Capítulo 1 El reinado del cuerpo. Reescrituras de Reinaldo Arenas Se abrió entonces el puerto del Mariel y Castro, después de declarar que toda esa gente era antisocial, dijo que, precisamente, lo que él quería era que toda aquella escoria se fuera de Cuba. Inmediatamente, comenzaron los cartelones que decían: QUE SE VAYAN, QUE SE VAYA LA PLEBE. REINALDO ARENAS, Antes que anochezca. Ahora sabía que era dueño de otra piel, de otros ganglios, mudo amasijo de músculos que despertaba otra sed. SEVERO SARDUY, El cristo de la Rue Jacob. En este capítulo indago en el cuerpo de Reinaldo Arenas (1943-1990). Expongo cómo el cuerpo del escritor cubano, haciendo gala de su plasticidad, apela a la materialidad corporal para responder a las metáforas y alegorías nacionales que lo excluyen y tratan de reducirlo a la abyección más inhabitable, la escoria. Me interesa enfatizar en la polimórfica noción areniana de reescritura, pulsión compartida por la generación política-literaria de la que forma parte, para dar cuenta del tránsito del cuerpo, de cómo su cuerpo traspasa las fronteras físicas y simbó-

licas de invisibilidad para así replicarle a los poderes de repudio y exclusión que intentan reducirlo. Insisto en cómo el cuerpo logra desorganizar el horizonte simbólico del sexo haciendo énfasis, por paradójico que parezca, en su materia. El éxodo del Mariel es un evento político que tanto Arenas como sus amigos reescriben para volverlo una especie de viaje iniciático, si se quiere, capaz de sexuar el cuerpo. Trabajo la visualidad que acompaña la obra del cubano, en especial las fotografías que lo exhiben y le *dan cuerpo*, y las repercusiones que el viaje, la extranjería, la enfermedad y el archivo tienen sobre su inteligibilidad. Reinaldo Arenas (le) da (su) cuerpo fuera de Cuba a una generación desdeñada (la marielita), que entonces reescribe en colectivo su corporalidad y encuentra en el archivo del escritor, su colección ubicada en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, el medio y fin de este propósito, de estos excesos somáticos.

1. Primero fue la escoria

El primero de abril de 1980, un grupo de cubanos asaltó la embajada de Perú en La Habana en busca de asilo político. La negativa del gobierno peruano de entregarlos a Cuba hizo que el presidente Fidel Castro retirara la custodia policial de la embajada para crear una situación de crisis que obligara a Perú a solicitar ayuda al gobierno local. Sin embargo, para el 6 de abril, ya un grupo aproximado de 10.800 cubanos había ingresado en las instalaciones de la embajada (Fernández, 2002: 19) y ésta continuaba con su intención firme de asilar políticamente a los ciudadanos. Este evento produjo un escándalo internacional, recogido por periódicos y medios de comunicación extranjeros, que obligó al gobierno cubano a declarar una amnistía para aquellos que 'desearan' abandonar la isla. Luego de cierto forcejeo y de muy diversas interpretaciones de la diplomacia, Castro permitió la salida de aquellos que cumplían o habían cumplido régimen penitenciario, enfermos mentales, homosexuales¹ confesos y prostitutas. En una histórica alocución, se refirió a todos los que abandonaban Cuba, como "escoria" y abierta-

mente expresó que, a este tipo de personas, Cuba no lo necesitaba². La salida de la "escoria" se produjo por el puerto de Mariel, lo cual posteriormente se llamó el éxodo Mariel-Cayo Hueso (Key-West) y bautizó a los sujetos de esta oleada de inmigrantes como "marielitos"³.

El éxodo Mariel ha sido el acontecimiento más brutal en contra de sensibilidades sexuales disidentes que se haya registrado en la historia cubana reciente. La construcción imaginaria de la homosexualidad como resto, "escoria" o "gusanera", es la clave del discurso oficial que, a partir de apelar a un afecto nacionalista, hace posible la escenificación de la homofobia de la sociedad cubana. Al combate del racismo o la pobreza, lemas de la Revolución, se une el 'voluntario' extrañamiento de todo deseo homosexual y, por supuesto, de su posible representación en el cuerpo nacional, por demás patriótico, revolucionario y masculino.

El homosexual, el más tarde gay, ha sido abiertamente excluido del discurso nacional latinoamericano, lo cual redunda notablemente en su inteligibilidad. Su configuración como cuerpo abyecto⁴ lo envía definitivamente al margen, al espa-

^{1.} No utilizo las nociones de homosexual y gay como sinónimas, me limito a nombrar como homosexual al deseo en su condición de ilegalidad o en su condición psicomédica o criminal. Mientras que utilizo el término gay cuando su noción se aplica a cierta visibilidad socio-cultural que afirma los derechos ciudadanos y humanos de tales minorías sexuales. Por su parte, nombraré la noción de *queer* únicamente cuando me refiera a la aproximación teórico-académica correspondiente.

^{2.} En Before Night Falls, versión filmica de Antes que anochezca, la autobiografía de Reinaldo Arenas, se reproducen partes del discurso público de Castro: "Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no lo queremos, no lo necesitamos". Por otro lado, el domingo 4 de mayo de 1980, la salida de un grupo de casi 3.000 cubanos hacia Estados Unidos causó una cantidad de manifestaciones 'espontáneas' a favor de Castro, lo cual politizó aún más la situación. A propósito de esto, el 5 de mayo, el periódico venezolano El Nacional, con el titular "Cuba niega Salvoconductos a ex Presos Políticos", recoge lo siguiente: "Una manifestación de estudiantes de la Universidad de La Habana desfiló por las calles capitalinas, coreando consignas de 'Cuba sí, Yanquis no'; 'Fidel, aprieta, que a Cuba se respeta', y reiterando a través de telas y pancartas que 'La Universidad es de los revolucionarios" (El Nacional, 05-05-1980: A2).

^{3.} A pesar de su connotación despectiva implícita, la cual definitivamente marcó por algún tiempo a estos exiliados, más tarde este nombre fue utilizado para denominar la revista literaria fundada por Reinaldo Arenas, Reinaldo García Ramos, Marcia Morgado, Juan Abreu, Roberto Valero, René Cifuentes, entre otros: su nombre fue definitivamente *Mariel*.

^{4.} Butler define esta noción en su libro *Bodies that Matter*, donde comenta: "Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas 'invisibles', 'inhabitables' de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales – el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida" (2002: 19-20).

62

cio invisible e inhabitable de la exclusión⁵. Para el discurso revolucionario cubano, el cuerpo homosexual se construye como una intervención capitalista que, parecido a la moda y aún más peligroso, amenaza la libertad y su visibilidad únicamente es posible para luchar en su contra⁶. La visibilidad del homosexual en la Cuba revolucionaria denuncia, con su propio cuerpo, la incursión imperialista que el imaginario revolucionario rechaza con vehemencia. Este cuerpo imaginario, orgánico y nacionalista, ideado heterosexual, construye al Otro, al cuerpo homosexual, como resto, "escoria", "gusanera"; precisamente como desecho orgánico capaz de ser expulsado de forma 'natural', lo cual refuerza simbólicamente su salida de la isla. En este sentido, las infecciones parasitarias son para la Revolución la esencia de la deposición fecal y tanto las heces como la analidad constituyen el referente metonimizado de la homosexualidad (Quiroga, 1998: 210). No obstante, esta visibilidad, residual y patológica que se le otorga a la "escoria", esta fabulación o más bien proclamación de su materia sexuada como territorio abyecto, siempre relacionada con los orificios corporales y los fluidos que los atraviesan (Kristeva, 1982: 71), es lo que paradójicamente permite su transformación simbólica, su plasticidad posterior.

Es este cuerpo –reconocidamente tentador, transnacional y capitalista, nombrado en la lengua del imperio— el que ahora la Revolución construye no en su condición de deseo, sino más bien en su contextura de producción deseada para la sociedad de consumo ligada, asimismo, al período prerrevolucionario. Cuando el discurso oficial nombra al deseo homosexual como 'minoritaria moda', lo está colocando, nuevamente, en condición de residuo –desechable y dócil—. Pero ¿cómo

este otro cuerpo, ahora fabulado como residuo, se hace visible? ¿Cómo este resto, denunciado como territorio extranjero y ahora en el exilio, se vuelve texto? ¿Cómo se marca genéricamente la escritura? ¿Cómo se inscribe y escribe su contextura periférica y fantasmática? ¿Cómo la "escoria", la "gusanera", materializa su cuerpo en el exilio? ¿Dónde ubicamos realmente las marcas de este deseo? ¿Cómo desea? ¿Qué desea y cuáles son sus tecnologías? ¿Cómo, en estas circunstancias, puede materializarse un cuerpo gay?

Como ya referí antes, en este capítulo indago en los problemas que se desprenden de la noción, literaria y política, de reescritura. Con esta práctica llevada a cabo por y sobre el escritor cubano Reinaldo Arenas, propongo indagar cómo ésta hace posible y visible su cuerpo. El caso de Arenas es plástico por excelencia, ya que su cuerpo se expone a las tres circunstancias que inciden y que afectan la plasticidad del mismo –(1) el viaje y la extranjería, (2) la enfermedad y (3) el archivo–. A continuación insisto y le doy forma a la propia noción de reescritura de Reinaldo Arenas para luego proponer cómo su cuerpo es reescrito y resexuado en colectivo, lo cual, entonces, refuta las metáforas que activa la hegemonía nacional.

2. La reescritura como pretexto

En el libro *A la sombra del mar*, Juan Abreu relata un encuentro con Arenas, durante su ocultamiento en el parque Lenin, en el que Reinaldo afirma: "Estamos obligados a escribir los libros dos veces" (1998: 63)⁷. La referencia a la reescritura de los textos se hace más imperativa con la aseveración de la *necesidad*, "obligación", de reescribir. En su autobiografía *Antes que anochezca* y en diversas cartas y textos personales, Reinaldo Arenas comenta la dramática pero curiosa reescritura de su novela *Otra vez el mar*. Esta última fue en varias ocasiones sustraída o extraviada en el compulsivo intento del escritor de publicarla fuera de la isla. La anécdota se ha convertido en una constante indispensable al querer ilustrar la persecución de la cual fue víctima el escritor cubano. Reinaldo Arenas realizó tres versiones y en su versión 'final' agradece no haber tenido que escribirla por una cuarta vez.

^{5.} En *Tropics of Desire*, José Quiroga considera que, particularmente en Cuba, el sujeto homosexual posrevolucionario ha estado siempre fuera del cuerpo nacional, rechazado por su construcción nacionalista. Sin embargo, una fotografía de Benno Thoma, de la serie *Somos cubanos*, llama la atención de Quiroga al hacer posible una imagen que expone cierto deseo homoerótico puertas afuera. La fotografía capta a dos jóvenes de torso descubierto que posan en un balcón de La Habana vieja, ante una cámara ubicada en un balcón lateral. La escena pareciera otorgarle visibilidad a la figura del homosexual masculino en una Cuba situada en plena transición, entre una economía abiertamente capitalista y otra socialista. Pero esta posible inclusión, según Quiroga, pareciera por el contrario, expresar que el homosexual rechazado por el Estado, y por lo tanto fuera de sus construcciones nacionales, deviene precisamente en el cuerpo deseado por el capitalismo (2000: 11).

^{6.} Hugo Achugar, al tratar de esbozar la construcción de nuevos espacios editoriales y simbólicos para la literatura homoerótica latinoamericana, cree que es posible hablar del cuerpo como territorio, pero que sería también posible "pensar la definición y construcción de cuerpos como partes de ciertos territorios y, al mismo tiempo, la definición de territorios a partir de la construcción del cuerpo" (1999: 98).

^{7.} Juan Abreu escribe: "Luego nos fuimos hasta el centro de un área extensa, sembrada de cañabravas, a leer. Nos producía una extraña sensación reasumir las tertulias en aquellas condiciones. Yo tenía algunos poemas reescritos del *Libro de las exhortaciones* y él leyó algunos fragmentos de sus memorias. Mis poemas le parecieron superiores a los de la versión desaparecida. Esto me animó. [Reinaldo Arenas responde:] Estamos obligados a escribir los libros dos veces" (1998: 63).

La curiosa pero terrible práctica que obliga a estos escritores –ante el temor de perder sus manuscritos o luego de su pérdida– a hablar continua y cotidianamente de las diversas versiones de sus obras, de la reescritura de tal o cual texto, enumerando una y otra vez las pérdidas, nos invita a sospechar que estas reescrituras revelan mucho más de lo previsto en una lectura inicial. Juan Abreu comenta: "Y sentado ante la vieja máquina de escribir me digo: tengo que resistir, hay que hacer un esfuerzo, hay que hacer todo lo posible por salvar las obras, por *reescribir* las pérdidas. Si no, si cedo, ¿adónde iré a parar?" (1998: 160). Este "esfuerzo", este "hacer todo lo posible", este "resistir" en "reescribir las pérdidas" resulta un primer secreto que nos revela una importante clave de la contextura de este deseo: reescribir es rescatar lo perdido, revivir las pérdidas. La escritura, como entidad primera y primaria, está definitivamente perdida.

Esta situación, política aunque a veces fortuita, esta insistencia en la reescritura como pretexto y método de trabajo, este uso de la memoria y su puesta en blanco y negro como mediación, me conduce a repensar y a reescribir, con letras minúsculas, la noción derrideana de escritura. Reescribir implica, a la luz de estas revelaciones, el doble engranaje, el fictivo rescate de lo vivido como sentido esencial del texto: rescato lo perdido y así puedo seguir viviendo. Una segunda implicancia, la reescritura como rescate de lo una vez escrito: reescribo y así recupero lo perdido⁸.

Estas reescrituras de las pérdidas, de los textos alguna vez escritos y, a la vez, de lo vivido, parecen confiar en un elemento esencial sin el cual "¿adónde ir(án) a parar?": la memoria, ahora como proceso, como *almacenaje* del recuerdo. Pero los problemas que enfrenta esta memoria se vinculan con su narración (escritura o reescritura)⁹. Resulta llamativa y nuevamente curiosa esta asociación entre memoria y narración que, en un principio, da la impresión de desconocer su imposibili-

dad. Pareciera que la escritura, como la reconocemos, es sólo un proceso secundario de la memoria¹⁰. Resulta interesante preguntarse, en esta primera instancia, por qué estos escritores, lejos de anclar la escritura –con todos sus procesos complejos—en la experiencia, exponen la memoria –habiéndose o no transcrito el recuerdo—como una instancia ya portadora de un primer registro. La escritura, para estas sensibilidades, es siempre reescritura; lo cual advierte sobre otros procedimientos asociados con el género, el sexo y, por lo tanto, con el cuerpo.

