

Figuraciones de la escritura en *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas

Rocío Ibarlucía

Ce.Le.His., INHUS, Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-03-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-04-2022

RESUMEN

Escrita atropelladamente ante la inminencia de la muerte, la autobiografía *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas se construye motivada por la “venganza” contra el modelo político, estético y heteronormativo promovido por el régimen revolucionario cubano. El texto, desmesurado y desesperado, está colmado de reflexiones sobre la escritura, definida como un espacio de liberación frente a las ataduras sexuales y literarias. El presente trabajo tiene como objetivo examinar esas figuraciones de la escritura desplegadas en diversas escenas, que van desde su iniciación a las prácticas escriturarias en la infancia hasta las (im)posibilidades de escribir en contextos de censura, encarcelamiento y enfermedad. Asimismo, proponemos examinar las representaciones de la escritura en la propia composición del texto, en la que encontramos una materialidad sostenida entre un cuerpo ausente y presente, dado que su testimonio se construye a escondidas, esbozado en libretas robadas, hojas sueltas y terminado a través de grabaciones de voz en la cama del hospital.

PALABRAS CLAVE

Reinaldo Arenas; *Antes que anochezca*; autobiografía; figuraciones de la escritura; infancia

Figurations of Writing in Antes que anochezca (1992) by Reinaldo Arenas

ABSTRACT

Written in a hurry before the imminence of death, Reinaldo Arenas's autobiography *Antes que anochezca* (1992) is written motivated by revenge against the political, aesthetic and heteronormative model promoted by the Cuban revolutionary regime. The text, excessive and desperate, is full of reflections on writing, defined as a space of liberation from sexual and literary ties. The present work aims to examine those figurations of writing unfolded in various scenes, ranging from their initiation to writing practices in childhood to the (im)possibilities of writing in contexts of censorship, imprisonment and illness. Also, we propose to examine the representations of writing in the composition of the text itself, following Zanetti's proposal (2002), in which we find a materiality sustained between an absent and

present body, since its testimony is secretly constructed, sketched in stolen notebooks, loose sheets and finished through voice recordings in the hospital bed.

KEYWORDS

Reinaldo Arenas; *Antes que anochezca*; autobiography; figurations of writing; childhood

Introducción

El escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990) termina de escribir su autobiografía *Antes que anochezca* –publicada póstumamente en 1992– ya enfermo de sida en la cama del hospital de Miami. El libro inicia con un apartado titulado “Introducción. El fin”, de modo que elige empezar por el final, relatando su situación agonizante y el poco tiempo de vida que le queda para narrar sus memorias. El móvil de su vida es la escritura, es decir, su cuerpo resiste para poder escribir. Silvia Molloy (2001) propone pensar para quién o qué la autobiografía se escribe en relación con el presente de la composición, para quién soy-escribo yo (14). De acuerdo con la autora, entendemos la autobiografía como una re-presentación, un volver a contar la vida, lo cual implica que se trata de una construcción narrativa, un relato elaborado a través de la rememoración (15-16). La elaboración textual del yo y del pasado en *Antes que anochezca* está condicionada por la autofiguración del yo en el presente.¹ En este caso, un presente condenado por la inminencia de la muerte.

En efecto, la palabra con que empieza *Antes que anochezca* es “Yo”, una primera persona del singular afectada por la enfermedad: “Yo pensaba morirme”, “Yo ya no existía” (Arenas 2015: 9).² Sin embargo, como la muerte se demora, se hace posible la escritura, que le da razón a su vida. Y no es la primera vez que la escritura lo impulsa a seguir viviendo: “En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar mis manuscritos” (9). La incesante lucha por publicar sus textos –censurados en la isla por su condición de contrarrevolucionario y homosexual, concepción del autor que ya se consolida con la prohibición de su primera novela, *El mundo alucinante*– fue una forma de supervivencia, una razón de existencia, motivada por la furia, la sed de venganza y de salvación. En rigor, desea terminar sus memorias

¹ Así como advierte Ottmar Ette que “en la obra literaria de Reinaldo Arenas, la frontera entre lo real y lo fantástico es borrosa” (1996: 172), lo mismo sucede en *Antes que anochezca*, en tanto emplea, como toda autobiografía, estrategias de ficcionalización para contar su vida y, así, construir una imagen de autor. En su intento por representar su vida, entrama un relato que recorta, selecciona, omite, agranda episodios y personajes en pos de su motivación en el presente de la escritura, atravesado por el exilio, por la venganza, por la salud. Y en ese montaje de anécdotas vitales, un motivo recurrente es su pasión por la escritura.

