¹⁴ explica que “no se trata de una obra lineal, sino circular” o “ciclónica” en la que el carnaval constituye el punto en el que confluyen todos los personajes y los relatos. Vértice espacio-temporal del mundo ficcionalizado, esta fiesta popular y urbana se inicia con la disertación de Alejo Sholejov y se interrumpe cuando, de boca en boca, se conoce la noticia de la muerte de Piñera. En realidad, si ampliamos nuestro campo de lectura, a partir

13 Reinaldo Arenas, *op. cit.*, págs. 91-94.

14 La de esta novela es una voz narradora múltiple. El tipo de narrador general es un testigo que cuenta, alternando la primera y la tercera persona (y en algunas oportunidades usando la segunda), lo que ha visto y oído antes o durante el día en el que transcurren las celebraciones convocadas por Fifo. El narrador deslinda sus funciones como las de un cronista que, por un lado, ha participado en la fiesta y el carnaval convocados por Fifo, y que, por el otro, conoce de cerca los avatares de la vida de diversas “locas”, en especial de la Tétrica Mofeta. En el “Prólogo” menciona su intención de dar un testimonio acerca de un mundo que en “ningún periódico del mundo” aparecerá. Además de su función de cronista, el narrador cede la palabra a algunos personajes. Como señala Toril Moi (*Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 16) respecto de los textos de Virginia Woolf, no se puede permanecer en la lectura de *El color del verano* al margen de sus estrategias narrativas: estrategias que tienden a fragmentar el “yo” narrativo a través de “cambios frecuentemente repetitivos de la posición de sujeto”, evitando la configuración y la percepción de una sola posición unificada, a favor de una multiplicidad de perspectivas que potencian la ambigüedad y las contradicciones y que revelan, de manera indirecta, un orden complejo y descentrado de posiciones y experiencias subjetivas, principalmente homoeróticas. La multiplicación y diseminación de narradores se vincula con la desestabilización de la identidad de ciertos personajes a través de juegos permanentes de dobles y múltiples máscaras. El uso de estos procedimientos rompen al “yo” como entidad unitaria portadora de una personalidad supuestamente compacta, desplegando una *emboscada* que devela como sospechosas o falsas las pretensiones de definir o deslindar una identidad de sexo y género única e integrada —semejante a esa identidad cubana y latinoamericana verdadera y esencial que postulaba Miguel Barnet (*op. cit.*). Aquella fragmentación del sujeto de la narración (narrador y protagonista), además, escamotea toda intención incauta de identificar directamente al autor “real” con cualquiera de las posiciones que dispersan al “yo” en el espacio de la ficción.

de *El mundo alucinante*, casi la totalidad de las historias de Arenas convergen en el vértice del carnaval; allí son atraídas y luego lanzadas en un movimiento frenético que imprime a su obra un perfil radicalmente herético¹⁵. Al retornar y pasar cada vez por el carnaval, Arenas, incansable, profana lenguajes y mitos y se vuelve intolerable, ilegible en unas y otras orillas de la cultura cubana y latinoamericana.

El carnaval es la celebración de un tiempo de crisis, de trastorno y renovación. Es una fiesta que afirma, gozosa, la imprevisión, mutabilidad e imperfección del mundo y las relaciones entre los individuos. Una *degradación* que, dice Bajtín, también *humilla* a quien escucha o lee: el carnaval nos envían a los “infiernos corporales” donde seremos destruidos y engendrados otra vez. De la escritura como si de la mano de Arenas se tratara, los lectores de la literatura latinoamericana somos conducidos hacia ese lugar imaginario donde todo estalla y todo puede recomenzar otra vez.

5. LAS DELICIAS

A lo largo de la novela, en un vertiginoso juego de espejos y dobles, la voz narrativa identifica pintura y escritura, y une la suerte y la obra del escritor — la Tétrica Mofeta o Gabriel o Reinaldo— con las de la pintora, Clara Mortera. Pintar y escribir constituyen prácticas significantes que se esfuerzan por conjurar la dificultad de hallar *el signo* último que suplante de manera acabada y definitiva *los signos*, en continua huida, de una isla y sus *delicias*: un jardín que actualiza en la memoria la promesa de la utopía pero que es también el espacio de la condena, la mentira y la estafa, una isla/jardín en donde las delicias comparten su tiempo con los ordenadores que garantizan con impunidad la hegemonía y la seguridad del Estado, un territorio donde la luz arrebató los sentidos y donde la noche amenaza cada vez el acabamiento de la obra.