3. Las reescrituras de Reinaldo

Ya afirmé en la introducción de este libro que la sexualidad gay no es una copia o versión de la no gay; definitivamente no existen los originales de la sexualidad (Butler, 1990: 31). La noción de género comienza la desorganización de la oposición binaria, así como la reescritura desestabiliza las nociones convencionales de la escritura. Para esta escritura menor no existen los originales de la escritura; todos ellos se han perdido. La reescritura es un signo inequívoco de lo menor, ya que la escritura -con o sin apócrifos originales- ha naufragado. La performatividad de la escritura, precisamente como conjunto de normas reguladoras, define y materializa la reescritura como textualidad abyecta. El caso de Reinaldo Arenas, dada la inquietante proliferación de procesos de reescritura, resulta especialmente curioso y enriquecedor. No sólo Arenas reescribe Otra vez el mar o Antes que anochezca, lo cual parece ser necesario, sino que también la noción de reescritura opera sobre El mundo alucinante y Celestino antes del alba. En general, casi todas sus obras pasan por la reescritura de la palabra, la renovación de la memoria y, hasta que venza el cansancio, la reescritura se convierte en un método de trabajo, en todas sus posibles concepciones¹¹.

^{8.} Su definitiva politización se halla de manera explícita en una escena de la novela de Reinaldo Arenas *El asalto*: "Silenciosos, con las jetas enfangadas. Algunos, los más jóvenes, los que nunca han cogido una guagua de verdad, descienden de verdad, bajan de verdad de una guagua, los otros, los pocos que la conocieron no quieren ni acordarse, saben lo caro que cuesta el recuerdo, y sólo recuerdan las palabras del Reprimerísimo: La memoria es diversionista y pena exige. Pena Máxima" (2001c: 32).

^{9.} Leo este engranaje entre memoria y reescritura a partir de una confesión que hace Derrida en *Memorias para Paul de Man*, ese grupo de conferencias dictadas entre enero y febrero de 1984, a pocas semanas de la muerte de su colega y amigo: "Nunca supe contar una historia. ¿Por qué no recibí ese don de Mnemosyne? A partir de esta queja, y probablemente para protegerme ante ella, una sospecha surge siempre en mi pensamiento: ¿quién puede contar de veras una historia? ¿Es posible narrar? ¿Quien puede afirmar que sabe lo que implica una narración? ¿O, antes que eso, el recuerdo o memoria que reclama? ¿Qué es la memoria? (...)" (1998: 25).

^{10.} Es esta situación la que lleva a Juan Abreu a comentar: "¿Hasta cuándo un ser humano puede resistir el terror, el asedio, la humillación? No me imagino cómo Reinaldo ha podido, lo conozco, sé que lo único que le anima a resistir es la obra por hacer. Si no, ya se hubiese suicidos" (1998: 160)

^{11.} La reescritura en Reinaldo Arenas estalla en múltiples direcciones, incluso, en algunas más allá de lo sospechado. No sólo me interesa el proceso continuo que experimentan sus textos, aun en sus variadas traducciones, sino también otros procedimientos de rigor areniano que a continuación desarrollo. En relación con las traducciones, Arenas no sólo corregía la "fidelidad" sino que también, más allá de ser la traducción un procedimiento de reescritura, renovaba textos e incluía pasajes no existentes en sus versiones originales. Asimismo, la edición publicada por la prestigiosa editorial francesa Du Seuil de *Otra vez el mar (Encore fois le mer)* realizada por Gérard Pina fue desautorizada por Reinaldo Arenas, no sólo por su tra-

Otra vez el mar, paradigma extremo de la reescritura, no sólo pasa por tres versiones reconocidas por el autor, sino que en sí misma, plantea la experiencia reescritural como fábula. La novela narra en dos voces, una femenina y anónima, y otra masculina y nombrada, la historia de un matrimonio que recibe el permiso para veranear en una casa junto al mar. Aquí la reescritura no sólo es origen, sino también es forma y principio¹².

Por otro lado, en la Universidad de Princeton, donde reposan por voluntad expresa del autor un numeroso grupo de manuscritos y otros materiales que abordo más adelante, pueden hallarse seis versiones más de *Otra vez el mar*. En este sentido, el método areniano por excelencia es la corrección sobre papel de sus textos mecanografiados, corrección que realiza a mano, y que en una próxima revisión —ya corregida según las huellas anteriores— vuelve a corregir convirtiéndose en una suerte de recorrector y, por lo tanto, de reescritor.

La compulsiva corrección, ligada sin dudas a la noción de reescritura, se torna más notoria al conservar y depositar, con una prolijidad no muy característica de

ducción inconsulta, sino principalmente por sus "inaceptables" errores. La versión que reposa en Princeton, recoge una nota manuscrita del propio Reinaldo Arenas donde expresa su absoluta desaprobación: "Esta traducción ha sido desautorizada por el autor de la novela. Su publicación constituyó un delito y conllevará la demanda inmediata del autor a la vez que considerará nulo el contrato con Du Seuil" (Caja Nº 9, Carpeta Nº 1). Las cartas dirigidas a Severo Sarduy, también conservadas en este archivo, son sumamente elocuentes.

Reinaldo Arenas, cada uno de los borradores en esta especie de *paradiso areniano* que es la colección organizadaza en la Universidad de Princeton. Esta negación y esquivo de lo definitivamente escrito como expresión de lo acabado, y una consciente pero fatal preferencia por la reescritura como tránsito, como paradójica materia de lo inacabado, habla seguramente de sensibilidades que rechazan la mesura, que confunden y desorganizan roles, textos, cuerpos.

A la vez, la reescritura se proyecta hasta la saciedad en técnicas y formas de escritura comentadas por el propio autor. Reinaldo Arenas parcialmente escribe – utilizo, esta vez, la acepción más técnica del verbo—*Antes que anochezca*. Partes importantes del texto fueron dictadas, dada la delicada salud física del escritor, quien luego transcribe tales pasajes. Esta manera de escribir resulta inequívocamente una manera de reescribir. Asimismo, en el caso de Reinaldo Arenas, la reescritura se hace irremediablemente un hábito editorial. Distintas ediciones de muchas de sus obras varían. Sus novelas iniciales, *Celestino antes del alba y El mundo alucinante*, se reescriben una y otra vez. En la interpretación filmica de *Antes que anochezca, Before Night Falls*¹³, se subraya significativamente la escena de reescritura de *Celestino antes del alba*, reescritura *sugerida* por Virgilio Piñera y Lezama Lima¹⁴. Asimismo, aunque formalmente responde a razones que Arenas comenta como legales, al ser suprimidos los derechos de autor¹⁵ en Cuba para pertenecer al Estado, la ópera prima de Arenas cambia su nombre en la versión internacional, cuyo título es reescrito ahora como *Cantando en el pozo* (*Singing from the Well*)¹⁶.

^{12.} Una variación ocurre también en El mundo alucinante. Como en Otra vez el mar, esta práctica se convierte en una innegable pulsión de estas sensibilidades. En mi artículo "El gesto autobiográfico. Un recuerdo infantil de Reinaldo" (2003), exploré cómo este escritor experimenta, abierta y explícitamente, una variación pronominal (yo, tú, él) que le permite reescribir el mismo episodio a partir de una mirada pronominal diferente. Mi artículo parte de una observación de Sylvia Molloy en su estudio sobre la autobiografía en Hispanoamérica (Acto de presencia, 1996), donde apunta la posibilidad de que individualidades excluidas por las instituciones autobiográficas tengan que recurrir a estrategias ingeniosas para manipular textos inaccesibles y lograr lo que defino como "gesto autobiográfico". A partir de esta observación, analizo algunos textos de Reinaldo Arenas, escritor cubano que (des)dibuja de una continua y alucinante manera, los bordes tradicionales de la autofiguración. Su compulsión por una escritura personal, aun cuando imbuida en la más fantástica de las fábulas, propone una identidad otra que desfigura y subvierte la práctica autobiográfica canónica, al cristalizar una teoría alterna de la autorrepresentación. A través de diferentes intertextualidades con Leonardo Da Vinci, presentes en la narrativa de Arenas pero también forzadas por mi lectura, el artículo pone de relieve la (con)fusión vida-palabra que rige la propuesta del autor. Celestino antes del alba, Viaje a La Habana y Antes que anochezca forman parte de las diferentes maneras escriturales. Como la mata de manos de El mundo alucinante, la escritura de Arenas está estratégica y convenientemente atravesada por registros y estilos disímiles, trazados por manos diferentes que inscriben la posibilidad y necesidad de un autorretrato.

^{13.} De ahora en adelante, cuando nombre *Before Night Falls*, me estaré refiriendo únicamente a la versión filmica de Julian Schnabel (2000).

^{14.} La escena del filme pone en boca de Lezama lo siguiente: "Remember, I don't want to be pretentious but we've read the book and we both think this book is far superior to the one that won the first prize. They robbed you the first prize. But to be frank it is always suitable of improvements. If you allowe, Virgilio would like to help you to clear it up"; y Piñera comenta al respecto: "Right now, it's good, but it's too good to not be great! (...) We both think you were born to write" (Before Night Falls).

^{15.} En carta de Reinaldo Arenas a Jorge Camacho del primero de diciembre de 1967, el escritor le comunica la eliminación de los derechos de autor: "Creo que es conveniente decirte que en los seminarios del Congreso Cultural (que fueron tremendamente mediocres) se aprobó (sin contar con los escritores) por la alta burocracia, que jamás ha escrito una cuartilla, eliminar los derechos de autor. Esto, desde luego, estaba aprobado mucho antes por Fidel, y todo no fue más que una pantomima representativa. Esta pérdida de los derechos de autores, comenzó ya a funcionar, por lo menos aquí en Cuba. Pero en el extranjero es difícil que se pueda llevar a cabo" (2010: 29).

^{16.} Se trata de la edición de Viking, Nueva York, 1987 (traducción de Andrew Hurley) pero también la de Seix Barral, Barcelona, 1982 (titulada como *Cantando en el pozo*).

Otra forma de reescritura se encuentra en el planteamiento original de *El mundo alucinante*, la versión libre y reescritura de la biografía de fray Servando Teresa de Mier. En esta ocasión, Arenas reescribe la historia de un personaje que materialmente existió, pero su preferencia por la alucinación y lo imaginario, su pulsión por lo fantasmático y no lo fáctico, hacen de esta reescritura de la Historia una periférica visión del personaje, por cierto, siempre identificado por la crítica con Reinaldo Arenas. La apertura de esta novela, subtitulada por el propio Arenas como "Novela de aventuras", comenta: "Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela" (1997: 16). Este "tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido", este "simplemente una novela" plantean más allá de un hábito obsesivo por la reescritura, un nuevo estadio teórico: la propia imposibilidad de la escritura¹⁷.

Pero resulta, para esta modalidad, mucho más definitiva la reescritura, en tono humorístico, de la novela fundacional de la literatura cubana, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde¹⁸. Con *La loma del Ángel*, Arenas no sólo plantea una reinvención textual, lo cual ya había practicado con *El mundo alucinante*, sino una revisión del canon literario cubano (con su responsabilidad crítica), pero ahora en clave de irreverencia¹⁹.

Sin embargo, Arenas no sólo propone *La loma del Ángel* como revisión literaria de las fundaciones, sino más bien radicaliza un gesto desenfadado de desfundación literaria²⁰. Ésta, además, reactiva la obra reenviándola al presente. Además, resulta evidente cómo el autor reescribe su propio nombre haciendo un paralelismo obvio con Villaverde²¹. Reinaldo Arenas no sólo reescribe irreverentemente *Cecilia Valdés*, lo hace revisando los alcances de la novela. A partir de su reescritura, y *usurpando* por momentos la posición de Cirilo Villaverde, Arenas se reescribe a sí mismo.

¿Por qué, entonces, Arenas reescribe a Cecilia? ¿Por qué revisita esta fábula fundacional? Arenas se apropia de este relato quedándose con su título alterno, si se quiere bastardo, y desplaza así su interés al espacio de la negociación y no al producto, a la tensión y no a la 'solución' tranquilizante (la novela de Villaverde insiste sobremanera en la belleza de Cecilia, cotizada incluso por las blancas hijas de Cándido). Aclaro, a continuación, cómo opera la novela en términos raciales y, de esta manera, señalo cómo interviene Reinaldo Arenas.

La reinvención racial que plantea Cecilia Valdés o La loma del Ángel de Cirilo Villaverde, novela publicada en 1882 pero cuya génesis data —por lo menos— de 1839 cuando aparece un primer texto de 20 páginas (Schulman, 1981), se gesta en un período en el que la ciudad letrada cubana produce textos que piensan la cubanidad en términos de raza y proponen, si bien a partir de diferentes estrategias y consideraciones, al sujeto mestizo como cuerpo e identidad nacionales. A partir de la dominación colonial y de la constitución de las diversas naciones, el discurso latinoamericano ha acudido la noción del mestizaje como construcción ficcional que explique y solucione la tensión entre las razas. La presencia del negro y del indio, es decir, la heterogeneidad de las razas concebida en el binomio blanco/no blanco ha permitido, e incluso solicitado, su inclusión en las fábulas

^{17.} Resulta interesante que el propio Reinaldo Arenas haya usado el término de reescritura en varias oportunidades, pero siempre en el sentido que explora en su prólogo a La loma del Ángel: "En cuanto a la literatura como re-escritura o parodia, es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura (o por lo menos al nacimiento de su esplendor). Baste decir que eso fue lo que hicieron Esquilo, Sófocles y Eurípides en la antigüedad y luego Shakespeare y Racine, para sólo mencionar a los autores más ilustres de todos los tiempos. La ostentación de tramas originales —ya lo dijo brillantemente Jorge Luis Borges— es una falacia reciente" (10). Esta última frase revela hacia dónde apunta Arenas: hacia las fábulas. Semejante exposición se realiza en un artículo suyo titulado "La escritura como reescritura, textos y pretextos" (Reinaldo Arenas Papers. Caja Nº 18, Carpeta Nº 24).