² De aquí en adelante, las referencias bibliográficas de la obra *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas serán consignadas solamente con el número de página.

con el objetivo de que se lea “mi venganza contra casi todo el género humano” (16). El último párrafo de su introducción culmina agradeciendo a su maestro literario, Virgilio Piñera, ya muerto desde 1979, a quien le había pedido a modo de plegaria: “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 algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente” (16). Por ello, escribe apresuradamente, en una carrera contra la muerte, como advierte Cabrera Infante (Socorro 2001: 57), lo que lleva a que este texto esté “apenas escrito”, bruscamente terminado.

Ahora bien, a pesar de su textualidad desmesurada y desesperada, la autobiografía está colmada de reflexiones sobre la escritura, las cuales se despliegan a lo largo de la autobiografía en diversos episodios que nos permiten asegurar, como veremos, que Arenas la entiende como un espacio de liberación frente a las ataduras sexuales, políticas y literarias. El presente trabajo tiene como objetivo examinar esas figuraciones de la escritura dispersas en diversas escenas, que van desde su iniciación a las prácticas escriturarias en la infancia hasta las (im)posibilidades de escribir en contextos de censura, encarcelamiento y enfermedad. Asimismo, proponemos examinar, para comenzar, las representaciones de la escritura en la propia composición del texto, siguiendo la propuesta de Susana Zanetti (2002) en *La dorada garra de la lectura*, en la que encontramos una materialidad diseminada en hojas sueltas, libretas robadas o perdidas y grabaciones de voz realizadas desde la cama del hospital.

La cocina de la composición de *Antes que anochezca*

En la propia composición de esta autobiografía como en la elaboración textual de otras obras del autor, podemos encontrar representaciones sobre la escritura. A lo largo de estas memorias, se despliegan zonas metatextuales, en las que se describe el proceso de escritura de *Antes que anochezca*, texto que ha sido construido sobre una materialidad inestable, entre un cuerpo ausente y un cuerpo presente. Ello se debe a que es el resultado de la escritura a mano del propio autor y simultáneamente de la oralidad, en tanto se terminó de componer mediante grabaciones de su voz. Como señala en el comienzo de la autobiografía, los dolores físicos que le provoca el sida en sus últimos años de vida le impiden sentarse a escribir en la máquina, de modo que acude a grabar su voz para contar la historia de su vida, material que luego es desgrabado y mecanografiado por su amigo Antonio Valle. Esa tensión entre la escritura y la oralidad, entre la letra y la voz, entre la inmediatez de la muerte y la pulsión de vida exhibe una memoria que se va desdibujando, un cuerpo, el del autor, que sufre un borramiento paulatino, al igual que el cuerpo de su letra, pero que resiste y lucha por llegar al final, por completar su testimonio, por gritar su verdad.

La tensión también se produce entre el día y la noche, como se advierte cuando explica los motivos por los cuales elige el título *Antes que anochezca*

para sus memorias: “la tenía que escribir antes de que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque. Ahora la noche avanzaba de nuevo en forma más inminente. Era la noche de la muerte” (Arenas, 2015: 11). La noche, en su doble sentido –puesta del sol y muerte–, es lo que marca el pulso de esta escritura: apresurado, arrebatado, desesperado, para poder sacar su voz de Cuba y trascender la muerte. Además, se advierte a partir de esta cita que el libro no comenzó a ser pensado en la cama del hospital, sino desde la isla, esbozado en manuscritos elaborados a escondidas, en el bosque y en prisión, en hojas sueltas o en la libreta prestada por sus amigos, siempre robadas o perdidas “como casi todo lo que hasta aquel momento yo había escrito en Cuba y no había logrado sacar del país” (198). Al igual que el carácter errante de la vida de Arenas, quien tuvo que desplazarse por distintas regiones de la isla hasta exiliarse en Estados Unidos, la materialidad de su autobiografía también adquiere la forma de la diáspora (Cfr. Manzoni 2007): escrita y reescrita incesantemente, recuperada de memoria, con pérdidas y reformulaciones, pero finalmente terminada a través de grabaciones de voz en la cama del hospital. Este proceso caótico de composición del texto que narra su autor pone de manifiesto la imposibilidad de la escritura para Reinaldo Arenas a causa, primero, de la persecución política del gobierno revolucionario y, segundo, de la enfermedad y la proximidad de la muerte. Debe luchar contra una letra que se va desdibujando.