La obra mayor de Clara, y de Reinaldo, se expone hacia el final de la novela, en el recinto arrasado de un convento abandonado, junto con otras trescientas pinturas. Se titula *El color del verano* o *Nuevo Jardín de las delicias*, “un gigantesco gemido tropical”. El tríptico de El Bosco¹⁶ ha servido como modelo de calamidades y padecimientos a Clara y Reinaldo. La crítica coincide al señalar que *la lujuria* es el tema nuclear de *El jardín de las delicias*, conocida también como *El cuadro de las fresas*: innumerables figuras humanas y no humanas se yuxtaponen conformando un paisaje signado por el exceso bajo diversas formas: el exceso de la armonía, el equilibrio y la luz en el panel izquierdo, el

¹⁵ Emil Volek, en un estudio ya clásico entre la crítica especializa en la obra de Arenas (“La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, en *Revista Iberoamericana*, 1985), examina desde el punto de vista de los procesos de carnavalización la segunda novela del autor.

¹⁶ En los últimos años de su vida, El Bosco (1450 - 1516) pintó el célebre tríptico *El jardín de las delicias*, la más famosa de sus nueve pinturas que Felipe II reunió en El Escorial. Del conjunto se destaca la tabla central en la que se representa una multiplicidad de escenas, muchas de ellas verdaderamente enigmáticas, en las que hombres y mujeres desnudos experimentan diferentes formas del placer. Muchas interpretaciones se han dado a cada una de estas *deliciosas* y desconcertantes figuraciones, el sentido de otras permanece oculto. Insisten los críticos en torno a la recurrencia de los simbolismos referidos a la vanidad y la voluptuosidad, el desorden de los sentidos y los usos de la sexualidad. La crítica especializada, considera la obra de El Bosco, en el ocaso de la Edad Media, como un testimonio, quizás de la misma manera que lo es la obra de Arenas, de una época y una experiencia del mundo que se aproximaba a su fin.

exceso de los placeres que desbordan los sentidos en la tabla central y el exceso de la condena y los tormentos en el último panel. Y en el centro de la demasía, la materialidad de los cuerpos y los alimentos, el arrebató de la voluptuosidad o la condena.

El elemento material y corporal prolifera en *El jardín de las delicias* de la misma manera que, a partir del Renacimiento, en las obras de Rabelais, Shakespeare y Cervantes. Según Bajtín, estas imágenes constituyen el legado de la cultura cómica popular y de su “concepción estética de la vida práctica”. El teórico ruso denomina *realismo grotesco* a este repertorio de imágenes¹⁷. Los juegos eróticos cruzan los umbrales, recorren los bordes de los reinos naturales, violentan los límites y fundan la continuidad entre los minerales, los vegetales, los animales y los desnudos humanos. En contraposición con las imágenes que inmovilizan el cuerpo humano según los cánones clásicos de la perfección, las figuraciones grotescas ofrecen una visión desgarrada y radical de “la disgregación y el despedazamiento corporal”. No hay estabilidad posible cuando las contradicciones se levantan contra el rostro pretendidamente apacible del mundo y lo despedazan. El cuerpo grotesco no deja de repetir: “no hay nada perfecto ni completo”.

El cuerpo grotesco de la Tétrica Mofeta, tanto como el de las demás *creaturas* representadas, oscila entre la deformidad y la renovación; y al igual que el humor carnavalesco, sugiere una *degradación* y la posibilidad de un *renacimiento*. Esta visión carnavalesca del mundo predomina en la narrativa y los *sujetos* de Sarduy, del chileno Pedro Lemebel, del argentino Osvaldo Lamborghini o del argentino/francés Copi. En la historia de la literatura cubana, la antítesis de estos cuerpos desgarrados aparece en un segmento importante de la tradición policial —especialmente durante los años setenta— que representa al *cuerpo militar* como un monumento heroico y sólido, *sano* y venerable.

En la profusión de elementos, en la acumulación y superposición de detalles, en el juego de los colores y los contrastes de luz, la inquietud traduce el horror al vacío, en una composición que es negación de la obra terminada, aplazamiento indefinido de una redención última e incesante repetición de aquello que condena a la imperfección; o, en el caso de *El color del verano*, inquietud que se proyecta en la furia sexual y escritural de la Tétrica Mofeta frente a un cuerpo escrito y borrado en permanente fuga.