^{18.} De acuerdo con los fines que propongo, resulta interesante observar una nota surgida en relación con la versión cinematográfica de *Cecila Valdés*, titulada *Cecilia* (1982) dirigida por Humberto Solás: "Versión libre de la novela homónima de Cirilo Villaverde, que en su marco refleja la Cuba colonizada por los españoles. Esta adaptación a la pantalla sufrió cambios que indignaron a muchos que conocían la obra (clásico de la literatura cubana), o al menos habían disfrutado la zarzuela compuesta por el maestro Gonzalo Roig" (Noguer, 2002: 295). La observación nos hace suponer lo irreverente del gesto reescritural de Reinaldo Arenas al confrontarse con un verdadero clásico literario.

^{19.} Reinaldo Arenas afirma que *Cecilia Valdez* "ha sido considerada como un cuadro de costumbres de su época y también como un alegato anti-esclavista, pero en realidad es mucho más que eso. La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado

siglo, sino que también es lo que podría llamarse 'una suma de irreverencias' en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquélla época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos" (2001e: 10).

^{20.} Esta irreverencia ya se esgrime a principios del texto que lleva por nombre "Sobre la obra", en el cual Arenas prologa su propia novela: "Cecilia Valdés o La loma del Ángel, del escritor cubano Cirilo Villaverde, es una de las grandes novelas del siglo diecinueve. El autor comenzó a escribirla en La Habana hacia 1839, luego marchó al exilio y la terminó en Nueva York donde se publica íntegramente en 1882" (2001e: 9).

^{21.} Para mis fines, resulta interesante comentar que el premio del Concurso Nacional de Novela, con el que Arenas obtiene en dos ocasiones (primero con *Celestino antes del alba* y luego con *El mundo alucinante*) la primera mención, llevaba el nombre del escritor cubano Cirilo Villaverde. Debo dejar claro, algo que se pasa de largo en muchas referencias críticas, que Reinaldo Arenas no gana ninguno de los concursos, lo cual incluso es comentado por el mismo autor en *Antes que anochezca*.

nacionales. El cuerpo nacional debe dar cuenta, ahora, de esta heterogeneidad y construirse a partir de ella. Sin embargo, como plantea recurrentemente Amy Kaminsky en "Gender, race, raza" al referirse al término de Hispanidad, el mestizaje ha invocado una práctica de homogenización, la cual -generalmente- no trata de celebrar la diferencia, sino más bien, de acallarla, de blanquear la raza y de alejar todo elemento perturbador (el negro, el indio) de ella. Esta especie de síntesis marxista en la que se 'resuelve' la tensión racial lo que realmente genera es una imagen tranquilizadora que borre al Otro (sobre todo al negro) y desaloje su inquietante presencia. Por supuesto, todo esto nos lleva a repensar este proyecto como una práctica de élite que, aunque parte de la inclusión, lo que genera es, paradójicamente, una negación. Como dueño de la ciudad letrada, el blanco produce un discurso de mestizaje como construcción inventada que responde a un proyecto de dominación colonial, a pesar de que más adelante ya se esté en un momento poscolonial. Por supuesto, aunque el acceso a este apartado simbólico que constituye el cuerpo nacional es únicamente obtenido por la raza dominante, no podemos ubicar al negro como figura pasiva, receptiva a cuanto signo de dominación se genere. La resistencia y las complejas estrategias del Otro hacen posible su inclusión, aunque aún muy limitada, en un período esclavista y aún colonial. Cecilia Valdés se proyecta, entonces, no sólo como un discurso en el cual se hace un inventario de la raza, sino que propone al mestizo, o en este caso a la mestiza, como resolución de la tensión racial, como devenir adúltero de la mezcla de razas. Es por ello que la novela se torna entonces en una ficción fundacional. El abrazo final entre madre e hija, una vez recuperado el juicio por parte de la última, nos ofrece una fábula de fundaciones que 'perdona' el adulterio, lo bastardo, pero que castiga el incesto como (con)fusión interracial (la muerte de Leonardo). Por supuesto, la novela de Villaverde no es monolítica y aunque sintetice de esta manera su proyecto nacional, hay en ella construcciones interesantes y momentos en los que se pone en duda el propio proyecto de mestizaje. Y en este espacio, intersticial diría, es por el que se cuela un escritor marginal como Reinaldo Arenas.

Arenas parece reinvocar la fábula fundacional como desmontaje del mito de la 'armonía' racial cubana, reinterroga así las premisas de la dominación, el blanqueamiento de la raza y, como ya comenté, recupera la tensión y la incomodidad, la lucha por los espacios (simbólicos) y, sobre todo, lo perturbador que resulta el reconocimiento de lo negro como propio. La reescritura del proyecto de Villaverde, propuesto por Arenas, vuelve al panorama independentista en el que se escriben los proyectos nacionales pero, por supuesto, no resuelve la tensión; su proyecto es hacer visible la contradicción, escenificar la diferencia, hacerla incómoda, revisitar los cimientos de lo fundado e implosionarlos. Su reescritura es ahora, más bien, una desescritura y es por ello que recurre a una simplificación de perso-

najes y acciones como en una suerte de disolución del melodrama racial, complejamente articulado por Villaverde, de la construcción de una nueva puesta en escena en la que lo blanco y lo negro vuelven a encontrarse y no se diluyen en el mestizaje como proyecto apócrifo de inclusión. Esta incursión de Arenas en el proyecto fundacional cubano propone desuniformizar la pretendida imagen del mestizo como fábula caribeña de totalización. Sin embargo, la reedición poscolonial y –voy más allá– posrevolucionaria de un proyecto colonial (prerrevolucionario) reencuentra en la fábula del mestizo y en su violenta carga de 'blanqueamiento' un signo reincidente de alejar lo afroamericano, lo negro, de todo cuerpo nacional cuando paradójicamente la Revolución ha 'decretado' el fin del racismo. Y es el tono humorístico que Reinaldo Arenas imprime en *La loma del Ángel* lo que lejos de conciliar las razas –en un intento por diluir las diferencias a partir de un "etnopopulismo" (Duno-Gottberg, 2003)–, se reconvierte en tensión, una especie de *volver* al momento mismo de la fundación y recuperar la disputa, la batalla interracial.

Por otro lado, dejando atrás *La loma del Ángel*, en *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas comenta una anécdota en relación a su salida de Cuba en el éxodo Mariel:

Antes de entrar en la zona donde ya todo el mundo estaba aprobado para abandonar el país, había que hacer una larga cola y entregarle el pasaporte a un agente de la Seguridad del Estado, que chequeaba nuestros nombres en un inmenso libro; allí aparecían relacionadas las personas que no podían abandonar el país y yo estaba aterrado. Rápidamente, le pedí una pluma a alguien y, como mi pasaporte había sido hecho a mano y la *e* de mi Arenas estaba cerrada, la convertí en una *i* y pasé a ser de pronto Reinaldo Arinas y por ese nombre me buscó el oficial en el libro: jamás me encontró (2001a: 303).

De esta manera, *avant la lettre*, Reinaldo Arenas reescribe su nombre para salir de Cuba (Arenas/Arinas); decisión que lo impulsa a errar ortográficamente en su propio nombre, como consecuencia de este desmedido afán por reescribir (Arinas/harinas). Por otro lado, el autor y sus textos se reescriben a partir de las obras y gestos del resto de la "escoria" (marielitos) en su contextura de perseguido-celebrado-exiliado, trinidad por la cual definitivamente transita la persona reescritura²² que es Reinaldo Arenas.

^{22.} En su libro *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural,* Eleonora Cróquer desarrolla la noción escritor(a)-con-escritura para dar cuenta de las estrategias y modos de inserción a los que acuden autoras como Delmira Agustini en un campo intelectual misógino y dominado por una mirada y presencia masculinas.

Por su parte, Juan Abreu, en su ya citado libro, propone la escritura de una especie de complemento a la autobiografía de Reinaldo Arenas. A la sombra de Arenas, Abreu escribe su obra, este y otros textos, a su vez, reescriben la obra de su compañero de jornadas. Por demás, Abreu revela que estos textos, escritos en su mayoría en Cuba, son consultados por el mismísimo Arenas cuando decide retomar el proyecto de su "autobiografía" A la sombra del mar ensaya prólogos, en una suerte de reescritura eterna de un pretexto o prólogo imposible de Antes que anochezca. Además de precisiones sumamente útiles para mis fines, incluye cartas inéditas, documentos, notas, manuscritos y fotos nunca antes publicadas de Arenas. Insisto: resulta por lo menos curioso, a primera vista, que estas maneras de reescribir sean de común uso y costumbre entre estos autores: "Escribiré otro de estos prólogos, si no sucede nada antes, el día del juicio [¿final?] (...) Reescribí de un tirón La jaula, una de las obras de teatro perdidas. Nicolás anda también como un loco reescribiendo En blanco y Trocadero. Seguro que esto alegrará a Rey" (Abreu, 1998: 121).

JAVIER GUERRERO

Finalmente, la reescritura se vuelve a producir cuando los textos de Reinaldo Arenas escriben a su vez, es decir, reescriben, una obra mayor a partir de la segmentariedad y de su posterior ensamblaje. Resulta obsesivo el deseo de Arenas de escribir una pentagonía, también su intención de postular una trilogía poética a partir de *El central*. Llamativa es la idea fija de otros escritores por estas fórmulas, Juan Abreu, Marcia Morgado y José Abreu se unen con trilogías; al igual que otros escritores menores, exiliados y gays, como Fernando Vallejo –a quien dedico mi cuarto capítulo–, escriben pentagonías. Aquí la reescritura *automática* no sólo resulta obvia, sino también gráfica al pensarse como ensamblaje. La construcción obsesiva y monumental de una pentagonía o pentalogía²⁴, por parte de Arenas, nos plantea una estructura sensiblemente segmentaria que pasa de ser una segmentari-

dad propiamente "dura" a una "flexible" (Deleuze y Guattari, 2002: 217)²⁵. Por ello, de ahora en adelante, seguiré el término empleado por Deleuze y Guattari al nombrar esta construcción como geométrica, en ese afán de confeccionar ensamblajes a partir del segmento: obras con formas mayores, formas geométricas que a su vez se recodifican entre sí, se reescriben. Este devenir flexible, en cuyo régimen "los centros actúan ya como otros nudos, ojos o agujeros negros; pero no resuenan todos juntos, no se precipitan sobre un mismo punto, no convergen en un mismo agujero negro central" (2002: 215), es la razón por la cual naufraga la pentagonía. Su reenvío al margen se realiza inevitablemente cuando se niega la visibilidad 'asegurada' por la monumentalidad del gesto, por una estructura propiamente concéntrica, por sus aparatos de resonancia. Esta segmentaridad, flexible y desorbitada, a la que retorna Reinaldo Arenas luego de este 'fracaso', hace posible la culminación de su proyecto de autobiografía que, como promesa de totalización, continúa naturalmente su naufragio.

Ahora bien, esta reescritura, capaz de ser un motivo de alegría de(l) Rey –diminutivo con el que era llamado el autor por sus amigos más cercanos y que solía utilizar Arenas para firmar su correspondencia personal—, también sucede en textos, testimonios y gestos críticos de otros marielitos como José Abreu, Roberto Valero, Miguel Correa, René Cifuentes, Lázaro Gómez Carriles y Reinaldo García Ramos, entre otros. Planteo, ahora, cómo estas confirmadas reescrituras reescriben a su vez a Reinaldo Arenas como producción política-ficcional y, específicamente, al hacer énfasis en su materialidad, dan cuerpo a Reinaldo Arenas. Esta reescritura, este cuerpo reescrito, sin dudas, es la figura emblemática de esta generación; por lo cual, la "escoria" no pierde la oportunidad de modelar a su Rey —el Rey de la "escoria"— para ganar, con su plasticidad, la visibilidad de una generación política-literaria pero también de un novedoso cuerpo sexuado. En este aspecto, considero que la reescritura en colectivo del cuerpo de Reinaldo Arenas activa la doble acepción

^{23.} La versión original del texto llevaba por título A la sombra del mar (Prólogos a una improbable biografía de Reinaldo Arenas). En el texto, Abreu comenta: "Cuando escapé de Cuba mi hermano José, al que se le impidió salir durante varios años después de la partida de la familia, me los hizo llegar poco a poco. La operación duró meses. Tuvimos suerte, sólo se perdió uno de ellos. Los manuscritos originales de los Prólogos pasaron a formar parte de la colección de la Universidad de Princeton al principio de los años ochenta, y Reinaldo Arenas los consultó cuando trabajaba en Antes que anochezca, su autobiografía. Me llamó para pedirme que le enviara una copia y así lo hice. En Princeton permanece la versión original escrita en la isla" (1998: 35).

^{24.} Aunque siempre Arenas se ha referido a una "pentagonía", oí por primera vez la utilización de dicho término en una grabación del propio Reinaldo que reposa en la Biblioteca del Congreso de Washington, realizada en conferencia del cubano poco tiempo después de su llegada a Estados Unidos.

^{25.} Deleuze y Guattari, al considerar que la modernidad no ha abolido la segmentariedad, sino que, por el contrario, la ha endurecido, proponen más bien hacer una distinción entre dos tipos de segmentariedad: una primitiva ("flexible") y otra moderna ("dura"). Bajo el modo duro, la segmentariedad binaria vale por sí misma y depende de grandes máquinas de binarización directa, mientras que, bajo el otro modo, las binaridades resultan de "multiplicidades de n dimensiones". En segundo lugar, la segmentariedad circular tiende a devenir concéntrica, es decir, a hacer coincidir todos sus núcleos en un solo centro que no cesa de desplazar-se, pero que permanece invariante en su desplazamiento, que remite a una máquina de resonancia. Por último, la segmentariedad lineal pasa por una máquina de sobrecodificación que constituye el espacio homogéneo more geométrico, y traza segmentos determinados en su sustancia, su forma y sus relaciones (2002: 217).

que implica el concepto de plasticidad, la capacidad de dar forma pero también de cobrar forma, de formarse. La reescritura en colectivo requiere del exhibicionismo de (su) Rey, así como de los gestos que relato a continuación.