Además de su autobiografía, otros textos de Arenas han sido compuestos mediante este proceso de múltiples versiones, de escrituras y reescrituras a causa de robos o de pérdidas. Tal es el caso de su novela *Otra vez el mar*, que tuvo 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” (139). La narración del camino que ha hecho la novela ocupa varias páginas: las peripecias para preservar sus papeles van desde esconderlos en sacos de cemento, entregarlos a amigos de confianza que no fuesen sospechosos de estar involucrados con la Seguridad del Estado, pasando por la construcción de escondites en su propio clóset, que camufla con empapelado, hasta que logra sacarlos de Cuba en 1967 gracias a la ayuda de sus amigos Jorge y Margarita. No solo la Seguridad del Estado ha sido la causante de su destrucción, sino también amigos, como Aurelio Cortés, quien le escondió los manuscritos en casa de unas viejas conocidas muy religiosas pero a quienes finalmente les pide que lo quemaran por la ridiculización irónica que hacía Arenas sobre él, al llamarlo “Santa Marica”, por su doble condición de virgen y loca. Entonces, la novela, que “era el resultado de diez años de desengaños vividos bajo el régimen de Fidel Castro. En ella ponía toda mi furia” (145), tuvo que ser reescrita de cero, para volver a terminarla en dos años más, de nuevo.

En la narración sobre el proceso de composición de esta novela, resulta una constante la relación entre la escritura y el mar. En efecto, sostiene que “aquella obra me la había regalado el mar” (145). Arenas adjudica al mar

cualidades humanas, lo personifica, al punto de atribuirle la autoría de su novela. Ahora bien, no solo el origen de la novela se relaciona con lo marítimo, sino también su primera lectura una vez terminada la obra: “Elegí aquel pueblo [Gibara] para leer mi novela porque en él fue donde conocí por primera vez el mar” (146). Entonces, resulta ser un espacio elegido y privilegiado para la lectura y la escritura –en esta autobiografía pero también a lo largo de su obra narrativa–, dado que se trata de un hábitat propicio para la libertad. En las descripciones marítimas de esta autobiografía, el mar se asocia con la libertad de pensamiento y la posibilidad de la reflexión –“estaba en la playa pensando en mi libro perdido” (145)–, con la libertad sexual –“llegar al mar, ver el mar, era una enorme fiesta, donde uno sabía que siempre algún amante anónimo nos aguardaba entre las olas. A veces realizábamos el amor debajo del agua. Yo me hice un experto. Era maravilloso el mundo submarino; ver aquellos cuerpos debajo del agua” (127)– y con la libertad política, pues el agua es lo que le permite en varias ocasiones escapar de la persecución de la policía. Por ejemplo, cuando narra la vez que se fugó de la prisión de Miramar: “salí corriendo por la puerta de atrás que daba al mar, me desprendí de la ropa y me tiré al agua; yo era entonces un buen nadador” (185). Descrito en este episodio con su “oleaje tumultuoso y violento”, el mar es también la posibilidad de escape de la isla, la apertura hacia nuevos horizontes, la posibilidad de la imaginación, del viaje y de la fuga frente a las limitaciones de la tierra, regida por la persecución política y la censura.

