

El yo como política de la literatura: comienzo y fin del desfile revolucionario en dos cuentos de Reinaldo Arenas

Candelaria Barbeira
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

[...] se preguntó por qué la humanidad, que resultaba casi agradable descompuesta en unidades, era, como masas, un fenómeno tan odioso. Si se tomaban doce hombres, ninguno de ellos detestable ni carente de interés, [...] y se formaba con ellos un club o gobierno, en el acto, las opresiones, las inexactitudes, el cotilleo, las venganzas, las mentiras, las corrupciones y las vilezas, los convertían en esa combinación de un lobo, un tigre, una comadreja y un mono cubierto de piojos que era la sociedad humana.

Ford Madox Ford

La presencia constante del yo y un obstinado anticastrismo son dos características que sobresalen en los textos de Reinaldo Arenas (Holguín, 1943- Nueva York, 1990). En su obra el principio de referencialidad vuelve una y otra vez a la figura de autor, pero sus textos además aluden a sujetos, prácticas y discursos provenientes del contexto histórico, en articulación con esa segunda constante de su escritura. En lugar de pensar ambas vertientes como instancias separadas, creemos que se hace un uso político de la inscripción de la figura autoral: la escritura del yo se convierte en literatura política, conjugando una “literatura de la política” (Gilman 2012) y una “política de la literatura” (Rancière 2011). Jacques Rancière desarticula los compromisos personales de los escritores y las formas en que éstos representan las estructuras sociales para pensar que “la literatura hace política en tanto literatura” (2011: 15) y se expide acerca de las paradojas del arte político:

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivización política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. [...] Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa (2010: 65-66).

Aportando otra perspectiva, en su estudio sobre la cuestión del intelectual en el contexto revolucionario de las décadas del sesenta y el setenta, Claudia Gilman menciona el caso particular del vínculo entre literatura, poder y política en el marco de las revoluciones. Estas situaciones, afirma, obligan a definir conceptualmente un objeto en una circunstancia, por lo que prefiere descartar el término “políticas de la literatura”, que pareciera dejar de lado las formas históricas de institucionalización de los modos de ser políticos de la literatura y el arte, inclinándose por la expresión “literaturas de la política” (2012: 354).

En las siguientes líneas me propongo pensar esta articulación en los cuentos “Comienza el desfile” (1972) y “Termina el desfile” (1981). Si bien se trata de textos que se presentan bajo un pacto de lectura ficcional, lo que a primera vista los exceptuaría de la categoría de “escrituras del yo”, se resignifican al ser retomados en su anécdota en la autobiografía póstuma del autor, *Antes que anochezca* (1992). Así, lejos de pensar en una constatación entre letra y circunstancia, me remito al vínculo entre textos y pactos para pensarlos en el amplio y versátil abanico en que el yo se inmiscuye en los textos para regirlos.

En 1972 se publica en Montevideo, por la editorial Arca y de la mano de Ángel Rama, un tomo de ocho cuentos titulado *Con los ojos cerrados*. En 1981 volvería a editarse, con el agregado de un noveno cuento que otorgaría un nuevo título al volumen: *Termina el desfile*.

Entre una y otra edición se introducen algunas modificaciones. El libro pierde, por ejemplo, un epígrafe de Felisberto Hernández que dice “Porque no creo que solamente deba escribir lo que sé sino también lo otro”. Con la elisión de la cita, la relación entre saber y escritura se mueve del jaque en que la pone el escritor uruguayo, quizá porque ahora importa (y mucho) la garantía del saber sobre una época, incluso a través de la ficción. También se suman algunas dedicatorias; la del último cuento dice: “A Lázaro Gómez, testigo”. Otra novedad de la reedición es el agregado de fechas a los cuentos, que van de 1964 a 1967 excepto por “Termina el desfile”, fechado “1980”. Además de los cambios textuales, ciertos hechos de relevancia en la vida del autor tienen lugar en ese tiempo. Entre diciembre de 1974 y enero de 1976 Arenas es encarcelado; la confesión, firmada por él, admite que es un “contrarrevolucionario”, que se arrepiente de su debilidad ideológica y de su homosexualidad y promete no escribir “ni una línea” contra la revolución cubana (Arenas 2004: 230). En mayo de 1980, luego de un período de ostracismo, el escritor llega a Estados Unidos a través de la migración masiva de cubanos conocida como “éxodo de Mariel”.