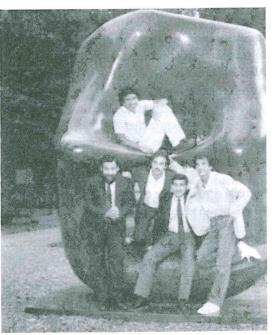


Fig. 2. Reinaldo Arenas (arriba) junto a (de izquierda a derecha) Miguel Correa, Roberto Valero, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu en la escultura *Oval with Points* de Henry Moore.

Universidad de Princeton, 1985. Fotografía de Marcia Morgado.

4. Reescribir A(L) Rey

En los textos, críticos o de ficción, de los autores del Mariel, la presencia de Reinaldo Arenas se reescribe con especial insistencia e interés. Una fotografía (Fig. 2) resulta productiva al respecto. La misma fue tomada sintomáticamente en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, y en ella observamos cómo Reinaldo Arenas—en lo alto de una pieza de Henry Moore, *Oval with Points* (1969-1970)— es sostenido en un gesto simbólico aunque probablemente inadvertido, de sus compañeros. Incluso, la mano de Juan Abreu (a la derecha) parece mantenerlo en lo alto, como escenificando la doble enunciación: *La reescritura del reescritor*. Este enunciado, además, parece advertir sobre la transformación literaria ejecutada por este de-

seo de la "función-autor" de Michel Foucault (1985). Función compleja pero estable y 'autor-izada' que deviene en el sintagma *reescritor*, donde la escritura naufraga y se hace borradura eterna, circunstancia inacabada.

Resalto en mi aproximación no sólo los textos, sino también los gestos de estas sensibilidades; gestos que reescriben a Arenas convertidos en estrategias ingeniosas –como plantea Sylvia Molloy en *Acto de presencia* a propósito del autobiógrafo hispanoamericano– para acceder a posiciones negadas. Uno de estos gestos significativos, para comenzar a desarrollar este punto, resulta la decisión de Roberto Valero de prologar su novela *Este viento de Cuaresma* (1994), con una carta de recomendación escrita por Reinaldo Arenas²⁶, y fechada en Nueva York el 2 de diciembre de 1990, pocos días antes de que este se suicidara. El gesto editorial de Valero, de colocar a Reinaldo Arenas en una posición autorizada hasta el punto de publicar una carta de recomendación –cuyo tono y maneras, en el mejor de los casos, tiene como único fin recomendar el texto a un sello editorial– merece atención.

Estos gestos inusuales proliferan. Un grupo numeroso de textos sobre Reinaldo Arenas incluye reproducciones de las cartas manuscritas o mecanografiadas del autor —y en cualquier caso, todas ostensiblemente corregidas—, incluso en trabajos críticos. Éste es el caso, entre otros muchos, del libro de Jacobo Machover, *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio*, donde se reproduce una carta personal fechada en Nueva York el 21 de octubre de 1987. Esta casi literal reescritura —también en el sentido moderno de reproducción— se convierte en un signo inequívoco de periferia, aun cuando se apela al reconocimiento del centro.

Debido a que Reinaldo Arenas es el sello de esta generación, literaria y política, la figura más visible de los "marielitos"²⁷, su continua actualización, el posicio-

^{26.} La carta dice: "Acabo de leer la novela de Roberto Valero Este viento de cuaresma. Considero que es una de las mejores novelas escritas por un autor cubano, y la mejor, sin duda alguna, de su generación. Roberto Valero nació en 1955, es un excelente poeta, he escrito sobre su poesía en diferentes ocasiones. Esta novela es provocadora y cuenta el argumento muy directamente, se deja leer fácil, pero al mismo tiempo es tremendamente poética y alcanza una intensidad que no encontramos a menudo en otros escritores. Comencé a leer la novela una noche y no pude dejarla. Este viento de cuaresma es una obra poderosa y arrasadora" (1994: 7).

^{27.} A propósito de esta idea, en la primavera de 2003 (a 20 años de la presentación de la revista literaria *Mariel*, ya fuera de circulación), se preparó una edición aniversario cuya portada y la sección "Confluencias" fueron dedicadas a Reinaldo Arenas. El texto que acompaña la sección relata lo siguiente: "En este número especial de aniversario de la Revista *Mariel*, la sección 'Confluencias' corresponde, dolorosa pero indiscutiblemente, al conocido escritor cubano Reinaldo Arenas. Dolorosamente, porque el suicidio de Arenas privó al exilio y a la cultura cubana en general de una de sus personalidades más dinámicas y fructíferas; indiscu-

namiento que tanto estos escritores y artistas como él mismo hacen de su cuerpo, parece solicitar su reafirmación. En una fotografía de René Cifuentes (Fig. 3), Reinaldo Arenas posa al lado de un letrero donde se lee la palabra "Marielito". El vocablo, sin duda, se reescribe. El muy peyorativo diminutivo, utilizado para estigmatizar la oleada de inmigrantes que arriba a Florida en 1980, es reescrito por esta generación. La pose de Arenas reafirma e inscribe su cuerpo y, si se quiere, lo historiza, devuelve la mirada excluyente impresa en el éxodo y esta devolución se produce en cuerpo. Insisto nuevamente en la labor colectiva de esta empresa. Si bien Reinaldo Arenas da su cuerpo, sus amigos de la generación —en este caso, René Cifuentes—, al publicar, reproducir y tomar las fotografías, a su vez, le confieren cuerpo.



Fig. 3. Reinaldo Arenas en Estados Unidos reafirmándose como marielito. Nueva York, 1982. Fotografía de René Cifuentes.

A pesar de que la crítica literaria y periodística es fundamental para la recepción y construcción del escritor –en este caso Reinaldo Arenas, o más atinadamente su "nombre desnudo" (Derrida, 1998: 59), Reinaldo²⁸–, me interesa privilegiar la

tiblemente, porque el autor de *La vieja Rosa* fue no sólo un hombre de extraordinario talento y capacidad de trabajo creador, sino también el autor que, con su renombre, facilitó a los escritores y artistas del Mariel la tarea de difundir sus respectivas obras" (2003: 18).

lectura de cómo la "escoria" reescribe a su Rey. Al respecto, triangulo su contextura corporal en tres circunstancias que dan cuenta de su tránsito, su transformación: (1) persecución, (2) celebración y (3) retorno. Estas tres circunstancias sintetizan, a mi modo de ver, el devenir de este cuerpo reescritura.

5. Primera circunstancia: persecución

Las ediciones aparecidas antes de 1980, año en el que Reinaldo Arenas sale de Cuba, sobre todo las francesas²⁹, dan cuenta de un escritor perseguido por el régimen cubano. La audacia de Arenas al publicar fuera de Cuba³⁰, especialmente con la ayuda de Jorge y Margarita Camacho³¹, permitió que *El mundo alucinante* –publicada en Francia en 1969 y premiada como mejor novela extranjera del año— activara casi por sí sola el trabajo de reescritura del autor. Por supuesto, la referencia al estatus de Arenas reposa entre líneas³². Me refiero a las explícitas estrategias que

pensamiento no se puede reducir a mera memoria, aunque proviene de un recuerdo) que Paul de Man mismo, el portador de ese nombre y único polo de estos actos, estas referencias, nunca volverá a responder a él, nunca responderá él mismo, nunca más, excepto a través de lo que misteriosamente llamamos nuestra memoria" (1998: 60).

29. Me refiero principalmente a las traducciones de Didier Coste para Editions du Seuil de *El mundo alucinante*, *Le monde hallucinant* (París, 1968), *Le Puits – Celestino antes del alba*– (París, 1973) y *Le palais des très blanches mouffettes* (París, 1975).

30. Especialmente las publicaciones de *Celestino antes del alba*, en Buenos Aires (1968) y Venezuela (1980); las de *El mundo alucinante*, en Londres (1971) y Nueva York (1971); *Con los ojos cerrados* (selección de relatos), en Uruguay (1972) y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en Alemania (1977).

31. Jorge y Margarita Camacho conocen a Reinaldo Arenas en Cuba en 1967. Para entonces, Reinaldo Arenas tenía 24 años y trabajaba en la Biblioteca Nacional. A partir de este momento, comienza una amistad, la cual está documentada en una voluminosa correspondencia publicada por Margarita Camacho en 2010, en español, y antes en francés. Jorge y Margarita Camacho desde Europa fungieron como agentes literarios de Reinaldo Arenas, hicieron posible la publicación de muchas de sus novelas antes de fallecer, y en su testamento el escritor cubano los nombra parte del comité que manejaría sus derechos de autor.

32. Arenas escribe: "Más adelante *El mundo alucinante* fue traducido inmediatamente por uno de los mejores traductores que he tenido durante años. Didier Coste, junto a Liliane Hasson. Y la novela tuvo gran éxito en Francia y fue considerada como la mejor novela extranjera, junto con *Cien años de soledad* de García Márquez (...) En Cuba, el impacto de la crítica de la edición de *El mundo alucinante* en su versión francesa, se convirtió para mí en un golpe absolutamente negativo desde el punto de vista oficial. Fui puesto en la mirilla de la Seguridad del Estado, ya no sólo como un tipo conflictivo que había escrito novelas como *El mundo alucinante* o *Celestino antes del alba*, que eran textos irreverentes que no le hacían apología

^{28.} Por supuesto, abordo esta problemática en el sentido que le otorga Derrida cuando propone: "Lo que en nuestra tristeza llamamos la vida de Paul de Man es, en nuestra memoria, el momento en que Paul de Man podía responder al nombre, Paul de Man, y responder en y al nombre de Paul de Man. En el momento de la muerte el nombre propio permanece; a través de él podemos nombrar, llamar, invocar, designar, pero sabemos, podemos pensar (y este

el texto encuentra para lograr la relación e identificación: fray Servando Teresa de Mier con Reinaldo Arenas. Esta construcción, este primer momento en su ahora contextura de persona reescritura-por-sí-misma sigue las pautas de lectura de su novela. El prólogo que acompaña a *El mundo alucinante* lleva consigo una carta que se fecha en La Habana, en julio de 1966³³, en la cual Reinaldo Arenas finge una correspondencia personal con fray Servando que comienza con la frase "Querido Servando"; y donde despliega las estrategias de minoría comentadas:

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estándares característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morirse. Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras *más importantes* (y desgraciadamente casi *desconocida*) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser *censurada* (1982: 20, el énfasis es mío).

La materialización del cuerpo reescritura parece seguir, en esta primera circunstancia y al pie de la letra, las estrategias *secretas* de la confusión Reinaldo/Servando³⁴ con todos los elementos que destaco en mi énfasis del pasaje: importancia, desconocimiento y censura. Los tres constituyen elementos claros de mi primera alusión: la persecución. Es en este primer movimiento donde observo las diversas estrategias discursivas presentes en los textos. Si bien es cierto que la "escoria" fotografía colectivamente a su Rey en un intento por hacer visible y existente su cuerpo, en este movimiento, los documentos que trabajo son, a veces, apropiados por voces tácticas, que aunque no funcionan de cara a la estrategia última de la "escoria", se activan en función a su postura opositora al régimen político que gobierna en Cuba.

La puesta en escena de estos cuerpos se hace para activar su *propia* memoria. En gran parte, las fotografías que comento provienen de recopilaciones, homenajes, documentos o libros realizados alrededor del reescritor y preparados por los

propios "marielitos", o en los que colaboran, ofreciendo simbólicamente un cuerpo editorial colectivo a Reinaldo Arenas³⁵. Una fotografía, presente en el archivo de la Universidad de Princeton, así como también reproducida en publicaciones sobre y del escritor, muestra a Reinaldo Arenas en toda su condición de mestizo, guajiro, campesino de un lugar que ni siquiera puede nombrarse³⁶, mirando a la cámara en un gesto de estar desvalido, ojos bien abiertos ante un cierto asombro y miedo a la cámara. Una pose que precisamente capta la *no pose* de Reinaldo Arenas. Ensayo con esta fotografía un ensamblaje: le coloco al pie un fragmento del prólogo del escritor Mario Vargas Llosa (1936), el cual precede la edición española de *Adiós a mamá*:

Ese muchachito guajiro, casi sin educación y sin contacto con la ciudad, que comienza a garabatear historias, y sigue inventándolas y escribiéndolas durante años, en los momentos más atroces de su azarosa existencia, sin esperanzas siquiera de ser leído, arriesgando con ello esa libertad que es lo que más ama, no busca reconocimiento, fama, dinero, sino un refugio, un paraje hospitalario para su rebeldía indómita, un lugar dónde poder vivir por fin hasta los tuétanos con la plenitud y exuberancia que su fantasía y su cuerpo reclaman. (2000: 14-15).

El texto activa todo esto: la domesticación del 'animal salvaje' que es Reinaldo Arenas y que promete convertirse, si se le resguarda, en un ciudadano ejemplar. Resulta llamativa la referencia de Vargas Llosa a "la exuberancia que su fantasía y su cuerpo reclaman". Es, por el contrario, "la fantasía y el cuerpo" imaginados por el escritor peruano —como encarnación de un colectivo internacional— la que se impone al mejor estilo del Che vuoi lacaniano. Slavoj Žižek sigue al pie de la letra el concepto de Lacan de fantasía advirtiendo que se debe tener en cuenta "que el deseo realizado (escenificado) en la fantasía no es el del sujeto, sino el deseo del otro: la fantasía, la formación fantasmática es una respuesta al enigma che vuoi?" (1999: 18). Para Žižek, "resolver" o correr "los siete velos de la fantasía" no es preguntarse a partir del deseo, "¿qué quiero?, sino ¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué ven en mí?, ¿qué soy yo para los otros?" (1999: 19). La fotografía del perseguido, entonces, solicita, bajo una presunta inocencia, las fantasías del exilio.

al régimen (que más bien lo criticaban), sino que, además había cometido la osadía de sacar, clandestinamente, aquellas obras y publicarlas sin el permiso de Nicolás Guillén que era el Presidente de la UNEAC. También había publicado en Uruguay un libro de cuentos: *Con los ojos cerrados*" (2001a: 143).

^{33.} La edición venezolana de Monte Ávila Editores incluye un prólogo fechado en Caracas el 13 de julio de 1980, titulado "Fray Servando, víctima infatigable".