De modo semejante, la autobiografía se detiene en su máquina de escribir, ese instrumento “mágico” asociado al goce, por lo cual también recurre a las imágenes del mar:

para mí aquella máquina de escribir era no sólo la única pertenencia de valor que tenía en aquel cuarto, sino el objeto más preciado con el que yo podía contar. Sentarme a escribir era, y aún lo sigue siendo, algo extraordinario; yo me inspiraba (como un pianista) en el ritmo de aquellas teclas y ellas mismas me llevaban. Los párrafos se sucedían unos a otros como el oleaje del mar; unas veces más intensos y otros menos; otras veces como ondas gigantescas que cubrían páginas y páginas sin llegar a un punto y aparte. Mi máquina era un Underwood vieja y de hierro, pero constituía para mí un instrumento mágico. (134)

En esta escena, la homologación entre la escritura y el oleaje del mar resulta sugestiva. El sonido de las teclas, el fluir de los párrafos sucediéndose unos tras otros le otorgan un ritmo al acto de escribir que es comparado con la fluidez del agua, con su movimiento errático, inestable, en continuo estado de composición, descomposición y recomposición. En ese sentido, su escritura se comporta como el mar, va y viene entre textos que se escriben de forma apasionada y furiosa, y otros que emergen como una marea calma. Y como el mar, sus propios textos también sufren la errancia. Incluso, siendo consciente de la futilidad de la escritura, en tanto probablemente sus textos terminen perdidos o destruidos, sostiene que “en aquel momento era un

consuelo escribirlo todo; era un modo de quedarme entre mis amigos cuando ya no estuviera con ellos” (198). La pulsión por la escritura es, para Arenas, también una forma de memoración, de materializar en la letra el recuerdo, de mantenerlo vivo y traerlo al presente.

Por otro lado, la analogía entre la escritura y el mar le permite describir el arrebatado que sufre durante el acto de escribir con la máquina. El sujeto escribiente parece ser arrastrado por las teclas –“ellas mismas me llevaban”–, al igual que las corrientes de agua empujan al nadador, quien pierde control sobre sí mismo. El “yo” deja de ser el sujeto de la oración, pierde poder de decisión, en tanto es captado por el fragor y la música de las teclas. Olvida quién es y se deja llevar, sustraído y errante, por el movimiento fluido de las palabras. El momento de la escritura y su herramienta, la Underwood vieja, se describen como un ritual mágico, tal vez podría pensarse como un rito de posesión, en el que el sujeto parece entrar en un estado de trance, dado que pierde su conciencia habitual y es impulsado a actuar bajo los efectos mágicos de la musicalidad de la escritura a máquina.

Por otro lado, se desprende de esta escena que la escritura es entendida como uno de los mayores placeres de su vida: “Tres fueron las cosas maravillosas que yo disfruté en la década del sesenta: la máquina de escribir, los adolescentes irrepetibles y el pleno descubrimiento del mar” (135). El mar se pone en el mismo nivel que la escritura y que la sexualidad adolescente. Tal vez estos tres pilares –motivos de esta autobiografía y de su narrativa– pueden ser entendidos como sus espacios de liberación frente a las ataduras del régimen de Castro. La ecuación escritura-sexo-mar se imbrican: “Allí surgió la idea de escribir mi novela *Otra vez el mar*, porque el mar era realmente lo que más nos erotizaba” (126-127). La escritura, al igual que lo son el mar y el sexo, es un espacio de goce y de liberación.

Escenas de iniciación: la escritura en la infancia

Arenas ubica el nacimiento de su vocación de escritor en la infancia, período en el cual también se define su orientación sexual. Ambos rasgos constitutivos de su personalidad y de su estética narrativa pueden condensarse en la siguiente anécdota: siendo niño, talla sus primeras creaciones poéticas en los mismos árboles de corteza blanda a los que “les abría un hueco y en él introducía el pene. Era un gran placer templarse a un árbol...” (39). En un tiempo de “absoluta miseria” (22), como describe en los primeros capítulos de su autobiografía, la falta de papel donde escribir lo lleva a recurrir a la naturaleza del campo donde vive, para usarla de soporte de su escritura. La infancia es, para Arenas, un período de descubrimiento de la escritura y del erotismo, dos prácticas –descriptas muchas veces como entrelazadas– que le otorgan una “absoluta libertad” (22) en oposición a las

limitaciones del mundo que lo rodea.³ Ya en estas escenas de iniciación, la escritura es entendida como evasión o refugio en un contexto de crisis y, al mismo tiempo, como una apertura al mundo, un descubrimiento de la naturaleza, del propio cuerpo y del mundo de la imaginación.