La nueva versión del tomo de cuentos propone desde los títulos un recorrido desde el texto inicial, “Comienza el desfile” hasta el último en que éste “termina”. Tenemos en los dos casos un narrador en primera persona que relata su pensamiento desde una turba caótica, ruidosa, maloliente. Una atmósfera de tumulto y atropello se da en ambos cuentos desde una escritura que los compacta en un extenso párrafo, sintaxis hiperbólica propia del autor, también presente en otros textos del volumen (“La Vieja Rosa” y “A la sombra de la mata de almendro”). A su vez, ambos mantienen una secuencia narrativa que alterna entre dos planos temporales, señalados en el primer caso y fluctuando sin marcas gráficas en el segundo,

haciendo gala del repertorio técnico que suele caracterizar la narrativa areniana, a tono con la caja de herramientas de la novelística latinoamericana de la década del sesenta.

“Comienza el desfile” abre *in media res*, a través de la voz de un joven de catorce años que relata el desfile por las calles de Holguín para celebrar el triunfo de la Revolución. Luego la voz se emplaza en el pasado, para contar la decisión de alzarse con los rebeldes, causada por el tedio de una vida templada por la rutina familiar en un contexto de pobreza. La elección es amonestada por la familia y luego se ve frustrada en la Sierra de Gibara cuando el capitán lo rechaza porque no pueden admitir más soldados “que sólo cuenten con la voluntad” y no con armas (2006: 19). El personaje de Rigo, un joven rebelde por el que se siente atraído el protagonista y que opera como su contraparte, le da un cuchillo para que mate a un “casquito” y le quite el rifle, tarea que finalmente no puede llevar a cabo.

El intento de huida de la estasis familiar al éxtasis de la aventura revolucionaria se ve entonces frustrado y traza un círculo que lo lleva de regreso a la inacción. El muchacho no solo carece del arma sino también del coraje para matar un soldado y obtenerla, por lo tanto retorna y se aloja en casa de sus tíos, escondido del ejército de Batista y de los rebeldes, hasta que vence la revolución y regresa en la marcha triunfal, recibiendo elogios por los méritos guerrilleros que no practicó. La misma familia que lo reprendió por escaparse para ir con los rebeldes, una vez consumada la victoria, festeja y le da una bandera para que salga a desfilar como héroe. Sin embargo, él se quita la “miserable ropa de civil” (2006: 25), coloca el cuchillo en el borde del inodoro y deja que el agua de la ducha corra sobre su cuerpo, enrojecida no por la sangre del enfrentamiento, sino por el polvo.

Una de las marcas de la poética areniana es la de establecer lazos intratextuales entre sus diferentes obras. En el caso de “Comienza el desfile”, se resignificará luego con la novela

El palacio de las blanquísimas mofetas y con *Antes que anochezca*, textos que, en clave ficcional y autobiográfica respectivamente, harán alusión al episodio del alzamiento. Laura Maccioni establece un diálogo intertextual entre el primer cuento y “Pasajes de la vida revolucionaria”, como se conoció el compendio de memorias del Che Guevara, al que entiende en tanto ideal del género testimonial a principios de los sesenta y ve en el cuento de Arenas su anverso:

En vez de objetividad [...] hay un largo monólogo interno; en vez de coraje, hay cobardía; en vez de virilidad, hay afeminamiento; en vez de acción en combate, hay un rechazo a combatir; en vez de transformación síquica y física del protagonista, este persiste tenazmente en aquellos rasgos que hacen de él un ser contemplativo, sin convicciones ideológicas definidas [...] (2011: 76).

En este sentido, la autora propone que el texto areniano funciona en ese contraste como un anti-testimonio y que “Para Arenas no hay ninguna esencia ni hecho ‘objetivo’ que pueda determinar su trabajo narrativo; ningún fundamento, ninguna verdad para poner de manifiesto, nada en el origen que, operando como dato anterior, el texto debe encargarse de revelar” (2014: 499). Me interesa, no obstante, marcar una contradicción en el propio texto de Arenas, que si bien elige la ficción para atestiguar un hecho concreto del momento histórico, alude (en este pero en otros tantos textos) a su condición de testigo. El gesto de explicitar el sustrato biográfico del relato (en su autobiografía, en entrevistas y ensayos, es decir textualidades que escapan a los códigos de la ficción) y la utilización de datos duros (nombres de lugares y personas) se deja leer como un subrayado de una circunstancia histórica concreta sobre la que predica el texto y busca credibilidad. No es un descreimiento posmoderno de los grandes relatos lo que encontramos en Arenas sino una constante puesta

de manifiesto del no encajar en éstos. No es desinterés en la revolución (porque aunque se alce para romper la monotonía de la vida campesina, las constantes referencias a las penurias económicas problematizan esa indiferencia) sino la imposibilidad de cumplir con los requisitos para convertirse en un héroe revolucionario.