^{34.} Nuevamente, resulta pertinente para mis fines una frase de la contratapa de la edición venezolana del texto: "Esta edición de *El mundo alucinante* tiene, aparte del valor intrínseco, un gran interés: por primera vez se publica la novela en un texto corregido y vigilado directamente por el autor" (1982: s. p.). ¿Reescritura?

^{35.} Me refiero en especial a los textos: *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia* (Reinaldo Sánchez, ed., 1994), *A la sombra del mar* (Juan Abreu, 2000), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca* (Luis de la Paz, [ed], 2001), *Un Cubain libre: Reinaldo Arenas* (Liliane Hasson, 2007), entre otros.

^{36.} Es una constante en las referencias biográficas presentes en las obras de Reinaldo Arenas el hecho de que su lugar de nacimiento sea erróneamente situado en Holguín (localidad más próxima a su lugar de nacimiento), o en un punto geográfico innombrable, imposible de precisar.

En otra fotografía (Fig. 4), el escritor en el exilio mira hacia la izquierda –siguiendo las convenciones visuales, diría, hacia atrás– a través de una persiana que con su mano entreabre para ver un pasado atroz, un pasado de persecución del cual ha escapado. En otra fotografía, Reinaldo Arenas y Roberto Valero, ambos muy jóvenes, miran directamente a la cámara, seguramente en Cuba: la palma y la reja colonial delatan la isla (Fig. 6).

Otra instantánea (Fig. 5) presenta a Reinaldo Arenas, ya en tierra firme, recostado contra una reja que aterra por ser parecida a la de una cárcel. Leemos un cartel que dice Stop. Reinado Arenas está a salvo, todavía muy cerca de la prisión, de un simbólico y aterrador El Morro que aún existe y que es peligroso. Reinaldo Arenas, todavía aterrado, denuncia que esto pare (stop), que cese la tortura, la persecución, la-cárcel-que-es-la-isla, el ostracismo. Nos reconforta el afuera, la flecha que señala como única vía, en one way, la calle y la casa promedio del ciudadano, el carro, la vida que nos promete la democracia: el sueño americano prometido tras el viaje cuya huella es el bolso. En la fotografía que continúa (Fig. 7), el propio Reinaldo Arenas porta en sus manos un periódico -¿El Granma?— en el que se lee: "TRAIDOR AYER, TRAIDOR HOY, TRAIDOR... SIEMPRE!". Arenas se adjudica la etiqueta de traidor y escenifica la pena de su culpa, sus días en la cárcel de El Morro, su cuerpo devuelve la imagen que la nación –homogéneas, excluyente, anacrónica— quiere tener de él. La expresión del rostro, sin embargo, devela su contraofensiva, ofrece indicios de su reafirmación en pleno tránsito al nuevo cuerpo.

Estas cinco primeras fotografías comentadas construyen su imaginario, el del perseguido. Y su fuerza radica especialmente en una condición paradójica. Ellas sólo aterran cuando piden ser vistas al revés, solicitan ser reversibles en un efecto de espejo. La imagen de un Reinaldo Arenas que mira por la ventana (Fig. 4) pide ser volteada, en un efecto inverso que nuevamente sitúa al escritor en Cuba visionando otra vez el exilio, la fuga -hacia delante, a la derecha-. Otras fotografías se activan de manera similar. En ellas Arenas posa ante barrotes, rejas coloniales o cercas. La composición propia del "afuera" es imposible de ser entendida visualmente sin la de "estar dentro". Esta es una dinámica propia de lo binario: vacío/lleno, desnudo/vestido, y así sucesivamente. Por lo tanto, con excepción de la fotografía del traidor, las fotografías reproducidas (Figs. 4 y 5) solicitan desprender y hacer florecer su contrario: Reinaldo Arenas dentro del enrejado de protección, de la cárcel – nuevamente en El Morro-. La fotografía en la que Reinaldo Arenas está sentado, recostado a la reja de protección (Fig. 5), nos ofrece un plus, el bolso de viaje, que también puede entenderse como el maletín del escritor, tanto dentro como fuera. No sólo se enreja al cuerpo, también se encierra al texto que para Reinaldo Arenas son –y lo demuestro más adelante– lo mismo. La mirada del exilio solicita paradójicamente la escenificación dolorosa de la persecución, del encerramiento. Por su-



Fig. 4. Reinaldo Arenas poco después de su llegada a Estados Unidos. Miami, 1980.





Fig. 6. Reinaldo Arenas y Roberto Valero en Matanzas. Cuba, 1976. *Dolores Koch Collection of Reinaldo Arenas at Princeton University*.

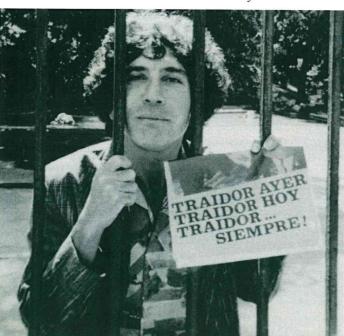


Fig. 7. Reinaldo Arenas en Miami reafirmándose como "traidor", 1980.

puesto, este dentro/fuera también podría pensarse en torno a la epistemología del clóset, el coming out: estar fuera/dentro de Cuba, estar fuera/dentro del clóset.

6. Segunda circunstancia: celebración

El tránsito de Reinaldo Arenas hacia el segundo movimiento, el que lo celebra, se encuentra principalmente en otro tipo de registros y soportes, en todo caso mixtos, pero que sin dudas forman parte de la escritura o reescritura del cuerpo. Me interesa la lectura de estos registros para dar cuenta de cómo se inscribe el autor en el "nosotros" al que se refiere Derrida (1988)³⁷. El "nosotros" es aquello que luego de la muerte se activa³⁸ al llamarlo por su nombre propio –Reinaldo Arenas, o al gusto pretendido, Reinaldo—, y al cual parece estar condenada la memoria. Este movimiento está constituido por dos pulsiones: por un lado, la celebración escenifica lo que el exilio quiere ver –el ejercicio de la libertad que la isla censura—; pero, por el otro, y en este sentido se cancela la fantasía lacaniana que articula Žižek, muestra el retorno desorganizador del que sospecha Judith Butler. Esta aludida multiplicidad construye, en definitiva, una extraña contextura³⁹.

37. En Memorias para Paul de Man, Derrida insiste en la imposibilidad del duelo por los movimientos que ejerce el "otro" (el muerto) para continuar "existiendo" como memoria. Derrida comenta: "Sólo podemos vivir esta experiencia en forma de una aporía: la aporía del duelo y la prosopopeya, donde lo posible permanece imposible. Donde el éxito fracasa. Y donde la fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en mí (en nosotros) a la vez vivo y muerto. Transforma al otro en parte de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos en nosotros, como un niño no nacido, como un futuro. E inversamente, el fracaso triunfa: una interiorización abortada es al mismo tiempo un respeto por el otro como otro, una suerte de tierno rechazo, un movimiento de renunciación que deja al otro solo, afuera, allá, en su muerte, fuera de nosotros" (1998: 45).

38. Derrida insiste en esta idea hasta la concepción de una especie de metamemoria: "Lloramos precisamente por lo que nos pasa cuando todo se confía a la sola memoria que está en 'mí' o 'en nosotros'. Pero también debemos evocar, en otro giro de la memoria, que el 'dentro de mí' y el 'dentro de nosotros' no surgen ni aparecen antes de esta terrible experiencia. O al menos no antes de su posibilidad, realmente sentida e inscrita en nosotros, firmada. El 'dentro de mí' y el 'dentro de nosotros' adquieren sentido y peso sólo porque conllevan la muerte y la memoria del otro que es mayor que ellos, mayor de lo que ellos o nosotros podemos soportar, llevar o comprender, pues luego lamentamos no ser más que 'memoria' en 'memoria' (...) A la muerte del otro nos damos a la memoria, y así a la interiorización, pues el otro, fuera de nosotros, ahora no es nada" (1998: 44).

39. Derrida afirma: "El movimiento de la interiorización mantiene dentro de nosotros la vida, el pensamiento, el cuerpo, la voz, la mirada o el alma del otro, pero en la forma de esos *by*-

La fantasía oculta tras sus velos la mirada del Otro. En *El acoso de las fantasías*, Žižek sostiene que lo que de manera definitiva fascinó a Occidente, luego de la desintegración comunista de Europa del Este, fue la posibilidad de reinventar la democracia, ver cómo ésta se redescubría con toda su frescura y novedad:

Europa del Este cumple, en relación con Occidente, el papel de Yo ideal (*Ich-Ideal*): el punto a partir del cual Occidente se ve a sí mismo en una agradable forma idealizada, como digno de ser amado. El verdadero objeto de la fascinación de Occidente es por lo tanto la mirada, específicamente la mirada supuestamente inocente que Europa del Este dirige a Occidente, fascinada por su democracia (1999: 43).

En este sentido, los primeros momentos de Arenas en el exilio constituyen una manera de contraponer visualmente las libertades democráticas con el silencio del régimen castrista y su persecución. En una fotografía⁴⁰ (Fig. 8) 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 antorcha, su puño derecho en lo alto como signo *fuera de lugar*, remedo del 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 contextura que definitivamente, replantea y transforma la imagen.

Este tipo de registros visuales continúa su proliferación con fotografías de Reinaldo frente a El Escoria(l) en la Plaza Mayor de Madrid (Fig. 9), las numerosas instantáneas en las que Reinaldo Arenas posa en un paisaje campestre de Estados Unidos (Fig. 10), abrigado ante el frío demoledor del invierno de Nueva York o ante una nevada, en Francia posando con la prensa diaria, en Versalles (Figs. 11 y 12), en el World Trade Center o en el Utah (Fig. 13). Estas fotografías celebran a Reinaldo fuera de Cuba, disfrutando de 'la libertad'. A propósito de esto, María Badías, en un libro homenaje editado por Reinaldo Sánchez, rememora un viaje de 1982 junto a Reinaldo Arenas, Lázaro Gómez Carriles y Roberto Valero:

pomnemata, memorandos, signos o símbolos, imágenes o representaciones mnésicas que son sólo fragmentos discontinuos, distantes y dispersos, sólo 'partes' del otro ausente. A la vez son partes de nosotros, incluidas en 'nosotros' en una memoria que de pronto parece mayor y más vieja que nosotros, 'mayor', más allá de toda comparación cuantitativa: sublimemente mayor que esto otro, mayor que sí misma, inadecuada para sí misma, preñada de este otro" (1998: 47).

^{40.} La fotografía es publicada por Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar*, y a la vez, la fotografía original, junto a las que forman parte del libro, son depositados por el marielito en la colección de Reinaldo Arenas en la Universidad de Princeton.

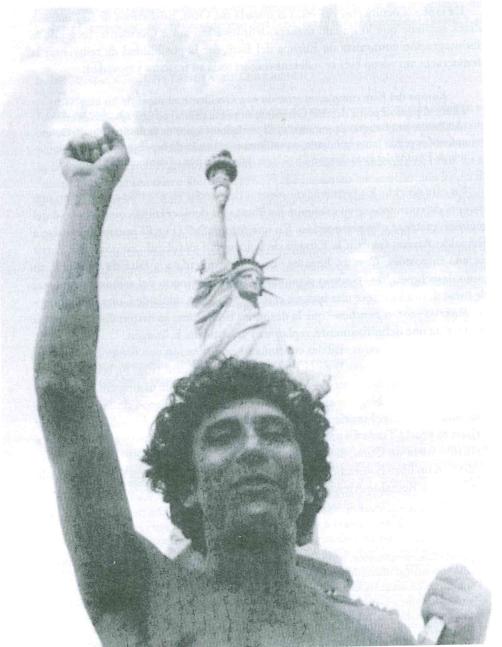


Fig. 8. Reinaldo Arenas posa frente a la Estatua de la Libertad. Nueva York, 1984. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles.



Fig. 9. Reinaldo Arenas ante la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid, 1986. Fotografía de José Abreu Felippe.

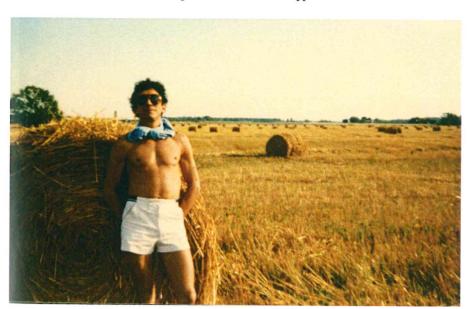


Fig. 10. Reinaldo Arenas en Estados Unidos, sin fecha. Fotografía de René Cifuentes. Colección privada de René Cifuentes/*Reinaldo Arenas Papers at Princeton University*.

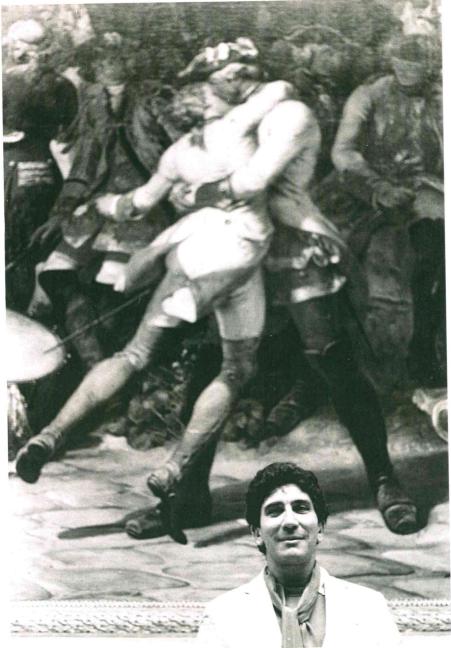


Fig. 11. Reinaldo Arenas en Versalles. Francia, 1988. Fotografía de Jorge Camacho. Colección privada de Margarita y Jorge Camacho.



Fig. 12. Reinaldo Arenas y Margarita Camacho en Versalles. Francia, 1988. Fotografía de Jorge Camacho. Colección privada de Margarita y Jorge Camacho.