La ficcionalización de sus primeras relaciones con el mundo literario se vinculan siempre con la naturaleza, con los “tiempos premodernos” y de un “primitivismo intemporal”, como advierte Julio Premat (2014), en los que se representa un tiempo fuera del tiempo, el del diálogo con los árboles y el mundo animal, que están imbricados con su despertar sexual: “Aquella etapa entre los siete y los diez años fue para mí de un gran erotismo, de una gran voracidad sexual que, como ya dice, casi lo abarcaba todo” (39). Mediante el empleo de la hipérbole y las enumeraciones caóticas, en el apartado titulado “El erotismo” detalla que encontraba placer sexual en perros, yeguas, puercas, gallinas, guanajas y la lista sigue para finalmente concluir que en los medios campesinos, a diferencia de lo que comúnmente se cree, hay una fuerza erótica “que supera todos los prejuicios, represiones y castigos” (40). La escritura y la hipersexualidad ya se consolidan en la infancia como una resistencia frente al sistema opresor de la familia, la sociedad y el Estado. De acuerdo con Varela, “el impulso por escribir este texto es una forma de desafiar las normas de conducta sexuales ortodoxas por medio de una narrativa, que a través del poder insurgente de las palabras, desestabiliza cualquier indicio de censura o norma social” (2015: 76).

Las páginas dedicadas a la infancia están atravesadas de descripciones hiperbólicas sobre su iniciación sexual, lo que pone en evidencia la voluntad por desestabilizar y escandalizar la ideología heteronormativa de la narrativa y la política revolucionaria. Esta erotización de la naturaleza y del mundo rural cubano pone en crisis lo sexualmente convencional y lógico así como

³ En otro episodio, ya no de su infancia sino de su adolescencia, narra las reuniones con otros jóvenes en las que todos llevaban sus libretas y escribían poemas o capítulos de sus novelas. Y en esa escena, señala que siempre lo literario marchaba de la mano con lo erótico: “Nunca he podido trabajar en plena abstinencia, porque el cuerpo necesita sentirse satisfecho para poder dar rienda suelta a su espíritu. En mi pequeño cuarto en Miramar me encerraba por las tardes y a veces escribía hasta altas horas de la noche. Pero por el día yo había recorrido descalzo todas aquellas playas y había tenido insólitas aventuras con bellísimos adolescentes entre los matorrales; diez, once, doce a veces y, en otras ocasiones, uno solo, pero extraordinario, para que me rindiese por una docena” (127-128). El cruce entre la escritura y la sexualidad son, pues, dos prácticas imbricadas desde la infancia hasta el final de su obra. En este caso, podríamos leer lo que advierte Paola Piacenza (2019) sobre los modos de leer y escribir de los jóvenes, quienes tienden a elegir textos alternativos en relación con lo que pueden encontrar en la escuela y los adultos. Reconoce, en ese sentido, que la iniciación en la lectura y la escritura va de la mano con la iniciación sexual. Encuentran en la literatura, a la vez, revelaciones del propio cuerpo y del cuerpo de la letra. Tomando estas ideas de Piacenza, observamos la correspondencia recíproca en las narraciones no solo de la adolescencia sino también en la infancia –gesto provocador de Arenas– entre escritura y sexualidad, en tanto solo puede escribir si satisface sus deseos carnales y viceversa.

las imágenes de ingenuidad e inocencia infantil. En estas escenas, es posible reconocer una “retórica *queer*” (Varela: 9) escandalizadora, hiperbólica e irreverente, como cuando afirma haber tenido sexo con cinco mil hombres, cifra que busca desafiar, mediante una evidente exageración, las normas establecidas por el gobierno de Fidel Castro.⁴ El homerotismo que nace desde que tiene apenas dos años pone en jaque los paradigmas de masculinidad promovidos por el discurso revolucionario. La descripción extravagante de las escenas de sexualidad a lo largo de su vida busca, entonces, desestructurar la homofobia reinante en Cuba, por lo cual su autobiografía se convierte en un contradiscurso revolucionario, con el fin de promover la libertad en todas sus formas. Y este descubrimiento del cuerpo, abierto a la experimentación sexual, se describe en paralelo y de forma superpuesta con el descubrimiento de la escritura.