Si el desfile “comienza” con el triunfo de la revolución cubana, “termina” con el episodio de la Embajada de Perú en La Habana que da lugar al éxodo de Mariel. El 1 de abril de 1980, un grupo de seis cubanos irrumpe en la embajada solicitando asilo político. Las autoridades cubanas retiran la custodia del lugar, hecho que anima a más de diez mil ciudadanos a seguir aquel ejemplo, refugiándose en la embajada durante días. Finalmente, el gobierno accede a que abandonen la Isla a través del puerto de Mariel y se calcula que ciento veinticinco mil cubanos dejaron el país recorriendo el trayecto marítimo hasta Cayo Hueso.

“Termina el desfile” sitúa su acción en la Embajada, donde en pleno hacinamiento el narrador persigue una lagartija para alimentarse en un acto supremo de supervivencia, “entre esa mezcla de trapos y cuerpos apelmazados, por sobre los charcos de orín, de mierda, de fango, por entre los pies descalzos que se hunden en esas plastas de excrementos” (1981: 145); “toda una amalgama de carnes y huesos pestíferos, todo un arsenal de bultos vociferantes” (1981: 145). El desfile, término proveniente del ámbito militar, es organización, mostración y avance. En el cuento de 1980 ya no aparece ninguno de los tres elementos: la muchedumbre está confinada en el espacio delimitado por un alambrado, el movimiento no es de avance sino, más bien, un revolcarse en la inmundicia. En su estudio sobre la percepción olfativa, Alain Corbin sostiene que se trata de un sentido del deseo, del apetito, del instinto que lleva el sello de la animalidad, se asimila a la bestia pero también, por ese mismo hecho y paradójicamente, el olfato, vanguardia del gusto, previene de los

peligros y conlleva en sí la conservación (1982: 13). El sonido y la furia encuentran su carnadura terrenal en los olores de lo inmundo; la pérdida de la dignidad aparece en ese revolcarse en los excrementos para retrotraerse a lo más primitivo: cazar para subsistir. El extrañamiento que suscita la escena radica en que es plenamente urbana, si pudiéramos pensar la ciudad como espacio predilecto de la civilización, que desentona con esa melé, entendida como “aglomeración alborotada” pero también como lucha cuerpo a cuerpo.

Además de la acción que transcurre en la embajada, otra línea narrativa se abre en el espacio de la buhardilla improvisada que habita el personaje. Se da una dosificación de la información de signo inverso a la proliferación del lenguaje, que en un amontonamiento de palabras, imágenes y voces narrativas entrevera sujetos, espacios y tiempos. Del personaje sabemos que es escritor, que es vigilado, que sufre requisas, que lo han llevado preso, que tiene un amigo al que espera y que luego va a buscar a la Embajada. Las líneas narrativas se suceden hasta reunirse sobre el final, cuando descubrimos que es el mismo narrador en dos tiempos que se unen en el descubrimiento del amigo, “uniformado y armado” (1981: 173), en el bando contrario; instante en el que atrapa la lagartija “su única salvación”.

Me gustaría detenerme en la cuestión de la persona. Las circunstancias históricas que se traslucen en el texto, traducidas a coordenadas de espacio y tiempo, nos señalan el tercer elemento del trinomio: el sujeto. Si, como dijimos, el narrador se destaca en su individualidad del conjunto de la masa, ese aislamiento se vuelve total cuando falla el intento de agenciar con otro. Ese otro está marcado en ambos casos por el interlocutor de la narración. En el primer caso es Rigo, con el que establece un vínculo de atracción sexual. En el segundo, se trata del amigo y cómplice de disidencia y planes de huida, quien finalmente será descubierto como traidor y queda sugerido que pudo ser quien delató al protagonista ante las autoridades.