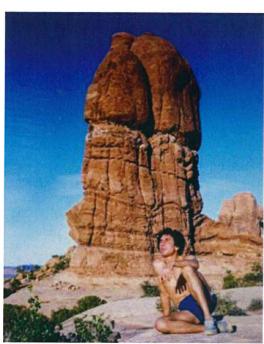


Fig. 13. Reinaldo Arenas en Utah. Estados Unidos, 1982. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles.

Ninguno de los cuatro había visto jamás una cordillera nevada. Aún recuerdo con frescura, casi diez años más tarde, la alegría de estar vivos, de sentirnos privilegiados al presenciar el soberbio paisaje, cómo paramos el carro para salir a jugar con la nieve y comprobar que hacía calor y había nieve en junio al lado de la carretera, que éramos libres, felices, que estábamos en las Montañas Rocosas. Reinaldo nos tiraba bolas de nieve y se las comía. Fue un momento mágico; allí comenzó nuestra amistad (1994: 23).

Esta mirada, este *afuera* al que Žižek se refiere, de la Europa del Este fascinada por Occidente, se reactiva en la imagen del cubano, antes perseguido, ahora fascinado por las libertades que ofrece la democracia. Y son también imágenes celebratorias las que nos ofrecen los documentales *Mauvaise conduite (Conducta impropia)*⁴¹ de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, donde aparece Reinaldo hablando de la persecución pero a salvo, y el documental titulado *Havana* de Jana Bokova⁴², donde Reinaldo posa frente al *skyline* de Nueva York para luego enseñar su nevera y la comida que *ahora puede disfrutar* gracias a la libertad⁴³. Todas estas imágenes celebratorias materializan, *grosso modo*, un Reinaldo reescrito-a-nuestro-propio-deseo.

Pero esta celebración trae consigo, como ya he advertido, una contraofensiva. Al mismo tiempo que estas fotografías son huella de esa mirada idealizada a partir de la cual Occidente se ve a sí mismo —esa vuelta al estadio del espejo—, Reinaldo Arenas logra colar en ellas un proyecto en el sentido preciso de recatextizar (rein-

42. A Reinaldo Arenas le gustó mucho el documental de Bokova. En carta a Jorge y Margarita Camacho del 24 de mayo de 1990, escribe: "Espero que hayan visto *Havana*, es una obra maestra, mil veces mejor que lo de Néstor [Almendros]. Es la recuperación desgarradora de todo un país con su pueblo, su música, sus bailes, su literatura, etc. Es la obra obviamente de una inteligencia superior, algo único y hecho en Cuba, qué valentía. Es la película del fin de todo, de ocaso total, tanto en Cuba como en el exilio. Ay, Cuba" (2010: 297).

43. En la película de Schnabel, *Before Night Falls*, encontramos una versión ficcionada del documental de Bokova donde se recrea la escena de la nevera y del *skyline*; pero me interesa más resaltar la escena de la nevada en Manhattan, donde la cámara hace un *travelling* en contrapicado que destaca la belleza de los rascacielos. Sintomáticamente, es ésta la primera escena del exilio que aparece en el filme: una escena, sin lugar a dudas, celebratoria.

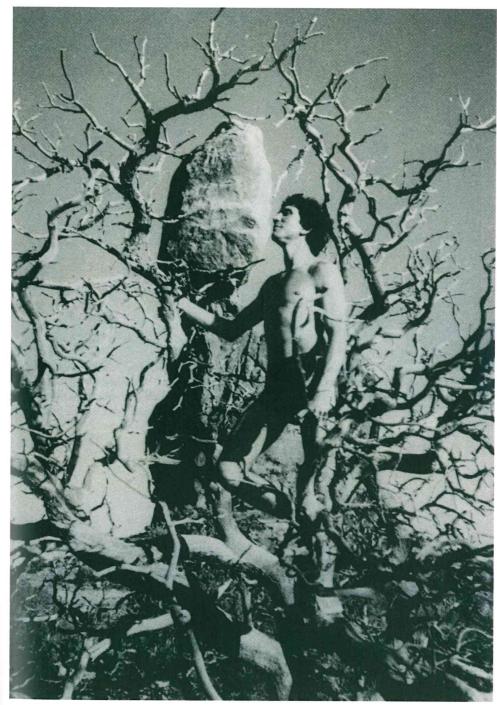


Fig. 14. Reinaldo Arenas en Utah. Estados Unidos, 1982. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles.

^{41.} José Quiroga considera el documental como una de las más efectivas intervenciones del exilio en relación a las políticas homofóbicas cubanas, cuya respuesta por parte del gobierno de la isla tardó más de 10 años, cuando fue estrenado el filme Fresa y chocolate. Interesante es el comentario que apunta sobre la actuación de Reinaldo Arenas: "He lashed back at the cuban government with its own tools: if the revolution demanded the open confession of homosexuality, he refused to give it on film: if the revolution classified homosexuals as 'foreign elements', as gusanera outside the realm of the patria, Arenas could be seen (and, more importantly, heard) in the film speaking perfect French. A more outrageous gesture in recent Cuban discourse I have yet to see" (2000: 20). Aunque estoy de acuerdo con el planeamiento de Quiroga, debo aclarar que el francés de Reinaldo Arenas estaba lejos de ser perfecto.



Fig. 15. Reinaldo Arenas (en el centro) es coronado como Gertrudis Gómez de Avellaneda. Lázaro Gómez Carriles (a la izquierda) coloca la corona, Roberto Valero sirve de testigo. Utah. 1982.



Fig. 16. Reinaldo Arenas ofrece su cuerpo a Nikola Tesla. Niágara, sin fecha.

vestir de la libido) el mundo. Sus estrategias de minoría y, en especial, su deseo de mostrar un cuerpo, estallan corroyendo su propia celebración.

Ya he dicho que su remedo de la Estatua de la Libertad puede funcionar como imagen celebratoria, mas resulta innegable el extraño magnetismo de la imagen. Y es la erotización del símbolo lo que la hace políticamente poderosa, es esta Libertad erotizada –sin camisa, desnuda de torso, indómita para siempre– la que la hace gay, amanerada. En todo caso, cancela su contextura de respetable símbolo nacional y la reescribe, la vuelve nuevamente política, reactiva su fuerza erótica: la mariconea. Reinaldo Arenas contrapone la alegoría al cuerpo. Con su cuerpo da cuerpo y rechaza, así, la metáfora. Traviste todo el imaginario cultural, histórico, geográfico desde dentro y volcándolo hacia fuera, de materia que cobra forma. El cuerpo 'contagia' al territorio. El cuerpo cancela, por demás, su dimensión territorial, descarta esta metáfora y llama la atención sobre sí mismo. Roberto Valero, a propósito del viaje referido por María Badías, apunta lo siguiente:

Nos fuimos desde Nueva York con Arenas y su gran amigo Lázaro Gómez hacia el Cañón del Colorado, aunque Arenas juraba que ya había visto el Cañón del Colorado en La Habana -se trataba de un bugarrón que le decían El Colorado y a quién él le había visto el Gran Cañón [Figs. 13-14]. Atravesamos con aquel cacharro el hermosísimo estado de Utah, fuimos al Desierto Pintado (según Rey unas locas de Arizona lo pintan de noche para sacarle dinero a los turistas de día), visitamos la Foresta Petrificada. Estuvimos en San Luis donde Rey, contemplando a su madre la luna (llena), decidió acostarse bajo el arco por tiempo indefinido. En las montañas rocosas decidió que debíamos coronarlo como a la gran poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda con unas flores silvestres que andaban por allí y que nunca sabremos el nombre, y lo coronamos [Fig. 15]. Cada lugar importante, patriótico, era inmediatamente ridiculizado por su ingenio. Cuando lo llevamos por primera vez al monumento de Jefferson en una noche de viento y nieve, se quedó pensativo ante la estatua y nos dijo: "es increíble lo bien peinadito que está". Ahora, cada vez que veo esos inmortales pelos de bronce tengo que confirmar que en efecto está peinadito. Ante el monumento de Washington se quedó extasiado: "quién fuera paracaidista". Y así marcha el anecdotario, con sitios, escritores importantes, mártires, con todo, porque su lema, para bien y para mal, era arremeter contra cualquier autoridad, desenmascarar y descubrir que detrás de todo y de cada uno se escondía una infamia o el vacío (1996: 30-31).

La escenificación del vacío se produce al localizar detrás de la esfinge cultural, la sonrisa de Arenas⁴⁴. El escritor cubano y sus marielitos descubren la vacuidad de

^{44.} Calco en esta frase la imagen y el problema planteados por Jean Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas* (1997).

94

las alegorías y, en cierto sentido, la vacuidad de la patria, cualquiera que sea, contraponiéndole a ellas el cuerpo. Ya enfermo, en una carta del 29 de agosto de 1989 dirigida a Jorge y Margarita Camacho, Arenas comenta, a propósito de la demora de sus gestiones para adquirir la ciudadanía y su enfermedad: "No es ningún honor para mí ser americano. Eso que quede bien claro... ya a estas alturas lo mejor es ser apátrida. O, tal vez, polaco" (2010: 269). Los cuerpos de los marielitos, encarnados todos en el cuerpo de Reinaldo Arenas, se exponen ante la patria y su nueva alegoría, el vacío, y sólo llaman la atención en su dimensión material.

7. Tercera circunstancia: retorno

La fascinación por las benevolencias del exilio resulta esperadamente transitoria y sumamente volátil⁴⁵. La transición hacia una reescritura de Reinaldo como extranjero, en el sentido que propone su retorno, parece hacerse visible una vez que la celebración ante la fantasía de la 'libertad' cesa, se desorganiza. Pareciera que la desorganización del deseo descubre en cierta forma lo propiamente ajeno de la fantasía.

Reinaldo Arenas, ya fuera de Cuba, es reescrito como exiliado, marielito, homosexual, enfermo de sida y cáncer⁴⁶, reaccionario, anarquista, gusano, contrarrevolucionario; o como he querido postular, la tríada persecución-celebración-retorno. Por otro lado, la pentagonía, su proyecto principal concebido en Cuba, resulta un esfuerzo sobrehumano⁴⁷ no sólo por su extensión, sino por lo tortuoso y a veces inacabable en que se convirtió su reescritura. El proyecto naufraga desde su muy

46. Reinaldo Arenas, además de sida, durante sus últimos años padeció de cáncer. De acuerdo con su correspondencia, tras intensos dolores de cabeza, los médicos le detectaron la nueva enfermedad. En una carta enviada a Jorge y Margarita Camacho el 19 de septiembre de 1989, Arenas escribe: "tengo cita con cinco médicos en este mes pues hay señales de cáncer pero leve. Puede ser que todo se resuelva en pocos días" (2010: 274).

temprano. Antes que anochezca y El color del verano, ambos libros póstumos, son signos inequívocos del 'fracaso' de su propio proyecto escritural ante la incapacidad de que la ambiciosa pentagonía 'contuviera' de alguna manera la existencia de este escritor. Reinaldo Arenas es reescrito como una figura incapaz de organizar su deseo, infantil si se quiere, y la mirada del otro, a partir de este rasgo, envía su cuerpo al margen, lo reescribe en toda su periferia. Por ello, la transformación del cuerpo residual, nombrado oficialmente como "escoria", al cuerpo celebrado –tal como plantea Žižek— resulta transitoria, perentoria. Una vez que Arenas se enferma y su cuerpo se transforma en la huella inequívoca de la desorganización simbólica del sexo o, más bien, en la reescritura a mano alzada del deseo, parece desaparecer del espacio público. La mirada del exilio que ve en él 'el ejercicio de la libertad de la que antes no gozaba' lo abandona tornando a su cuerpo invisible, desapareciendo progresivamente en su ruta a un tercer movimiento.

Arenas jamás pudo sentirse cómodo en el exilio. Son elocuentes sus críticas a Miami o incluso a Nueva York. En carta de 1987 dirigida a Jorge y Margarita Camacho, Arenas comenta: "En realidad no creo que Miami sea un lugar indicado para vivir y en cuanto a Nueva York, entre el frío y la plaga del SIDA se ha convertido en una verdadera tumba" (2010: 180). Su constitución de exiliado, su construcción como perseguido-ahora-liberado y la erotización de la libertad no se sostienen en el exilio, se hacen nuevamente resto, al constituirse como enfermo terminal. El cuerpo abyecto de Reinaldo Arenas se hace margen y ahora, doblemente sexuado como resto —en su condición de gay y enfermo de sida—, posterga su cuerpo, lo oculta. La aparente ausencia de fotografías de Reinaldo Arenas enfermo abre paso a los textos. La imagen se concreta a raíz de la ausencia de María Badías relata:

En el verano de 1987, Reinaldo sabía que estaba enfermo. Yo lo sabía, pero no pude decírselo ni a Roberto. Había notado que Rey tenía trastornos estomacales iguales a los de un amigo que estaba contagiado desde hacía tiempo. Rey no se lo admitía ni a sí mismo. Era un hombre orgulloso. Le dolía reconocer que sería vencido, que su maravilloso cuerpo se iba a desintegrar (...) Su enorme tristeza, antes tan hábilmente amaestrada por su humor, ya no se podía contener. En el invierno de 1987 comenzó a desaparecer por largos períodos, a inventar viajes, a mentir (1994: 24-25).

^{45.} Žižek continúa: "La realidad que surge ahora en Europa del Este es, sin embargo, una perturbadora distorsión de esta imagen idílica de las dos miradas mutuamente fascinadas: el abandono gradual de la tendencia liberal-democrática ante el crecimiento de un populismo nacional corporativo que incluye todos los elementos usuales: desde la xenofobia hasta el antisemitismo" (1999: 43).

^{47.} Jaime Manrique refiere una conversación con Arenas donde éste habla de su lucha con la enfermedad: "Escribir esos libros [El color del verano, novela que completó la pentagonía y Leprosorio, su poemario] me mantuvo vivo', susurró. Especialmente la autobiografía. No quería morir hasta darle los toques finales. Es mi venganza'. Y explicó: Tengo un sarcoma en la garganta. Me es difícil tragar alimentos sólidos o hablar. Es muy doloroso" (2000: 117-118).

^{48.} Jaime Manrique en una visita a Reinaldo Arenas, días antes de la muerte, se refiere a la transformación de su cuerpo: "La puerta se abrió y ahogué un grito de asombro. Los atractivos rasgos de Reinaldo estaban horriblemente deformados: media cara se veía hinchada, morada, casi quemada, como si estuviera a punto de caerse. Estaba en pijama y en zapatillas. No puedo recordar si nos dimos la mano o no, o lo que dijimos en ese momento" (2000: 117).