La primera tabla del *Nuevo Jardín* está signada por esta furia sexual y escritural como actos “de desenfado, rebeldía y libertad”¹⁸. Poseer o dejarse poseer tanto como escribir sin perder el ritmo ni el desparpajo constituyen el motivo central de esta primera dimensión del tríptico. Cuando Cuba comienza a ser un “torbellino de aguas turbulentas”, sólo sobrevive esa furia: la Isla se aleja y Tiburón Sangriento está a punto de devorarlos, sin embargo Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta entienden que sólo resta, una vez más, volver a escribir *El color del verano*.

17 Mijail Bajtín, *op.cit.*, págs. 23-35. Bajtín se refiere a las pinturas ornamentales descubiertas en el siglo XV en los subterráneos de las Termas de Tito en Roma; el elemento que caracteriza a éstas pinturas *grotescas* es “el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos reinos naturales (...); el movimiento deja de ser de formas acabadas (...) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea (...) y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia”.

18 Reinaldo Arenas, *op.cit.*, pág. 322.

En la segunda tabla, las locas, los bugarrones y los policías son los protagonistas de esta amplia secuencia en la que, a un mismo tiempo, se diferencian y confunden identidades sexuales y genéricas, relaciones de poder y objetos de deseo. Los hombres borrachos y en un urinario pueden desear sexualmente un *maricón*; igual que un policía puede olvidar sus obligaciones patrióticas y poseerlos; o un bugarrón puede volverse policía para volverse pájaro. Todas las combinaciones son posibles bajo las reglas de un juego de transformaciones de roles sexuales e identidades genéricas que parece no estar sujeto sino al deseo desenfrenado de penetrar o ser penetrados¹⁹.

El último postigo del tríptico cubre el relato de los espectáculos y las disertaciones que conforman la gran fiesta pre-carnaval, los acontecimientos que tienen lugar en las puertas del palacio del jefe de Estado y la culminación del carnaval con la muerte de Virgilio Piñera y el devenir de la Isla hasta su naufragio.

6. LOS SENTIDOS DEL VERANO

Pero me duele aquí, donde me canso,
aquel hombre agobiado por crisálidas...

Carilda Oliver Labra, "Elegía para decirme"

La profusión de figuras y sentidos, también de enigmas e inquietudes, del tríptico del Bosco se textualiza, en el sentido de volverse letra escrita, en *El color del verano*. Ambos textos apuestan a la acumulación como recurso formal, por un lado, y como dispositivo diseminante de significaciones y saberes, por el otro.

El color del verano pertenece a esa estirpe de narraciones que, superados los escarceos del *boom*, o aún bajo sus influjos, devuelven al signo su erótica, en palabras de Roland Barthes²⁰, la desmesura de sus significaciones, su capacidad para desregular y protagonizar la revuelta de *la desidentidad*, la desestabilización de las significaciones que la sociedad ha construido en torno de la subjetividad y las prácticas sexuales. En la acumulación de relatos y voces, en el exceso de una lengua que se reconoce y se deleita en los infiernos corporales, en la furia que moviliza a (re)escribir aún en el instante de la muerte, en la imposibilidad de diferir el cumplimiento del deseo, reconozco la escritura como una fuerza liberadora que con insistencia *amanera* las formas y libera las significaciones.

¹⁹ El maricón, el "amanerado", asedia y deshace, en/con su cuerpo, los signos del constructo cultural de la virilidad y la feminidad, descentrándolos. El *amaneramiento* se inscribe como procedimiento tanto en el barroco español como en el modernismo latinoamericano, en ambas tradiciones subraya la afectación y *la falta de naturalidad* de las formas culturales.

²⁰ "Existe un placer del lenguaje, de la misma estofa, de la misma seda que el placer erótico, (...) este placer del lenguaje es su verdad" (Roland Barthes, "La cara barroca", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994, pág. 282). Según Sarduy (*op. cit.*, pág. 63), el Barroco, "en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero* a veces estridente, abigarrado y caótico, metafórica la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metafórica al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida".

Universo descentrado y móvil, el espacio de la ficción da cuenta de lo que se evade: un objeto/isla arrancado de su base y, convertido su peso en fuga, siempre a la deriva en un movimiento que es a la vez naufragio y tabla de salvación, pérdida y recuperación a través de la escritura. No tanto barroco en el sentido de “ubicuidad del significante” (Barthes) sino como saturación de relatos; la multiplicación de perspectivas narrativas y la apertura de los territorios de la subjetividad amplía el espacio de la novela hacia “la superabundancia y el desperdicio” (Sarduy), mientras la luz cegadora del color de un verano que se repite deja, sobre los sentidos, las marcas de su convulsión y permanencia.