Por otro lado, las primeras escenas literarias de esta autobiografía empiezan desde la oralidad. Antes de aprender a escribir, Arenas sostiene que recurría a la ficción mediante la composición de canciones o de escenas teatrales para escapar de la soledad: “Creo que la época más fecunda de mi creación fue la infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad. Para llenar aquella soledad tan profunda que sentía en medio del ruido, poblé todo aquel campo, bastante raquítrico por cierto, de personajes” (23). La creación de mundos imaginarios se presenta como una cualidad innata de Arenas, quien desde muy pequeño parece tener habilidades para crear historias ficcionales, en consonancia con el campo que lo rodea. Por ende, su formación literaria no proviene, en principio, de la educación formal, sino de los saberes de la práctica, de las enseñanzas del campo. Se construye un mito de origen que condensa su posición periférica y, desde esa marginalidad, es posible la irreverencia.

La infancia, según Molloy, es uno de los silencios más recurrentes en la autobiografía hispanoamericana, dado que no ayudan a construir el yo heroico; pero cuando se recuperan, se hace para configurar una imagen de autor. En este caso, la infancia le permite a Arenas dar testimonio y agrandar su figura de escritor y definir sus rasgos estéticos vinculados con la hiperbolización de la sexualidad y la provocación contra lo establecido. De acuerdo con Premat, las representaciones de la infancia prefiguran los rasgos sobresalientes de su obra posterior. Sus textos infantiles son escandalosos, histriónicos y buscan provocar el espanto en sus lectores u oyentes. Este rasgo de su escritura puede leerse cuando describe sus interpretaciones dramáticas de los textos que componía en medio de escenarios solitarios campesinos: “Yo mismo las interpretaba. Ahuyentaba a todos. Una vez, el escándalo que armé fue tal, que mi propia madre y mi abuela, que deshierbaban un maizal, salieron huyendo sin poder explicarse el origen de aquellos alaridos” (37). Su ficción, pues, empieza a modo de

⁴ La sexualización del mundo campesino cubano también persiste en las descripciones sobre los hombres revolucionarios, con el fin de mostrar una visión del guajiro que difiere de los discursos revolucionarios (Cfr. Varela).

grito o chillido que perturba hasta a sus familiares, quienes no reconocen su voz, en tanto se transforma para romper con las convenciones estéticas y sociales permitidas entonces.

Y en estas representaciones de la infancia, solo una escena literaria escolar se recupera en la autobiografía: los fines de semana Arenas participaba de una velada literaria que se llamaba “El beso a la Patria”, en la cual cada alumno debía recitar un poema aprendido de memoria. Él siempre se equivocaba, como la vez que cambió una palabra del poema de José Martí:

Una vez el aula se vino por el estruendo de la risa, cuando recitaba el poema ‘Los dos príncipes’; en vez de decir “entra y sale un perro triste”, dije “entra y sale un perro flaco”. La solemnidad de aquel poema, que hablaba de los funerales de dos príncipes, no admitía un perro flaco; seguramente mi subconsciente me traicionó y yo trastoqué el perro de Martí por Vigilante, el perro flaco y huevero de nuestra casa. (28)

En esta escena de iniciación a la literatura que escoge narrar Arenas se puede ver la fundación de una escritura controversial, mal escrita, que desobedece lo instituido y que, ante todo, desacraliza la figura del poeta nacional canonizado por el discurso revolucionario. Desde niño, por accidente en este caso pero más adelante de forma consciente, se distancia de las formas consagradas de la literatura canónica, contaminándola con elementos de su vida campesina. El cruce entre la alta cultura, a la cual accede cuando empieza a trabajar en la Biblioteca Nacional y empieza a participar activamente de las tertulias con la intelectualidad cubana de los sesenta, y la cultura aprendida durante su infancia, de absoluta miseria pero a la vez de absoluta libertad, pone de manifiesto la tensión constante entre abundancia y carencia, lo permitido y lo prohibido, lo culto y lo inculto, de esta autobiografía y la estética del autor.

Mediante estas figuraciones de la escritura en la infancia, observamos la constitución de la poética del autor, quien se define bajo el halo del sensualismo, la espontaneidad, la exuberancia, el escándalo, el rechazo a la autoridad, a la educación formal, a las jerarquías, en definitiva, a través del desenfreno de la libertad en todos sus sentidos.