En ambos casos, el vínculo con el otro se ve obstaculizado por la pertenencia a un colectivo ideológico-político: el otro forma parte de la causa a la que no se alcanza o no se quiere pertenecer.

En el primer cuento, no obstante, el narrador en primera persona en un momento puntual se pluraliza. Cuando capturan a uno de los “tigres de Mansferrer” (como se conocía al escuadrón para-militar al servicio de Batista), la madre de una de sus víctimas pide que lo castiguen pero no lo maten, súplica ignorada: “Pero ustedes, y todos nosotros, echamos a andar” (1981: 19). A lo largo del cuento (y podríamos decir: de ambos cuentos) la multitud se vuelve una masa formada por partes de cuerpos que se atropellan entre sí en medio del estruendo y la suciedad; con algarabía en el primer caso, con desesperación absoluta en el segundo. El yo aparece siempre recortado en su pensamiento de cualquier manifestación de lo colectivo. La sociedad cubana, pero también la sociedad humana, como en el epígrafe de Madox Ford o en *El jardín de las delicias* del Bosco o en la comedia de Dante o la de Balzac, se muestra en su perfil más grotesco. Este “nosotros” rompe la diferencia con el otro o muestra lo que hay en el sujeto de repetición mancomunada con los demás. Es en ese punto que se hace cargo del desencanto de la revolución, como parte involucrada.

Ahora bien, esa masa indiferenciada de materialidad humana se pinta en el aspecto más escatológico de la existencia: “Cubriendo la tierra, la mierda, el orín, están los pies, los pies de todo el mundo, pies parados a veces sobre otros pies, pie que sostiene a veces todo el cuerpo” (1981: 171). Los cuerpos son un mar, una selva, son la tierra misma: no hay nada fuera de ellos, los cuerpos son el espacio en sí. Esta mezcla múltiple de unidades indiferenciadas nos deja pensar en la idea del cuerpo sin órganos, poblado de multiplicidades, planteado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (1980), en el que los “órganos” se

distribuyen según fenómenos de masa, aunque más que en el concepto de masa deberíamos pensar en el de manada, asociado a la posición periférica de un mantenerse en el grupo por una mano o un pie. Pero no es nuestra intención quedarnos con la concomitancia de imágenes y, ya lo dijimos, no se trata de posmodernismo esta multiplicidad irreductible. Por el contrario, hay en el texto de Arenas una añoranza implícita de la individualidad y de características identitarias estables. El protagonista observa sus ojos en el espejo atornillado “en la misma puerta de salida al pasillo que se mantenía provisoriamente siempre cerrada” y se encuentra con que “Ahora era éste”.

El yo entonces aparece entonces desde un doble juego. Por un lado un uso pronominal del término, que se inscribe en los límites del cuento. Por otro, un yo sustantivo que designa la propia personalidad individual, que se construye entre el libro de 1972 y el de 1980, entre los múltiples textos que se preocupan por enfatizar su vínculo mutuo. Acaso si nos quedáramos con la oposición binaria entre política de la literatura y literatura de la política, entre la literatura testimonial o el realismo socialista y la imaginación creadora, entre la ética y la estética, nos perderíamos lo más rico. En Arenas encontramos la contradicción de una literatura que por momentos recoge los medios de aquello a lo cual se opone (a diferencia de otros autores, como por ejemplo Sarduy, Arenas se apoya en la referencialidad y la aspiración a la verdad). A su vez, en el hincapié en el yo vemos un doble juego: una individualidad con utiliza la subjetividad como punta de lanza contra la normativización de los sujetos y la colectivización de las prácticas. Y al mismo tiempo ese yo se construye desde la falta, en el rechazo a la multiplicidad de la manada que resulta ambivalente porque si bien se ve constantemente frustrado, vuelve a reaparecer el deseo de comunión.

Referencias bibliográficas

- Arenas, Reinaldo (2004) [1992]. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- (2006) [1981]. *Termina el desfile seguido de Adiós a mamá*. Barcelona: Tusquets.
- Corbin, Alain (1982). *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social*. México: FCE.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Gilman, Claudia (2012) [2003]. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Maccioni, Laura (2011). *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Tesis doctoral en Filosofía. Universidad de Maryland.
- (2014). “¿Pero cuál es tu lugar?” Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 5. 481-50.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.