La enfermedad suprime las fotografías de(l) Rey y nos obliga a leer otras fotografías que se activan en toda su condición de apócrifas, como imágenes de un trompel'oeil del exilio. En varias fotografías publicadas póstumamente en los libros homenaje al escritor cubano vemos a Reinaldo Arenas compartiendo con sus amigos. Por ejemplo, en A la sombra del mar, una fotografía presenta a Arenas y Juan Abreu leyendo en un descampado. La fotografía está fechada en Miami Beach en 1981 pero claramente evoca el encuentro literario en el parque Lenin de La Habana, del cual antes comenté. En esta fotografía, vemos la informalidad y juventud de otros tiempos, una vuelta a una edad temprana -con la imagen del niño estampada, inscrita, en la camiseta de Abreu-, un pasado paradójicamente idealizado49. Es éste el poder de "Final de un cuento", la paradoja del exiliado. En este relato, estar fuera evoca el adentro en una estancia que se fractura para siempre: las calles de Nueva York se confunden con las de La Habana, se continúan en la narración. Key West es precisamente el espacio que permanece, la función del mismo mar que se toca en el malecón de La Habana y también de este otro lado. Luego de la discusión imaginaria que el narrador mantiene con el personaje que se ha suicidado, quizá parte de un mismo yo del exilio, el narrador llega hasta la orilla a depositar los cenizas del suicida en el mar⁵⁰.

Dicho esto, una fotografía más (Fig. 17) fija una variante. Interrumpe el silencio del cuerpo enfermo de Reinaldo Arenas. Descubre un cuerpo que delata su contraofensiva. Comienza el retorno. Su cuerpo esboza una sonrisa⁵¹. Delatando su vejez prematura aunque cautivadora, su cuerpo enfermo celebra su materia, muy cubierto –a causa, quizá, del frío estacional de Nueva York– devela con orgullo las marcas de la enfermedad, su violencia. Posa, además, desde el clóset o desde un intersticio que puede ser asumido como clóset –lugar prohibido para el nuevo gay norteamericano-y, en este sentido, desafía las voces que le solicitan mayor militancia como activista

gay⁵². No obstante, la desaparición del cuerpo durante la enfermedad, de la cual advierten varios de sus amigos⁵³, hace pensar en otra dimensión, otra en la que la materia se posterga para desarrollar una re-vuelta simbólica que cobra el cuerpo.

El cuerpo de Reinaldo Arenas es un cuerpo reescrito en colectivo y su imagen, contrariamente a esconderla, delata su reescritura. No se simula en blanco como el cuerpo femenino (a ser 'escrito'), ni se hace cuerpo temido (como el cuerpo negro) ni tampoco cuerpo enigma domesticado (como el del mestizo). El cuerpo gay exterioriza sin remedio su remiendo, su imperfección, su reescritura. Es un cuerpo corregido, incoherente, borroneado, tachado.

8. El archivo anal

A pesar de que el autor –una vez en el exilio– repite continuamente que ha escrito Otra vez el mar tres veces, Reinaldo Arenas parece condenado a reescribirla una vez más. Por cuarta vez reescribe el texto:

La novela está escrita de manera a aprovechar (sic) al máximo la página, por detrás y por delante, a un solo espacio, sin que pudiese sobrar la menor línea en blanco. Yo empleé casi dos años en *descifrar ese manuscrito* para poderlo pasar en limpio y poderlo dar a la imprenta. Desde el año 80 al 82, yo me pasé trabajando en *Otra vez el mar* para que la novela pudiese ser legible, porque eso *estaba escrito bajo un acto de furia y bajo una presión terrible y estado terrible de terror*. (Machover, 2001: 259, el énfasis es mío).

Este "descifrar ese manuscrito" ante un texto escrito "bajo un acto de furia (...) y estado terrible de terror para que pudiese ser legible" conlleva, sin lugar a dudas, una nueva reescritura. Pero más allá de la actualización de textos y memorias, me interesa señalar la imposibilidad de la reescritura en la tradición "marielita" de escritura automática o de un tirón; es decir, la que supone un prodigioso calco de los originales de la memoria. Pero, Reinaldo Arenas continúa:

^{49.} Colocaría precisamente como pie de foto, un recuerdo de Juan Abreu sobre estos encuentros: "Tendidos bajo los árboles, pegados a la tierra y a la hierba que de alguna manera nos separaban de la asfixiante realidad, nos adentrábamos en el mágico reino de los libros, de las palabras, de la imaginación. Sin darnos cuenta (nunca nos damos cuenta) éramos felices" (1994: 17).

^{50.} Una fotografía proveniente de *Before Night Falls* evoca la orilla, que es el exilio y que es el exilio cubano. Un Reinaldo Arenas entre las aguas, entre dos aguas, no en tierra, sino precisamente en un intersticio. Pero además, esta fotografía nos propone una lectura política del exilio al rememorarnos una práctica común del exilio cubano: los balseros, la ley pies mojados/pies secos. Reinaldo Arenas sale de Cuba vía Mariel, amnistía única y no repetida por el gobierno de la isla, pero la identificación con el exiliado común de hoy, el conocido por las fábulas mediáticas, nos plantea esta variante: Reinaldo Arenas *somos todos*, somos todo el exilio: el exilio cubano.

^{51.} La sonrisa de Reinaldo Arenas está ausente de la mayoría de sus fotografías. En *Antes que anochezca*, Arenas narra la manera en que pierde parte de su prótesis dental.

^{52.} Una respuesta interesante y contundente al respecto la constituye el libro de Rafael Ocasio, *Reinaldo Arenas, A Gay Activist in Exile*, en el que se plantean los cruces de la agenda política de Arenas hacia Cuba con su política sexual.

^{53.} Liliane Hasson lo confirma: "Les dernier temps, Reinaldo ne voulait plus voir personne, il ne voulait pas s'avouer malade ni montrer sa déchéance physique. I faisait changer son numéro de téléphone, filtrait ses messages, ne réspondait pas quand on frappait chez lui. Les gens lui glissaient des billets sous la porte, en vain. Quelques exceptions notables, outre Lázaro: Carlos Victoria, de Miami, Roberto Valero et sa femme María Badías, de Washington DC, René Cifuentes, Dolores M. Koch" (2007: 163).

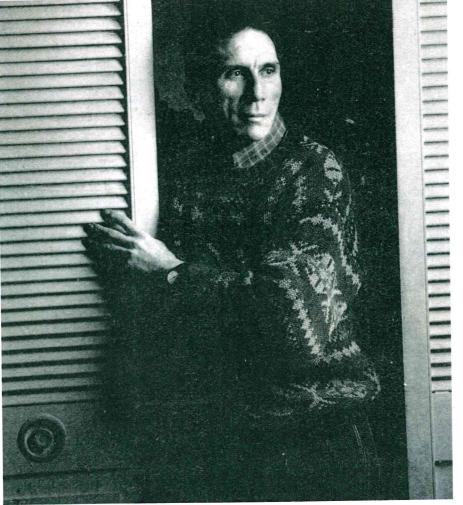


Fig. 17. Reinaldo Arenas posa desde el clóset. Nueva York, noviembre de 1990. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles.

Además ningún texto reescrito es igual al original. Es imposible porque uno escribe bajo una especie de subjetividad, de alucinación y es *imposible*, cuando uno está escribiendo una novela, *perderla y volver a escribir la misma*. Siempre serán diferentes. Sería interesante, si algún día la burocracia cubana nos devuelve aquellos manuscritos, poder comparar las diferentes versiones. El problema era cómo entrar ese manuscrito a Cuba, cómo volverlo a reescribir y cómo sacarlo (Machover, 2001: 257, el énfasis es mío).

Este nuevo giro, esta imposibilidad básica de reescritura a la que se refiere Arenas, conlleva a pensar que estos reescritores más allá de los pre-textos y razones que les hacen reescribir(se) (en) tal o cual ocasión, emprenden la empresa de escenificar la reescritura, escenificar la pérdida de los originales de la sexualidad y de los textos. Y la escenificación reescritural se realiza en un sentido de repuesta, de retorno. La reescritura es, como ya he sostenido, la narración fantasmática de la escritura⁵⁴. He allí su peligrosidad.

La concepción del cuerpo como territorio, donde incurren las escrituras fundacionales del siglo XIX en Latinoamérica, plantea el diseño y construcción de nuevos territorios a partir de la representación del cuerpo gay. Y es en este momento, cuando optamos por cambiar al "nombre desnudo" de Derrida por la *imagen del cuerpo del "hombre desnudo*" y, para esta lectura, corregido-extranjero-enfermo⁵⁵.

^{54.} En la imagen del cuerpo escrito de Frida Kahlo (1907-1954), en sus muchas direcciones y superficies pero también en su movimiento de reterritorialización, se ubica la inscripción del cuerpo femenino como otro, como resto. Tal vez más historizado e histerizado que de costumbre, el cuerpo de Kahlo [y así, el cuerpo femenino] se autoescribe, se muestra escrito y, en ocasiones, falsamente en blanco para atraer su escritura como paradójico [y oscuro] objeto del deseo (Cróquer, 1999: 222). En su artículo "Velado y obsceno, el cuerpo escrito de Frida Kahlo", Cróquer sigue la noción de Deleuze y Guattari: "Para utilizar, de nuevo, un término propuesto por Deleuze y Guattari asociados, se trata de un cómplice movimiento de reterritorializaciones. La hija de un inmigrante alemán ateo (fotógrafo de oficio) y una mexicana rural de Oaxaca católica, nacida (como cualquier otra) en 1907, heredera de un cuerpo social mutilado (por la conquista, primero, por sus asimétricos procesos político-económicos, después), niña 'feúcha', 'Frida pata de palo' poliomielítica, adolescente poco agraciada, mujer intrusa en grupos de discusión académica diseñados para varones, cuerpo individual desmembrado (por la enfermedad, primero, por un accidente de tránsito, después), mujer de Diego Rivera (quien tuvo muchas) (...) grado cero de la subjetividad desprovisto de significación y de identidad (mujer, pobre, extranjera, enferma), se vuelve escritura-mujer y mujer-escrita (proliferante y proliferada) en una doble mecánica (de donaciones y usos) de subjetivación y significación" (1999: 222).

^{55.} En este aspecto, sigo la idea de Judith Butler de replantear la noción de construcción, a fin de concebir el cuerpo como algo construido en su condición de materia sexuada.

¿Por qué se confunde su cuerpo enfermo con su cuerpo muerto?⁵⁶ La pregunta surge ante cierta *postergación* que Reinaldo Arenas hace de su cuerpo⁵⁷. La invisibilidad de Reinaldo Arenas a propósito de la esquiva alusión a su propio cuerpo, ahora como cuerpo enfermo, viejo o sencillamente ausente, me remite a pensar en su oculto (y comprensible) interés por un cuerpo. Pero, como comentaba anteriormente, el cuerpo de Reinaldo Arenas parece postergado; y, ocasionalmente, esta postergación resulta en distanciamiento. En *Antes que anochezca*, cuando Reinaldo Arenas comenta sobre su estadía en la prisión de El Morro, relata un interesante pasaje:

Me vinieron a buscar en una camilla. Yo estaba desnudo y los soldados hacían chistes acerca de mis nalgas; decían que por ellas podía pasar cualquiera. Realmente, no estaban malos aquellos soldados; eran bugarrones todos y me tocaban las nalgas, mientras los presos que estaban en la celda de los condenados a muerte se reían. Estuve como dos horas en el piso frente a la galera de aquellos presos condenados a muerte y, pasando ese tiempo, todos aquellos hombres estaban eufóricos; alguien enseñaba el culo, alguien estaba tirado, desnudo, en una galera frente a ellos (2001a: 224, el énfasis es mío).

Las frases enfatizadas, el giro que Reinaldo Arenas ofrece al nombrar su cuerpo como ajeno, son relevantes. "Alguien" es ahora el dueño de su cuerpo desnudo, de

un cuerpo que "enseñaba el culo" frente a una galera de condenados. De la idea "esos bugarrones me tocaban mis nalgas", el texto pasa *obscenamente* a *un cuerpo que enseña el culo*. Este nombramiento del cuerpo como ajeno, bastardo y *abyecto*, este cuerpo postergado y al margen, nombrado obscenamente, parece tentarme a construir la noción del cuerpo gay en otra instancia.

El cuerpo postergado, abyecto y bastardo, se hace otro como imagen. Un pasaje oculto de *Antes que anochezca* en relación con *El mundo alucinante*, el cual prefiero leer en clave por su *secreta contextura*, resulta significativo: "En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo El Morro). Yo, al entrar allí, 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*" (2001a: 222; el énfasis es mío).

En *Before Night Falls*, Schnabel recrea el uso de lo que Arenas refiere como "una maletero", una transexual llamada Bombón que transporta dentro de su "culo" los manuscritos de alguna de sus obras⁵⁸. La insistencia de Schnabel en este episodio queda clara al escoger, para interpretar el papel de una maletero, al actor Johnny Depp (travestido doblemente, primero como Bombón pero luego como el teniente Víctor, en una elocuente reflexión sobre el poder). Y es en este cuerpo travestido doblemente, donde se escenifica el tránsito del texto: Bombón transporta los manuscritos en su "culo". Más tarde, el teniente Víctor le enseñará a Arenas uno de esos manuscritos transformado en *Le monde allucinant*, ahora traducido al francés y hecho libro. Y es, extrañamente, en el proceso de travestir el cuerpo, cuando se recrea la experiencia escritural o, como he mantenido, reescritural. El cuerpo de Bombón materializa el libro, lo hace materia pública. El cuerpo es una máquina de reescritura

El texto postergado establece una relación *oculta* –casi por error, casi secreta–con el cuerpo postergado de Reinaldo Arenas. Este "vivir lo escrito en su propio

^{56.} Resultaría productivo rastrear las diversas narraciones materializadas a raíz del suicidio. Para la crítica, siempre ha estado por delante la carta que envía Reinaldo Arenas a la prensa dejando clara su voluntaria decisión de suicidarse. Sin embargo, en Before Night Falls se 'reinterpreta' el suicidio deviniendo ahora en una especie de homicidio o, por lo menos, un suicidio 'asistido' (muy distante al tratamiento que se le otorga a la eutanasia). El 'ayudante' resulta ser Lázaro Gómez Carriles, amante de Reinaldo Arenas, quien está ausente de toda referencia a su suicidio en las crónicas sobre la muerte del escritor cubano. Ésta es una escena curiosa y digna de ser elaborada críticamente, sobre todo por la ausencia de comentarios surgidos al respecto y, en especial, por el hecho de que el propio Gómez Carriles figura como coautor del guión del filme de Schnabel. Describo un procedimiento similar en el cuarto capítulo de este libro, donde afirmo cómo la prensa nombra al amante de Porfirio Barba Jacob como su hijo adoptivo. Volviendo al suicidio de Arenas, en una no frecuente alusión a su cuerpo, Madeline Cámara confunde su deceso: "Pero Reinaldo, esta vez no censurado, se las ingenió para escribir y publicar desaforadamente, contra el reloj biológico de su cuerpo que él decidió consumir intensamente. Murió de SIDA en Nueva York, odiando a un Miami que no lo comprendió (...)" (2001: 106).