La abuela, su mentora

Como dijimos, las escenas de iniciación en la literatura escogidas por Arenas para construir su relato de la infancia y la imagen de sí mismo retratan un aprendizaje literario por fuera de la educación formal:

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 para toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida. Y eso, se lo debo en gran medida a ese personaje mítico

que fue mi abuela, quien interrumpía sus labores domésticas y tiraba el mazo de leña en el monte para ponerse a conversar con Dios. (45)

De acuerdo con la lectura de Celina Manzoni (2005), es posible advertir que, para construir su imagen de autor, Arenas, por un lado, reconoce el acceso a la alta cultura gracias a la Revolución Cubana –las lecturas y conversaciones trabajando en la Biblioteca Nacional, sus clases con Virgilio Piñera y las tertulias literarias con los máximos exponentes del campo literario cubano de los sesenta–, pero, por otro lado, resalta “los saberes del pobre”, aprendidos de su abuela materna. La crítica argentina se detiene a analizar el apartado “La noche, mi abuela” como una “escena de lectura atípica”, siguiendo a Molloy (Manzoni 2007: 152-153), en la cual el personaje despliega sus conocimientos sobre la nocturnidad, que consisten en la curación a través de la magia, la interpretación del mundo mediante la lectura de las hojas, el agua y las estrellas, los diálogos con Dios a modo de reclamo. Además, la abuela, a pesar de no saber escribir, es su mentora literaria, en tanto le narra historias de aparecidos y de hombres con la cabeza en la mano, al tiempo que le canta e inventa canciones y conjuros. Su espacio para la narración, el centro de su vida, es la cocina y el fogón, de modo que Arenas construye imágenes cálidas para hablar del calor del hogar provocado por la voz de su abuela. Así como la abuela lo introduce en el mundo de la imaginación literaria, también es ella quien lo lleva a conocer el mar (50).

Entonces, la abuela es su primera mentora, que lo sumerge en la sabiduría del campo y de las creencias populares, que le muestra el monte como sitio sagrado, poblado de criaturas mágicas y sobrenaturales que el propio Arenas cuenta haber visto: “las brujas llegaban llorando o maldiciendo por las noches, y se posaban en el techo de la casa; algo pedían y había que darles” (46).⁵ Como las narraciones de su abuela, las ficciones de la infancia toman de la realidad elementos de la ficción, que luego irrumpen en su vida. El cruce entre vida y arte también es posible encontrarlo en las escenas de escritura de su adolescencia, como cuando narra cómo empieza a componer sus primeras novelas:

⁵ Resulta pertinente aclarar que en la autobiografía se pueden reconocer otros mentores literarios de Arenas, que resultan ser mediadores entre el autor y la escritura. Tal vez el más importante para Arenas sea Virgilio Piñera, mencionado en numerosas zonas del texto, que van desde el inicio hasta el final, pero que amerita destacar en esta instancia sus encuentros literarios para reescribir *El mundo alucinante*. A causa de un premio que no recibe, Piñera se acerca a Arenas y le dice que lo llame para trabajar en la novela: “parece como si la hubieses mecanografiado en una sola noche” (101). Su escritura apresurada, porque apenas tenía tiempo para escribir trabajando en la Biblioteca, lo llevó a Arenas a escribirla de un tirón. Las escenas de escritura entre maestro y aprendiz merecen ser analizadas en un trabajo aparte, dado que constituyen, como señala el propio autor, su formación literaria, universitaria, necesaria para un “escritor delirante, que carecía de formación” (102). Podríamos pensar que este mentor representa la adquisición de saberes de la alta cultura, en oposición a los “saberes del pobre” (Manzoni 2007) encarnados en la figura de la abuela materna.

Quizá influido por aquellas películas, casi siempre norteamericanas o mexicanas, o quién sabe por qué, comencé a escribir novelas. Cuando no iba al cine, yo me iba para mi casa y al son de los ronquidos de mis abuelos, comenzaba a escribir; así llegaba a veces a la madrugada y de la máquina de escribir –que me había vendido en diecisiete pesos mi primo Renán– iba para la fábrica de dulces de guayaba donde, mientras hacía las cajas de madera, seguí pensando en mis novelas; a veces me daba un martillazo en el dedo y no me quedaba más que volver a la realidad. (57)