^{57.} Reinaldo Arenas escribe: "En realidad no voy a decir que quisiera morirme, pero considero que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor. Por otra parte, hacía unos meses había entrado a 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" (2001a: 9, el énfasis es mío).

^{58.} En *Antes que anochezca*, Arenas comenta: "existía una forma de burlar la requisa; esto lo hacía un grupo de locas expertas llamadas 'las maleteros'. Los reclusos le daban a las maleteros lo que los familiares les habían traído a ellos, es decir, cajas de cigarros, algún dinero, pastillas, crucifijos, anillos, todo lo que fuese. Las maleteros ponían todo aquello en una bolsa de nylon, iban al baño y se lo metían todo en el culo. Algunas maleteros tenían una capacidad realmente sorprendente y de esa manera transportaban hasta cinco y seis cajas de cigarros, cientos de pastillas, cadenas de oro y muchos objetos más. Desde luego, por más que se requisara a una maletero, era imposible saber lo que guardaba en el culo; se lo introducían bien adentro y, una vez que llegaban a su galera, lo primero que hacían era correr al baño y descargar la mercancía. Naturalmente, cobraban por este transporte un diez por ciento, un veinte a veces hasta un cincuenta por ciento de la mercancía que transportaban; pero era un transporte seguro" (2001a: 214).

cuerpo" plantea, una confusión (en principio sintáctica, pero luego simbólica) en la paridad cuerpo-texto. Resuelvo esta confusión dándole nombre al cuerpo secreto de Reinaldo Arenas, ese cuerpo manuscrito, corregido, remendado que, como el sujeto travestido, hace transparente (por su artificialidad) su contextura y su corrección; el cuerpo reescrito en sus textos, armado de papeles y sepultado. Ese cuerpo postergado, oculto y secreto, es su propia reescritura: una reescritura que, ahora travestida en manuscritos corregidos, puede nombrarse como archivo, archivo "Reinaldo Arenas" en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. Reinaldo Arenas posterga su cuerpo enfermo para hacer una operación más, convertirlo en su cuerpo texto, reescrito y recorregido en su evidencia de tránsito, simulación y pérdida. La Universidad de Princeton es el lugar escogido por Reinaldo Arenas para depositar la textualidad y plasticidad de su cuerpo. En el Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales —sintomática ubicación— de la Biblioteca Firestone, se encuentran las cajas contentivas de preciadísimos documentos.

Codificado como C0232, el archivo consiste en una recopilación de trabajos y documentos personales de Reinaldo Arenas en el período abarcado entre 1968 y 1990. Consiste en 28 cajas archivadoras, subdivididas en carpetas libres de ácido entre las cuales se encuentra -entre otros- un borrador mecanografiado de su novela inédita titulada ¡Qué dura es la vida! (1959). El archivo está dividido en cuatro grandes partes: (I) Obras (incluye novelas, novelas cortas, relatos, piezas de teatro, poemas y escritos no ficcionales; (II) Correspondencia (entre la cual pueden hallarse cartas de Jorge Camacho, Néstor Almendros, Severo Sarduy, Lydia Cabrera, Guillermo Cabrera Infante, entre muchos otros intelectuales y artistas); (III) Misceláneos y materiales impresos (artículos, entrevistas y fotografías; en este apartado se encuentra el borrador original mecanografíado de A la sombra del mar depositado por su propio autor, Juan Abreu); y (IV) Documentos adicionales (artículos varios y un curioso casete con la grabación de dos canciones compuestas por Reinaldo Arenas). Este archivo es de consulta pública pero tiene un par de restricciones que ya han caducado: la correspondencia de Oneida Fuentes (madre de Reinaldo Arenas) no podía ser consultada hasta después de su muerte y el original mecanografiado de Antes que anochezca aún está restringido. El archivo contiene principalmente material en español, pero también incluye algunas traducciones como Singing from the Well, traducido por Andrew Hurley.

Esta especie de sepulcro voluntariamente legado por el propio escritor es, sin lugar a dudas, un nuevo motivo de reescritura, en su doble acepción aquí abordada. La postergación de un cuerpo se reescribe y se entreteje a partir de textos archivados, desvelando posiblemente un nombre desnudo como el de Paul de Man.

El archivo que Jacques Derrida se detiene a revisar, en el libro *Mal de archivo* abordado en la introducción, es precisamente uno que roza la exterioridad y al ámbito público casi por *casualidad*. Se trata de una dedicatoria que el padre de (Shelomoh) Sigmund Freud hace a este último a propósito de su trigésimo quinto aniversario. La dedicatoria se inscribe, se hace *afuera* en un ejemplar de *La Biblia* "que dio, pero que en verdad devolvió, *sous peau neuve* (bajo una nueva piel), como se dice en francés, a su hijo, es decir, al padre o al patriarca del psicoanálisis" (1997: 29). Efectivamente, la dedicatoria se refiere a esta condición: "Para el día en que tus años han alcanzado cinco y treinta (sic), yo lo he recubierto de una nueva funda de piel (*a cover of new skin*) y lo he invocado '¡Brota, oh pozo, cánta-le!' y te lo he dedicado para que sea para ti un memorial, un recordatorio (...)" (1997: 30). Esta literal reescritura que el padre de Sigmund Freud acomete sobre *La Biblia* logra, o promete lograr, el revestimiento de una nueva funda de piel.

La colección Reinaldo Arenas ubicada en la Universidad de Princeton no es un archivo estático. Luego de la muerte del escritor, tanto sus amigos del Mariel como sus colaboradores más cercanos han engrosado paulatinamente la colección e incluso se han creado, asociadas a ella, nuevas colecciones. En relación con estas colecciones asociadas, la biblioteca de Princeton alberga las colecciones de Liliane Hasson y Dolores Kosch; ambas, donadas por traductoras de la obra de Reinaldo Arenas –Kosch al inglés, Hasson al francés–, incluyen documentos, cartas, fotografías, borradores inéditos, así como otros documentos relacionados con sus derechos de autor y trámites de publicación póstuma de su obra. En cuanto a los materiales que han ido añadiéndose a la colección, se encuentran documentos importantes, como es el caso de los originales usados para la publicación del libro *A la sombra del mar* de Juan Abreu y otros documentos y fotografías, así como correspondencia y postales, enviadas por el propio Reinaldo Arenas.

Vuelvo ahora, entonces, a la primera fotografía de este capítulo – aquella tomada en la escultura de Henry Moore en el campus de la Universidad de Princeton, en la que Reinaldo Arenas en lo alto parece sostenido por sus amigos— (Fig. 2) para proponer una reflexión más. Al consultar la obra de Henry Moore, todos los escritos relacionados con la pieza ubicada en la Universidad de Princeton confirman que poco tiempo después de su instalación, ésta mostró importantes signos de desgaste tras la exposición continua a los cuerpos que interactúan con ella. Asimismo, las fuentes también confirman que el desgaste de la pieza deleita a su escultor. Se trata sin lugar a dudas de una escultura para cuya forma ideal es necesario estar

^{59.} El archivo cuenta con un muy útil documento de ayuda, realizado y prologado por Rodolfo G. Aiello (2002).

expuesta ante los cuerpos. En cierto sentido, la escultura también resulta inacabada y si se quiere, una y otra vez reescrita. En este capítulo, he propuesto cómo el cuerpo se materializa en colectivo y he señalado las intersecciones necesarias para que ello ocurra. No obstante, también he comentado la confusión cuerpo-texto y la función y la sexuación del archivo de Reinaldo Arenas.

De acuerdo con la teoría psicoanalítica, desde el nacimiento hasta aproximadamente los cinco años de edad, el ser humano pasa por tres etapas: oral, anal y genital que se vinculan a movimientos sucesivos de la libido o energía instintiva por las diferentes regiones corporales relacionadas con el objeto que produce placer y sobre el que se puede ejercer algún tipo de control: el seno, las heces y los genitales. La fase anal o sádico-anal se divide en una etapa inicial o expulsiva, donde hay un predominio de impulsos hostiles y destructivos hacia el mundo externo, seguida de una etapa de retención, donde comienza a aparecer el amor por el objeto y el impulso de conservarlo. Estas tres fases -la oral, la anal y la genital- siguen presentes a lo largo de toda la vida del sujeto, siendo la última, la genital, la que consolida el amor hacia el objeto como algo externo, independiente y valioso. Específicamente durante la fase anal, el sujeto considera las heces fecales su propiedad, las cuales puede utilizar inicialmente para atacar y destruir, expulsándolas, y luego controlar, reteniéndolas. Todo archivo es en cierto sentido anal, expulsa y retiene. No obstante, como propuse con Bombón, aquí hay una analidad plástica y productiva, que niega la dinámica expulsión/retención. La fotografía de los marielitos, entonces, también podría pensarse en ese sentido. La constitución de un archivo anal, la celebración de un cuerpo, sexuado en colectivo, cuya construcción, exhibición y exhibicionismo trascienden la posibilidad retentiva y expulsiva. Un cuerpo-archivo-ano que se abre en Princeton.

Para finalizar este capítulo, resulta sumamente relevante la colaboración de René Cifuentes en el archivo de Reinaldo Arenas. Cifuentes formó parte de la revista Mariel y de la generación, además de ser un amigo cercano de Arenas. Los documentos ingresados por Cifuentes en el año 2008 son fotografías del escritor cubano. Estas fotografías, en general, son escenas celebratorias de Reinaldo Arenas en el extranjero. Todas dan cuenta de la libertad, de la vida festiva y la liberación del cuerpo. En varias de ellas, pueden verse celebraciones literales. Por ejemplo, el cumpleaños del escritor, en el que el cubano se traviste de manera humorística (Fig. 18). En cierto sentido, este gesto travesti leído como pulsión reescritural puede relacionarse a la tradición latinoamericana de la copia, en la que el cuerpo del travesti es la parodia, de una parodia de una parodia (Richard, 1993: 68). Para Nelly Richard, la copia periférica del travesti es la copia rebajada, la imitación devaluada de un original que goza de la plusvalía de ser referente metropolitano (1993: 68). La reescritura del cuerpo funciona en esta dirección, pero el referente 'original' se ha extraviado en sus continuas operaciones. Pero del archivo de Cifuentes, una fotografía en especial llama la atención.



Fig. 18. Reinaldo García Ramos, Reinaldo Arenas, Scott Hauser y René Cifuentes (este último saliendo de las piernas de Reinaldo Arenas). Nueva York, 1986. Colección privada de René Cifuentes/*Reinaldo Arenas Papers at Princeton University*.

Fig. 19. Desnudo de Reinaldo Arenas. Nueva York, 1986. Fotografía de Lázaro Gómez Carriles. Colección privada de René Cifuentes/*Reinaldo Arenas Papers at Princeton University*.

Reinaldo Arenas prepara una postal (Figs. 19 y 20), le añade una fotografía suya, desnudo tras una mampara de baño. Lázaro Gómez Carriles toma la fotografía. La imagen (Fig. 19) deja ver el cuerpo de Arenas pero lo difumina, realiza un efecto de distorsión. Como examinaré en el caso de Salvador Novo, el cuerpo desnudo da cuenta de su sexuación, pero sus órganos genitales quedan en suspenso, dando la posibilidad de sexuarse a futuro. El cuerpo desnudo de Reinaldo Arenas, revelado en el archivo, se descubre como exceso que, por demás, atestigua su sexuación. El procedimiento de mostrar el exhibicionismo de Reinaldo Arenas pone en escena la plasticidad del cuerpo. Esta puesta en escena, si se quiere, le asigna un cuerpo sexuado a un género. Sus marcas se deben a las fotografías y la representación.

Y en este sentido, destaco la metáfora del cuerpo a la que me referí en la introducción de este libro. Por su referencia a la forma, el cuerpo desnudo de Reinaldo Arenas da *cuerpo* al texto que, a su vez, descubrirá el retorno del cuerpo. Como en la fotografía en la que Reinaldo Arenas ofrece su cuerpo a Nikola Tesla (Fig. 16), ingeniero eléctrico reconocido como promotor de la electricidad comercial, su cuerpo se superpone al libro que Tesla lee, se interpone, lo vuelve cuerpo. Detrás de la postal, se encuentra la escritura (Fig. 20). Reinaldo Arenas le dirige unas palabras a René Cifuentes que descubren su cuerpo y lo superponen al texto, literalmente cuerpo y escritura se solapan mutuamente. La postergación del cuerpo, su cuerpo oculto, *retorna excrito* como postal desde el archivo Reinaldo Arenas en Princeton. El archivo anal da (el) cuerpo y lo devuelve sexuado fuera de Cuba.

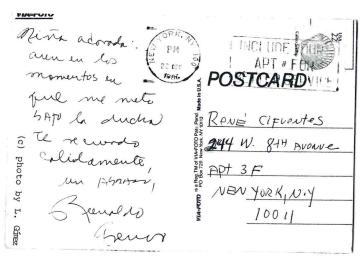


Fig. 20. Postal enviada por Reinaldo Arenas a René Cifuentes. Nueva York, 22 de diciembre de 1986. Colección privada de René Cifuentes/*Reinaldo Arenas Papers at Princeton University*.