En esta descripción, es posible reconocer la imbricación entre arte y vida, ya presente en las escenas de su infancia, cuando sus personajes habitan en el campo para jugar con él. La imaginación invade su realidad, al punto que necesita despertarse, introducir un elemento del mundo diario para reaccionar. Esta fusión y confusión entre realidad y ficción es una constante en la obra de Arenas, como advierte Miaja de la Peña: “Acercarse a Reinaldo Arenas es y será siempre un reto, tanto de lectura y escritura como vivencial, ya que en él su vida y su obra van siempre de la mano, por lo que resulta difícil, si no imposible, separar una de otra” (9). A su vez, en estas escenas de la infancia y la juventud, es posible ver cómo el autor configura la escritura como fuerzas de escape o, en palabras de Michèle Petit (2001), como un “atajo para elaborar/mantener un espacio propio, una habitación para sí”, un refugio íntimo frente a las hostilidades del mundo exterior. De allí la necesidad de contaminar su vida de elementos ficcionales, como le enseñó su abuela para olvidar la soledad del campo.

A modo de cierre

A lo largo de la autobiografía, se diseminan figuraciones de la escritura que ponen en evidencia que su autor escribe para vivir y vive para escribir. Como advierte Machover, “para Reinaldo Arenas la escritura corresponde a una función vital. [...] La literatura es el instrumento de la huida” (103), huida de la miseria de su infancia, huida de la traición de sus familiares y amigos, huida del Estado que lo condena por su discurso antirrevolucionario y homoerótico, huida de la enfermedad y la muerte inminente. La escritura, como el mar y como el sexo, es un refugio inconmensurable y sin fronteras, en el que Arenas navega errante a lo largo de toda su vida para resistir contra viento y marea a las adversidades políticas, morales y vitales. Entonces, la escritura puede leerse como una actitud transgresora, desterritorializante, en tanto le permite dibujar los propios contornos de su vida y de su obra, y quebrar los límites impuestos en su mundo cotidiano.

Las representaciones estudiadas en este trabajo construyen una noción de la escritura a contrapelo de la narrativa revolucionaria y del discurso heteronormativo; en definitiva, la autobiografía, mediante estas zonas metaliterarias, forja una contranarrativa respecto de las ilusiones de los sesenta, de acuerdo con la lectura de Manzoni, mediante el despliegue de un pensamiento libre, sin límites políticos, sexuales y textuales. En el campo, en la playa, en la ciudad, en la biblioteca, en la universidad, con su máquina

Underwood, con libretas prestadas o con su grabadora de voz, en prisión y en la cama del hospital, a pesar de todo, Arenas encuentra las maneras para escribir, encuentra los lugares para dejar testimonio de su memoria, para gritar con furia su verdad, para hacer, en sus palabras, una “contribución modesta al triunfo de la libertad” (343).

Referencias bibliográficas

- Arenas, Reinaldo (2015) [1992]. *Antes que anochezca*. Buenos Aires: Tusquets.
- Ette, Ottmar (ed.) (1996). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Madrid: Iberoamericana.
- Machover, Jacobo (2001). *La memoria frente al poder: Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Manzoni, Celina (2007). “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”. University of Texas, Digital Repository. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2152/4102>
- Manzoni, Celina (2008). “Nocturno cubano”. En Miaja de la Peña, M. T. (coord.) *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*. México: UNAM/Iberoamericana.
- Miaja de la Peña, María Teresa (coord.) (2008). *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*. México: UNAM/Iberoamericana.
- Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Petit, Michèle (2006). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: FCE.
- Piacenza, Paola (2019). “La vida leída: la representación literaria de la lectura adolescente”. *Traslaciones. Revista Latinoamericana De Lectura Y Escritura*, 6 (12). 178-193. Disponible en: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/2683>
- Premat, Julio (2014). “Pasados, presentes, futuros de la infancia”. *Cuadernos LIRICO*, 11. 1-16. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1736>
- Socorro, M. (2001). “Plumas militantes”. *Revista Exceso*, Nro. 141. 56-61.
- Varela, Fernando (2015). *Sexualidad, política y una narrativa queer de la Revolución cubana: El caso de Antes que anochezca (1992) de Reinaldo Arenas*. Tesis defendida en Harriet L. Wilkes Honors College of Florida Atlantic University.
- Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons