

## DESTELLOS DEL HORROR: EL SIDA EN LA OBRA DE REINALDO ARENAS

MIRTA SUQUET

Susquehanna University

**Abstract:** Este artículo estudia las respuestas éticas y estéticas desarrolladas por el escritor cubano Reinaldo Arenas en relación con el VIH/sida en diferentes textos (cartas íntimas, apuntes y novelas autoficcionales). La enfermedad en Arenas es impulso para la escritura autobiográfica, la introspección y el conocimiento de sí. Se propone que el autor metaforiza el VIH/sida en los años previos a su diagnóstico (1985-1987) e inmediatamente posteriores a este como una primera toma de conciencia de la cercanía de la muerte. Una vez asumida la enfermedad, Arenas despliega una labor desenfrenada para concluir el proyecto de su obra antes de morir. Se analizan las estrategias narrativas en la novela autoficcional *El color del verano*, entre ellas el empleo de epístolas y oraciones, utilizadas por Arenas para dotar de un registro íntimo a la enfermedad, aún dentro del estilo paródico de esta obra. En el último epígrafe, se indaga en los motivos por los que Arenas se mantuvo reticente a la hora de mostrar abiertamente en sus obras finales sus padecimientos físicos y psíquicos a causa del sida y se analiza esta reticencia como una estrategia política.

**Keywords:** Reinaldo Arenas, VIH/Sida, enfermedad, autoficción, autobiografía.

En las páginas que siguen propongo una reflexión en torno a las respuestas éticas y estéticas desarrolladas por el escritor cubano Reinaldo Arenas en relación con el VIH/sida. Tomaré en cuenta diferentes géneros literarios, cuyos compromisos autorreferenciales resultan variables (cartas íntimas, apuntes, novelas autoficcionales), para subrayar el flujo interdiscursivo que vincula estos ejercicios de creación. La enfermedad urge a Reinaldo Arenas a acelerar los procesos de creación y a desarrollar una escritura “terminal”, lo que Ross Chambers llama los “discourses of extremity” (57), que derivan mayoritariamente hacia lo autobiográfico y hacia nuevas formas de autoficcionalizarse —enfermedad mediante— a pesar de las reticencias de Arenas a la hora de enunciar y detallar el impacto del sida en su cuerpo. La enfermedad es impulso para la escritura autobiográfica, valor para la introspección y el conocimiento de sí; impone un ritmo que deviene reflexión ética y estética. Frente a la incertidumbre del contagio, Arenas elude su temor a la enfermedad epidémica, de la que no se atreve a pronunciar su nombre, en los años previos a su diagnóstico (1985-1987) e inmediatamente posteriores a este. A través de una serie de alegorías y metáforas, el sujeto lírico o el narrador se reflejan especularmente en referentes que le devuelven una mirada agónica. Posteriormente, después de hacerse consciente de la cercanía de su muerte, el autor despliega una labor resistente y desenfadada que “amplifica” los años finales de vida, y cuya finalidad es concluir el proyecto de su obra. Analizaré las estrategias narrativas en la novela autoficcional *El color del verano*, entre ellas el empleo de epístolas y oraciones, utilizadas por Arenas para dotar de un registro íntimo a la enfermedad, aún dentro del estilo paródico de esta obra. En el último epígrafe, indagaré en los motivos por los que Arenas se mantuvo reticente a la hora de mostrar abiertamente en sus obras finales sus padecimientos físicos y psíquicos a causa del sida y analizaré esta reticencia como una estrategia política.

#### 1. PRIMERAS NEGOCIACIONES CON LA MUERTE

Desde 1985 Reinaldo Arenas reporta a Margarita y a Jorge Camacho, sus amigos entrañables desde la década del sesenta, sobre el clima “irrespirable” de Nueva York a causa del sida. Arenas lleva entonces solo cinco años en Estados Unidos, después de que lograra salir de Cuba durante el llamado “éxodo del Mariel”. El 9 de octubre de ese año les transmite el terror que comienza a obsesionarlo, sin dejar de ironizar: “psicológicamente es muy deprimente vivir en el centro de la plaga ... hago vida casta y de un momento a otro seré canonizado ... A lo mejor me vuelvo un santo milagroso” (*Cartas* 168, 9 de octubre de 1985). En 1985, como evocará años después en su autobiografía *Antes que anochezca* (en “El anuncio”), la muerte de su amigo Jorge Ronet, fallecido el 15 de abril de 1985, lo enfrentará a lo que el filósofo Vladimir Jankélévitch llama la experiencia de la muerte en “segunda persona” (38), ésa que se presenta como la única posibilidad de asistir, de manera diferida, al espectáculo de la propia muerte (95). La enfermedad epidémica dejará de ser algo vago para transformarse “en algo cierto, palpable, evidente; el cadáver de mi amigo era la muestra de que muy pronto yo también podía estar en esa misma situación” (Arenas, *Antes* 334)<sup>1</sup>.

Esta agnósis frente al cadáver del *otro* se repite de manera metafórica en algunos poemas incluidos en *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), escritos en la década del ochenta. En estos poemas, el sujeto lírico se apoya en la posibilidad especular de la metáfora para definirse, espejeándose en el/lo otro moribundo. Se trata de textos en los que puede leerse la angustia por un destino que se sospecha ineludible, pero que aún se le encara de soslayo. En el poema “El otoño me regala una hoja”, fechado en 1985, una hoja recién desprendida de un árbol cataliza la angustia del hablante lírico: “Con temblor que imagino suplicante / acaba de caer junto a mí” (147). La hoja seca y el hablante lírico quedan entretreídos en una historia común a partir de la “hermana mirada del condenado”, “la cálida complicidad de la maldición” (147). La identificación metafórica humaniza a la hoja a la vez que rebaja al hablante lírico a su condición de ser para la muerte.

1. En uno de sus “Sonetos desde el Infierno”, incluidos en *Voluntad de vivir manifestándose*, escritos en Cuba, Arenas había trabajado la idea de la conciencia especular frente al cadáver del otro. Sin embargo, en este poema, escrito antes de la epidemia del VIH/sida, el énfasis se coloca en la sobrevivencia y el olvido; la muerte del otro no lo interpela, no lo “horroriza”: “No es el muerto quien provoca el estupor, / es la sorpresa de ver cómo olvidamos / su propia muerte ... Somos nosotros que vamos discutiendo, sobre el cadáver que mudo nos mira / la posibilidad de seguir sobreviviendo. / Somos nosotros que téticos quedamos / al ver cómo miramos sin horror / al que en el gran horror se va pudriendo” (47).

A continuación, a través de un desplazamiento metonímico, la hoja moribunda se trastoca en la página en blanco y ésta, en espejo que convoca al acto de (re)conocimiento, de producción de sí: “me obliga a dibujar en ella mi autorretrato” (148). Hay una pregunta en el poema que condensa la responsabilidad del sobreviviente y el valor revelador del “espectro” como retorno de lo reprimido: “¿Pero qué puedo hacer con este espectro/que ante mí empalidece desprendido del árbol de la vida?” (107).

Asimismo, en el poema “Última luna”, fechado en diciembre de 1985 y también incluido en *Voluntad de vivir manifestándose*, el hablante rebasa el “terror” que le “impele” reconocer su precariedad existencial al contemplar(se) (en) la luna. La infinitud del ciclo lunar se interrumpe, sin embargo, para el que contempla esta “última” luna:

El pasado es todo lo perdido  
y si del presente me levanto  
es para ver que estoy herido  
(y de muerte)  
porque ya el futuro lo he vivido.  
.....  
sólo me queda contemplar tu rostro (que es el mío)  
porque tú y yo somos un río  
que recorre un páramo incesante. (109)

Las metáforas y figuraciones que hemos comentado traslucen los pactos con un destino que se sospecha inevitable; el duelo y la reconciliación que lo llevarán, paulatinamente, a aceptar la cercanía de su muerte.

En algunos de los textos escritos antes de 1987 (antes del diagnóstico), muchos de los cuales revisa ya enfermo, se alude tangencialmente al sida, pero este signo esquivo resignifica todo el sentido de los textos. Como sucede en muchas obras escritas en Estados Unidos y en Europa entre 1987 y 1990, el sida es “a structuring absence”, en tanto, a pesar de que muchas de estas obras “never specify AIDS as a theme ... they may be nonetheless understood as (indirectly) addressing the epidemic” (Roman 89). Es el caso del poema “Dracula Loses His Cold Blood” de *Voluntad*, firmado en 1983. Es quizás la primera vez que se menciona la enfermedad en un texto de Arenas de esta década. Remitiendo al imaginario que vincula homosexualidad y vampirismo, Arenas aborda aquí las nuevas identidades y prácticas gais en el marco de la pandemia del sida y el exceso de visibilidad que, para Arenas, cancela el misterio, el anonimato y la oscuridad de la “caza” vampírica-sexual:

Drácula está hasta la coronilla  
de tanto technicolor derrochado en su nombre  
Le indignan esos cuellos de cisnes  
modelados en los YMCA  
donde hasta la misma vena aorta es difícil de localizar.  
.....  
En cada buharda hay una cámara cinematográfica” (137).

El Drácula visceral y no aséptico de Arenas rechaza la corrección, el orden, los hábitos saludables (“Ah, y esa sangre que succiono, consecuencia de una dieta estrictamente balanceada (health food and sugar free) / ... Han llegado incluso a ponerme una almohada/que detesto” (137). Y, por supuesto, teme morir de sida (“De noche –él mismo lo confiesa- me estremezco/en el fétetro, pensando si habré contraído el SIDA o el herpes/genital” (137). El poema alude a la sobreexposición de los homosexuales, catalogados rápidamente como “grupo de riesgo”, y a la visibilización de las prácticas eróticas en las que, según la alegoría del poema, eros y tánatos han convivido desde siempre (“las legendarias aguas de los fosos, teñidas de rojo escarlatas / están iluminadas por potentes focos”)<sup>3</sup>. En el marco de la emergencia epidémica se implementó una estrategia agresiva de visibilización pública de los enfermos de sida en aras de una productividad social. En relación con lo que llama el “espectáculo

2. El vampiro areniano no encaja en una homosexualidad normativa, como la cooptada por el mercado y por “la llamada globalización de las sexualidades”, que subsume a la “loca incorrecta” latinoamericana (Meruane 54). Para las políticas sexuales generadas a partir de la epidemia dentro de las comunidades gay estadounidenses, véase Jennifer Brier (2009).

3. Sobre el deseo homosexual construido como muerte dentro de la epidemia, véanse Judith Butler (1995) y Bersani (1995).

del sida”, Simon Watney analiza la puesta en escena desplegada fundamentalmente por los medios de comunicación en los años 80-90, sostenida sobre la exhibición reiterada de enfermos homosexuales y la insistencia en las manifestaciones más visibles de los efectos de la enfermedad<sup>4</sup>. El “espectáculo del sida” se convierte en “una purga ritual en la que podemos contemplar el castigo que reciben los portadores del mal, mientras la unidad familiar nacional, el lugar de “lo social” se purifica y se restaura” (Watney 47). En 1987, el fotógrafo Nicholas Nixon expone imágenes dramáticas de enfermos terminales de sida en su controvertido trabajo *People with AIDS*. Al decir de Douglas Crimp sobre esta serie (90), “the privacy of the people portrayed is both brutally invaded and brutally maintained”. Por otra parte, y como comenta el escritor y activista chileno Pedro Lemebel a propósito de la producción hollywoodense de filmes sobre el sida, “el glamour necrófilo” hace taquilla (66).

En el poema de Arenas, la homosexualidad se convierte en atracción, expuesta al escrutinio de la mirada ciudadana: “¡ESTÁ USTED ENTRANDO EN EL CASTILLO DE / DRÁCULA QUE ES TAMBIÉN DISCOTECA Y PARQUEO/GRATIS! (Explica un altoparlante a aquellos que no quisieron comprar el audífono personal) ¡TODO PODRÁ SER OBSERVADO!” (Arenas, *Voluntad* 138), pero la alegoría podría extenderse no solo al Drácula temeroso al contagio, sino a las propias víctimas de la epidemia. La ansiedad *escópica* desplegada por los medios no se repliega ante el duelo: “cómo va a hallar reposo en un ataúd que incesantemente está siendo fotografiado” (138), se pregunta el hablante lírico.

En estos momentos previos e inmediatos al diagnóstico, el sida es una inscripción esquiva en los textos arenianos. En el relato “Mona”, por ejemplo, como ha explicado el crítico Jorge Olivares, se despliega una alegoría de la enfermedad cuyo nombre se inscribe en el texto de manera ultracodificada. En la historia, incluida en *Viaje a la Habana* (1990), Elisa, la insaciable amante del autor/narrador/protagonista, una *femme fatale* exótica y misteriosa, persigue al protagonista hasta su muerte. Como devela Olivares, ELISA is the

acronym for the Enzyme-Linked Immuno-Sorbent Assay, a commonly used blood test to detect HIV infection ... and with the observation that *Elisa* is also an almost perfect anagram of *el sida*, this bit of medical information helps the case for arguing that the lethal female character in Arenas’ novel stands in for HIV/AIDS (Olivares 402, 403).

A su vez, en las escenas finales de la historia, la bella Elisa se transforma en un decrepito anciano (Leonardo Da Vinci), lo que Olivares interpreta con acierto como “‘novel’ ways in which Arenas allegorically contemplates the stages of his own deterioration” (133).

Con la historia de “Mona”, y siguiendo las claves de lectura de Olivares, estamos en presencia de una alegoría que remite al angustioso período que se transita en pos de la aceptación de la enfermedad. Esto es, el período que va desde la sospecha de los primeros síntomas, la negación, la búsqueda de una confirmación y la angustia psicológica que supone la espera del diagnóstico (Ramón espiando y persiguiendo a Elisa hasta descubrir su identidad), hasta la incontestable confirmación de la enfermedad que abre una nueva etapa marcada ya por el padecimiento y la inevitabilidad de la muerte (cuando Elisa confiesa su secreto y proclama la sentencia de muerte de Ramón, iniciándose entonces la huida del personaje hasta que este termina siendo aniquilado o se suicida, posibilidad que deja abierta el relato).

Pero “Mona” es también el *coming-out* autoficcional de Arenas con respecto al sida. De esta forma, la referencia a la enfermedad no se ciñe a su representación alegórica, sino que se encara de manera literal dentro de la ficción, cuando Daniel Sakuntala, el primer editor del manuscrito de Ramón, le pide ayuda a “Reinaldo Arenas” para publicar el texto. A modo de

4. Sobre la representación del sida en los medios de comunicación, véanse Treichler (1987), Watney (1995) y Llamas (1995).

outing, Sakuntala escribe en su “Nota de Presentación”: “Reinaldo Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rió de mi propósito” (“Mona” 74). Esta idea se repite en el prólogo de los editores del 2025, quienes, además de aclarar que “[s]e trata de un escritor justamente olvidado”, aseguran que “[e]fectivamente, murió del sida en el verano de 1987 en Nueva York”.

De esta forma, y probablemente como parte de un proceso de duelo que recién comienza —que no obtura el humor, la ironía y sobre todo, la irreverencia presentes desde siempre en sus textos—, Arenas se incluye como personaje referido. A través de este ardid autoficcional, comienza a hacer circular la noticia de su enfermedad, al menos en un registro que juega con los planos extra e intradiegtico, lo que le permite evadir la seriedad confesional del registro autobiográfico y tantear la reacción de receptores más inmediatos<sup>5</sup>. Cabría suponer, además, que Arenas creyera que el relato sería publicado póstumamente (como sucedió en efecto), de forma tal que la nota se convierte en un gesto de complicidad (o broma macabra) hacia el lector.

Se hace necesario aclarar las fechas de escritura del cuento. “Mona” aparece datado por Arenas en octubre de 1986. Creemos, sin embargo, que se trata de un equívoco de Arenas a la hora de datar el relato<sup>6</sup>, o que simplemente forma parte del juego temporal que propone el autor a lo largo del texto, encaminado a despistar a receptores y críticos en relación con la enfermedad<sup>7</sup>. Al contrastar la mención a “Mona” en las cartas a sus amigos Margarita y Jorge Camacho, podemos inferir que su escritura y revisión sucede probablemente entre julio y octubre de 1987, por lo que transcurre paralelamente al vertiginoso momento del diagnóstico y emperoramiento de la salud de Arenas y que lo conduce, finalmente, a una sala de urgencias del Hospital de Nueva York, a finales de enero de 1988<sup>8</sup>. Como el propio Arenas describe en *Antes*: “Yo pensé morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía unas fiebres terribles” (9).

El relato “Mona” es, en sí mismo, la puesta en escena de la urgencia de la escritura de cara a la muerte (el cuento es el “testimonio” escrito por Ramón Fernández antes de que la muerte lo alcance), algo que se expresa aquí como motivo y que en los años que siguen hasta su suicidio se convertirá en proyecto de vida, cuando Arenas se aboca a la culminación de su autobiografía y de la *pentagonía*. Sin embargo, en esa máquina desacralizadora que es la obra de Arenas, el desquiciado “testimonio” de Ramón puede leerse como la parodia de una serie de testimonios realistas de autores con VIH/sida, a la vez que, de soslayo, se caricaturiza la finalidad pedagógica de la publicación póstuma de testimonios de “víctimas inocentes” (para Sakuntala, el testimonio de Ramón servirá para salvarle la vida “a muchos jóvenes tan apuestos como él” [“Mona” 74]).

Por otra parte, los paratextos ficcionales (prólogos, notas) apuntan a la preocupación areniana en relación con sus escritos póstumos. El testimonio que Ramón Fernández escribe a toda prisa es considerado por los editores “como la obra de una persona alucinada o demente”, y se niegan a publicarlo (“Mona” 74). Las diferentes mediaciones y trabas de publicación que sufre el testimonio póstumo de Ramón Fernández pueden leerse como formas de negociar, desde la sátira, la posible precariedad que sufrirían sus propios manuscritos a manos de amigos sin solvencia económica y posteriores editores negligentes (y posiblemente contagiados también con la enfermedad)<sup>9</sup>. El texto original de Fernández pasa, una semana después de muerto su autor, a las manos de su amigo Daniel Sakuntala quien, después de varias gestiones, no puede costear su publicación.

5. Arenas juega con la ficcionalidad de los paratextos (las notas de Sakuntala y de los editores del 2025), de forma que son elementos extradiegticos en relación con la historia de Ramón, pero intradiegticos en relación con la historia marco, los devenires del manuscrito de Ramón. Arenas aprovecha este marco paratextual para remitir a marcas biográficas que ficcionaliza (su nombre y el de contemporáneos de la generación del Mariel, la referencia a revistas como *Mariel*, *Unveiling Cuba*).

6. Esto sucede, por ejemplo, cuando escribe la introducción de *Antes que anochezca*. En carta a Margarita Camacho le aclara: “La fecha en 1987 fue un lapsus, mi opus del libro lo terminé unas horas antes de entrar en el hospital [agosto de 1990]” (*Cartas* 329, 31 de agosto de 1990)

7. Tomando en cuenta el marco de la fecha dada por Arenas como referencia (octubre de 1986), Olivares comenta: “with his characteristic morbid humor, he prospectively refers to his death from an illness with which he has not yet been diagnosed” (119).

8. La primera vez que Arenas menciona al matrimonio Camacho su relato es en carta del 9 de julio de 1987 (“Trabajo en la *Monalisa*”, *Cartas* 184). En carta del 14 de octubre de 1987 Arenas les refiere que “acab[a] de terminar [su] historia de la *Monalisa*” (*Cartas* 188). El 1 de diciembre de 1987, Arenas le envía el relato “Mona” a los Camacho. En un comentario al pie en *Cartas*, Margarita Camacho aclara que pocos días después de recibida esta carta, Arenas los llama para comunicarles que estaba gravemente enfermo de sida (*Cartas* 191).

9. En varias cartas a los Camacho, Arenas manifiesta su temor a que sus obras inéditas queden sin publicarse, o que se censuren, sobre todo *El color del verano*. “Si muero”, comenta en una carta “por favor ... publiquen el libro con Betania o con alguna editorial parecida que no lo mutilen” (*Cartas* 298-299, 24 de mayo de 1990).

A continuación, doce años después, nuevos editores, Vicente Echurre e Ismaele Lorenzo, publican el texto en New Jersey en una edición de escasa circulación y con erratas. Los tres editores intermediarios desaparecen misteriosamente. Finalmente, el texto original es publicado en el 2025 por editores anónimos<sup>10</sup>.

“Mona” es también una reescritura del tópico de la trascendencia por medio de la obra de arte. Sin embargo, al establecerse una comunión entre obra de arte, enfermedad y contagio, esta trascendencia adquiere otros valores: la obra artística se presenta como artefacto “contaminado” que trasciende a la muerte del autor y continúa ejerciendo su poder “contaminante” mientras se reedite el vínculo creador-obra-receptor. La idea de la permanencia por la escritura está bellamente desarrollada en “Canto de las Arenas”, escrito por Arenas en fechas cercanas a “Mona” (mayo de 1987) y concebido para el catálogo de la exposición de Jorge Camacho en la Galería Epsilon de Bruselas. El texto tiene una resonancia íntima, biográfica, que nos acerca al momento en el que la palabra areniana tantea por primera vez la cercanía de la muerte y “el horror sin fronteras se inaugura” (“Canto” 407). Remite a la desesperación inicial, a las plegarias y los pactos con/contra la muerte: “Mientras descendemos, o nos elevamos ante un delirio de azules cambiantes, todo, con tal de permanecer, lo ofrendaríamos al Dios por venir” (407–408). En ese momento en el que se asume, como un hecho inminente, la propia mortalidad, “todo exorcismo resulta inútil, toda rebeldía insuficiente y toda fe se tambalea” (407). La única permanencia posible, que se abre como ilusión en este texto lúgubre y desesperanzado, es la literaria, que viene marcada con el nombre propio, el nombre de autor: “solo queda el canto de las Arenas, con la desesperada huella que en él dejaremos” (408).

Después de recibir el diagnóstico, en 1987, y tras un ingreso en una sala de emergencias que se prolongará durante tres meses, Arenas enfrenta la sobrevida como una gestión consciente del tiempo enfocada a terminar su obra. Haber superado la experiencia traumática del hospital (narrada en *Antes*), se convierte en el signo premonitorio de un destino literario por concluir: “De todos modos sobreviví entonces a aquellas enfermedades o por lo menos al estado de mayor gravedad. Tenía que terminar la *Pentagonía*” (*Antes* 12). La incertidumbre ante una muerte sorpresiva es sustituida por una duración precisa que devuelve la ilusión del control sobre la propia vida. En *Antes* se inscribe el lapso de la sobrevida: tres años (16). En su correspondencia íntima no renegocia estos tres años de vida, ni se abre, esperanzador, a un tratamiento novedoso que lo salve (la única vez que lo hace, es desde la ironía<sup>11</sup>). Se reducen los proyectos y se enfocan las prioridades; despliega una intensa actividad literaria que acompaña, según sus propias palabras, con una “vida monacal” (*Cartas*: 264). Su tiempo es el presente de la escritura, no el futuro. El crítico francés Stephen Spoiden, a propósito del análisis de escrituras del sida en Francia, comenta cómo la conciencia de la muerte lleva a los autores a “déployer une hyperactivité et une intensité de tous les instants” (68). En tal caso, el sida es percibido “non seulement comme agent intensificateur de l’existence, mais également comme occasion de renouveau” (70). Tal es el caso de Arenas. En el epistolario de estos años sobresale su fuerza de voluntad y el despliegue de un hacer incesante (casi una obligación, *tener que*) que intercala con padecimientos, visitas a médicos e ingresos.

A su vez, Arenas se obsesiona con dejar su obra a salvo, en manos amigas, y todos sus manuscritos a merced de su conservación en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton. Como ha advertido Javier Guerrero, la materialidad del archivo es una sustitución corporal, organizada y preservada, del propio cuerpo del escritor, cada vez más precario y desorganizado por la enfermedad (43). La obsesión por el archivo muestra la ansiedad de presencia del escritor como estrategia de sublimación del trauma de su ausencia inminente (una presencia que, como explica Guerrero, va más allá de los trazos de la escritura y de las huellas del cuerpo dejadas en estos trazos, sino que se corporeiza a través

10. Tras los nombres de los editores ficticiales están los de sus amigos (y no tan amigos) Daniel Fernández, Vicente Echurre e Ismael Lorenzo.

11. “Si sobreviví a Miami y a mi madre, creo que llegaré hasta el 92; qué horror, ¿tendré que celebrar el descubrimiento de América? Espero que el cielo no me depare esta tortura china...” (*Cartas* 63, 29 de agosto de 1989).

de las fotografías e interpela a los “arqueólogos” desde la intimidad de su cuerpo sexuado)<sup>12</sup>. El deseo de controlar sus obras después de su muerte se constata en la nota que incluye en sus libros remitiendo al archivo (“Los textos originales ... forman parte de la colección de manuscritos de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey”)<sup>13</sup>. Leemos aquí una ansiedad ante el temor que los editores mutilen o modifiquen su obra y, por consiguiente, una recomendación dirigida a críticos y especialistas de que verifiquen los originales y quizás, salvaguarden (por él), la integridad de sus obras .

## 2. DESTELLOS DEL HORROR. FRAGMENTOS AUTOFICCIONALES ÍNTIMOS EN *EL COLOR DEL VERANO*<sup>14</sup>

*Antes* y *El color* son obras supeditadas al avance y retroceso de las infecciones relacionadas con la inmunodeficiencia, a la maquinaria médica y farmacológica que las deja existir y a la resistencia de Arenas. Estas obras, como casi todo lo que escribe el autor afianzado en eventos traumáticos de su vida, dan cuentas de la voluntad de presencia de Arenas (“voluntad de vivir manifestándose”, como titula el libro que compila sus poemas): hacerse presente a través de la palabra (y del archivo) cuando sabe que es inevitable el fin. La autobiografía, como se narra en la “Introducción. El fin”, está marcada por el ritmo que le impone la falta de aire, el dolor y el cansancio (*Antes* 11) causados por el *Pneumocystis carinii*, lo que lo fuerza a cambiar del papel a la grabadora: “Hablabo un rato, descansaba y seguía” (11). La segunda, *El color*, lleva las marcas, como su cuerpo, del sarcoma de Kaposi y la toxoplasmosis<sup>15</sup>. Empieza a escribirla en su segunda hospitalización: “Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir” (*El color* 12). Una vez en su casa, los síntomas de la toxoplasmosis interrumpen la escritura: “Este dolor de cabeza que realmente es algo descomunal y no me deja ni un minuto... A pesar del dolor de cabeza estoy escribiendo la novela, ya he llegado a la página 220, y si no fuera por estos dolores, la terminaría en pocos días, pero no puedo avanzar”, le escribe al matrimonio Camacho el 7 de julio de 1989 (*Cartas* 251). Tampoco puede recurrir a la grabadora. En la medida que avanza el sarcoma de Kaposi pierde la voz (“Casi no podía hablar, pues el cáncer ya se había posesionado de mi garganta” (*Antes* 14)). La “perfección diabólica” (*Antes* 15) del sida le limita la vida y la palabra, escrita o hablada<sup>16</sup>. En agosto de 1990, tres meses antes de su suicidio, se queja a los amigos de que “[A]penas puedo escribir, y seguramente esta carta sea difícil de leer, no tengo control en el pulso [...] Ahora estoy en una agonía que no me permite ni sentarme ni acostarme, ni estar de pie” (*Cartas* 329, 31 de agosto de 1990). Es en estos momentos cuando escribe “El fin”, la introducción de la autobiografía, que fecha en agosto de 1990, donde habla explícitamente del sida.

Como explican Christophe Panichelli y Stéphanie Panichelli-Batalla, la escritura de *El color* está marcada por una “humorous sublimation” (641), esto es, la síntesis de dos mecanismos de defensa psicológicos (sublimación y humor), que le permite a Arenas reescribir las experiencias personales traumáticas. En efecto, en esa máquina de lo grotesco que es *El color del verano*, el sida es una injuria usada para rebajar a alguno de los personajes, como a Zebro Sardoya, o a la Ogresca, o para crear metáforas delirantes como en el pasaje en que describe una de las obras de Clara

12. Parte de la estrategia de la autobiografía de construir y afirmar una corporalidad hipersexual (probablemente exagerando el número de amantes) puede leerse como la intensificación de la presencia -su activa vida sexual- como parte del duelo ante la precarización de su atractivo sexual y de la propia sexualidad a causa de la enfermedad. Durante su vida en Cuba, la sexualidad significa para Arenas “escape” (*Antes* 255), “rebelión” y “libertad” (*Antes* 329). Al evocarla desde su habitación neoyorkina y al borde de la muerte, convoca también los mismos significados de evasión y subversión, en este caso frente a la muerte.

13. Para Javier Guerrero (42), esta conminación tiene que ver con la exhortación a leer el exceso, lo impublicable que está recogido en el archivo, dotando al “cuerpo” de Arenas de una plasticidad performática que se recupera a través del registro personal y fotográfico.

14. Aludo aquí con esta frase de Arenas tomada de *El color*: “Déjame ser solo un destello de horror que no se repite” (411).

15. La toxoplasmosis se produce como consecuencia de una infección por el parásito *Toxoplasma gondii*. El sarcoma de Kaposi es un tumor canceroso del tejido conectivo.

16. Tampoco deja a la deriva la reedición de sus obras, cuida las traducciones (veta la traducción al inglés de *El portero* que hace Andy Hurlley; critica la traducción al francés de *Viaje a la Habana*), se querrela con editores, con su agente literario. Escribe numerosas cartas a amigos y editores. Además de (re)escribir dos novelas (*El color* y *El asalto*), y la autobiografía en estos tres años, Arenas revisa en el hospital la traducción al francés de *El portero*, publicada en 1987; edita *Voluntad de vivir manifestándose* para su publicación en Betania (1989) y concluye los extensos poemas que forman la trilogía *Leprosorio* (1990). Escribe algunos textos como “Las moradas subterráneas”, sobre la obra de Jorge Camacho, en su última estancia en el hospital. A su vez, organiza junto con Jorge Camacho la campaña “Un plebiscito a Fidel Castro” (1989) y ofrece entrevistas a propósito de la campaña. Además de toda esta actividad, realiza varios viajes a Europa (a Francia, España e Italia), y a Miami.

Mortera –flores cuyos pétalos, terminados en tijeras, daban “picotazos” a los espectadores, contagiándoles el sida<sup>17</sup>. A la manera de una tradición burlesca sobre la enfermedad que alcanza particular relieve con la sífilis como tema de la poesía burlesca del renacimiento italiano y español, Arenas utiliza la enfermedad vergonzosa para ridiculizar a los seres de carne y hueso que subyacen tras los personajes de *El color*.

Sin embargo, nos interesa subrayar la dimensión dramática de la enfermedad que irrumpe dentro del tono carnavalesco de *El color*. Es posible leerla en textos no narrativos (cartas, plegarias) que remiten directamente a la enfermedad y a la precariedad existencial del autor-narrador. Si la novela ficcionaliza el pasado –“está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida ... durante las décadas del sesenta y setenta” (262)–, los impasses dramáticos remiten a un presente extraliterario que se inscribe en la ficción con diferente compromiso autorreferencial para cada modalidad elegida por Arenas. Son textos independientes que evocan, con un registro íntimo, el sufrimiento que acompaña a la escritura de la farsa novelesca, a la vez que este padecer queda rebajado de su dramatismo al ser incluido en la ficción. Estos textos oscilan desde un registro lírico introspectivo, con una expectativa de recepción según la cual el lector tiende a identificar al yo lírico con el yo autoral (“Oración”, 97 y “Oración”, 410-411; “Sueños imposibles”, 276-277), hasta un registro aforístico, que asienta el pacto de lectura en la reflexividad del autor como sujeto experiencial (“Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el Infierno”, 194-198). Los textos incluyen además un prólogo-testamento literario (“Prólogo” 259-263) y cuatro cartas autoficcionales, fechadas en el futuro –París 1993, Nueva York 1996, Miami 1998, y La Habana 1999– las cuales le proponen al lector un pacto híbrido entre lo ficcional y lo autobiográfico, esto es, un pacto autoficcional (98-100, 179-182, 301-303, 357-358). Precisamente el compromiso más laxo con la veracidad que implica el pacto autoficcional, diferente del “pacto autobiográfico” (Lejeune), pudiera explicar el hecho de la inclusión en *El color* de las referencias a su presente más cercano y fatídico, excluidas de *Antes que anochezca*<sup>18</sup>.

Resulta interesante anotar cómo, en efecto, *El Color* es “una reescritura burlesca de la autobiografía” (Panichelli-Batalla 274); un texto autoficcional que revela la intención consciente del escritor de jugar con los planos e identidades de la personalidad autoral, clave para definir esta modalidad, según Manuel Alberca (2013)<sup>19</sup>. Sin embargo, los textos que he mencionado son encuadres de subjetividad que intensifican una recepción autobiográfica y muestran una dimensión emotiva y reflexiva sobre la enfermedad y el exilio que, por otra parte, no aparece en la autobiografía. Estos textos convocan, desde un registro íntimo, a una recepción empática muy diferente de la expectativa de recepción del resto de la novela, al darle acceso a una verdad autoral despojada de la sátira. Apelan directamente a un lector que se supone familiarizado con la biografía del autor, con sus tragedias sucesivas y su muerte inminente, y que revive, a través de la lectura, el momento de producción de una escritura “terminal”. No hay que olvidar que hablar en primera persona del VIH/sida a finales de los ochenta e inicios de los noventa era convocar, de manera prácticamente inevitable, la muerte propia. Para Ross Chambers (22), “[i]t is the death of the author that is the condition of textual readability” de los testimonios sobre la enfermedad escritos antes de 1996.

17. Jorge Olivares analiza en profundidad esta metáfora en “Clara c’est Moi”, *On becoming*. (135-147).

18. No creemos pertinente debatir sobre la ficcionalidad de la autobiografía de Arenas. Partimos del presupuesto de que toda narrativa memorialística se ubica en una posición paradójica entre la ficción y la realidad. El teórico de la literatura Darío Villanueva (26) insiste en la necesidad de una definición pragmática de la modalidad autobiográfica de un texto, que implique a la intencionalidad del autor y del lector en la constitución del género. Por su parte, el teórico Arturo Casas prefiere resaltar la significación de estrategias textuales que orienten de manera consciente la obra hacia una u otra modalidad, además de la incidencia de los paratextos en la recepción autoficcional (Casas 24, 33). En tal sentido, y tomando en consideración el “pacto autobiográfico” que propone Arenas en el prefacio de *Antes* (cuando explicita que se trata de “la historia de mi propia vida”, “mi autobiografía”, “mis memorias”, 11), leemos esta obra como autobiografía. En el caso de *El color del verano*, Arenas deja claro en nota firmada por “el autor” que su obra es “de ficción” (15). La leemos como “autoficción” dada la identidad entre el nombre del protagonista y el autor, entre otras referencias y pasajes autobiográficos en clave paródica, que pueden ser contrastados con la autobiografía. Para *El color del verano* como autoficción véase Panichelli-Batalla.

19. Manuel Alberca se acoge a la definición formal de autoficción de Jacques Lecarme (“novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” [Alberca]), pero recalca el nuevo pacto pragmático que introduce la autoficción (“a caballo de los dos grandes pactos literarios narrativos, acercándose o separándose del novelesco unas veces y, en otras, del autobiográfico” [Alberca]). De esta forma, el concepto de “pacto ambiguo”, introducido por Alberca, intenta repensar desde el punto de vista pragmático la propuesta contractual basculante que posibilita un “ir y venir” del lector entre una descodificación ficcional o factual, a diferencia de la unidireccionalidad que sugiere el “pacto autobiográfico”.



En la autobiografía (*Antes*), en cambio, las referencias a la enfermedad se colocan en la periferia de la obra (en “Introducción. El fin” y “Carta de despedida”, nota de suicidio de Arenas que se anexó a la autobiografía), marco este que, sin dudas, condiciona la lectura, pero cuya colocación en los extremos leemos como síntoma de un no querer “contaminar” el cuerpo-texto autobiográfico (la historia de ese cuerpo joven disidente y resistente) con las huellas de la enfermedad.

Uno de los textos de *El color* en los que aflora la perspectiva íntima de la subjetividad dañada por la cercanía de la muerte es “Oración” (97). Se trata de una plegaria en pos de recuperar la sensibilidad, el deseo y las emociones embargadas con la cercanía de la muerte. No se suplica por la sobrevivencia, se apela al disfrute de los sentidos, un llamado a la vida concentrado en signos naturales, en cosas insignificantes y efímeras (“Junto a un madero podrido, ¿qué flor, hongo o caracol será el colmo de mi alegría? ... ¿Qué hoja sin igual encontraré en la yerba? ... ¿Qué pequeña piedra reclamará mi atención y me guardará en el bolsillo?”). Además de la invocación a lo nimio cotidiano, en la serie se incluye la referencia a lo sexual que la plaga ha limitado (“¿Qué negro gigantesco me hará una señal que no podré ni querré eludir?”). “Finalmente, la apoteosis de la seducción, y con ella, la vida misma, es solo memoria, sueño que serena (“Con qué bella imagen en la memoria me quedaré dormido? ¿Qué silbido lejano me hará soñar que aún soy aquel y que estoy vivo?”, 97).

El segundo texto llamado “Oración” (410) es ya abiertamente un canto a los cuerpos que, en la plenitud del verano, no pueden ser poseídos (“los cuerpos que se exhiben”, “adolescentes que el sol resalta”), y a la persistencia del deseo que es, frente a la muerte, un espejismo o un suplicio (“El color del verano se ha instalado en todos los rincones. Un cosquilleo sin límites recorre nuestros cuerpos empapados. Y aún, mientras envejecemos, soñamos”). El verano y la playa, símbolos de vitalidad y sexualidad para el joven Arenas en *Antes*, se convierten, para el sufriente Arenas, en fuente de padecer. Así les comenta a los Camacho en el verano de 1988: “Ayer fui a la playa, pero el sol me ha causado irritación en la piel. Parece que tengo alergia al sol cuando éste es muy fuerte” (*Cartas 207*, 14 de julio de 1988). Quizás desde este dato biográfico pudiera redimensionarse la referencia al verano en *El color*; la remembranza a veranos que lo llevan de regreso a su país natal, a su etapa de juventud y a sus picarescas hazañas sexuales. El texto “Oración” se cierra con una plegaria a la muerte que tarda en llegar: “Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables ... No permitas que el nuevo año, el nuevo verano ... prosiga en mí su deterioro, y otra vez me conmine a lanzarme a la luz, ridículo, arrugado, patético y empapado, buscando. Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en un yerbazal que el sol calcina” (411).

Las cuatro cartas de *El color*, por su parte, intensifican el “pacto ambiguo” que propone la modalidad autoficcional (Alberca), esto es, un bascular entre la realidad y la ficción. La autoficción posibilita una toma de distancia autoral con respecto a la representación traumática de la enfermedad propia, sin dejar de lado las tensiones éticas y estéticas que supone al autor identificarse como seropositivo y enfermo de sida en el marco de dilemas contemporáneos todavía decisivos como la administración de un nombre y una imagen públicos. En este marco epistolar autoficcional intercalado en *El color* emergen fragmentos que acojen un tono más íntimo, y que remiten a una etapa posterior al éxodo del Mariel y vinculado al desencanto del exilio, la dificultad de que su obra sea reconocida fuera de Cuba, y a los estragos psicológicos que provoca el sida. Como explica Panichelli-Batalla, con las cartas “se ven actualizadas las preocupaciones del autor en la vida real” (269). El resultado es una lectura crítica basculante que tiende, por un lado, a establecer una empatía basada en la verdad que se comparte bajo los encuadres subjetivos, avalada por el nombre del autor, sobre todo si esa verdad toca temas tan

íntimos y dramáticos como la enfermedad personal, como es el caso de estas cartas, y, por otro lado, a poner bajo sospecha lo que se lee cuando, de acuerdo con el horizonte de expectativas del lector, este interprete ciertos pasajes como inverosímiles o netamente ficcionales (Alberca).

En *El color* el narrador autoficcional se escinde en tres alteregos (La Tétrica Mofeta, Gabriel y Reinaldo) que ilustran de forma paradigmática el carácter performativo de la identidad, lo cual, en el caso de Arenas, es prácticamente un requisito para navegar tanto en el régimen homofóbico cubano como en el exilio. Un (des)sujeto ezquizo que en las cartas “dialoga” con proyecciones de sí mismo, que fluye, que circula diseminando el Territorio, lo territorial (identidad, cuerpo, país). En las cartas se mezclan los registros; el lenguaje íntimo, propio del género epistolar, que posibilita la confesión y la complicidad entre escritor-receptor se acompaña, a ratos, de un tono satírico, de pasajes que podrían leerse en clave alegórica (como el pasaje del puente parisino como alegoría de la vida [98–99], de momentos puramente referenciales, otros reflexivos y otros marcadamente líricos. Todo ello en función de restar gravedad a la enunciación de las experiencias traumáticas, además de complejizarlas desde una variedad de perspectivas, desdoblamiento del yo y registros de lenguaje.

En la primera carta leemos la perspectiva de la Tétrica Mofeta (el homosexual fuera del armario) quien le escribe desde París a Reinaldo (el escritor, que vive en Cuba)<sup>21</sup>. La enfermedad se refiere aquí en un registro más festivo: “Ya no podemos ni siquiera cantar, mi amiga. Vírgenes nos hemos vuelto y en espera de una muerte atroz, no de una canonización ni de una destrucción inmediata. ¿Quién nos iba a decir que nuestros sufrimientos no tendrían fin y que serían además impredecibles?” (99).

Además de mostrar la diseminación de la “plaga” en París, la Tétrica Mofeta intercala una anécdota que evoca las limitaciones que padece a causa de la enfermedad. A punto de cruzar un puente parisino se desata una inesperada lluvia, “helada y torrencial que traspasaba los huesos y el alma”, y que no lo deja avanzar. Se ve precisado, entonces, a refugiarse por “miedo a la dichosa pulmonía, pues los que tenemos el virus del sida (yo lo tengo, desde luego) somos muy sensibles a esa enfermedad” (99). Cuando lo intenta nuevamente, se desata “una lluvia en forma de diarrea” que le hace desistir de cruzar el puente: “ya no sé, realmente, si vale la pena que yo llegue a ese puente” (99). La metáfora escatológica, que rebaja cualquier alusión romántica a la lluvia parisina, remite al recrudecimiento de los síntomas de la enfermedad, mientras que el puente evoca la trascendencia de lo humano simbolizada en un artefacto cultural perdurable. La naturaleza (la lluvia/enfermedad) y la cultura (el puente) se oponen aquí de forma irreconciliable: lo contingente e imprevisto de las adversidades naturales imponen su ritmo avasallador, en oposición a lo constante e imperecedero, simbolizado con la atemporalidad del puente. Por otra parte, el acto de cruzar el puente, de llegar al otro extremo, también remite a la finalización de un proyecto de vida que, desafortunadamente, se ve interrumpido por el sida. El pasaje reproduce, de forma alegórica, las ideas que tiene Arenas sobre la cruel y prematura interrupción del curso de su vida a causa de la enfermedad :

Es realmente una crueldad terrible de la naturaleza, tal parece que no existe clemencia en ningún lugar del mundo y que la vida está en manos del absurdo total. Una prueba de ello son los sufrimientos que he tenido que pasar a lo largo de tantos años y cuando ya parecía que iba a tener un respiro, surge esta calamidad terrible para acabar con todo. A veces mi desesperación es absoluta... (*Cartas* 239, 20 de febrero de 1989).

En la segunda carta incluida en *El color* es Gabriel, el homosexual que está en el armario, quien escribe a Reinaldo desde Nueva York. Gabriel sintetiza los conflictos sexuales de su identidad homoerótica frente a las

20. Arenas visitó París en mayo-junio de 1989.

políticas homonormativas y del *coming-out* amparadas por el activismo gay norteamericano<sup>21</sup>. Aflora aquí la insatisfacción erótica de Gabriel, limitado en sus prácticas furtivas con hombres identificados como heterosexuales; limitación que se acrecienta por la pandemia del sida:

Las playas aquí son frías y sucias y los hombres no existen ... Por otra parte, no olvides que con la plaga hemos vuelto otra vez al medioevo. Dime, ¿debemos seguir adelante? Dime, ¿qué significa esa palabra? ... Las locas se han agrupado aquí en gremios de locas y se singan entre ellas ... Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso" (180)<sup>22</sup>.

A través de la voz de Gabriel aflora el lado supersticioso y místico de Arenas que, según su amigo, Roberto Valero, se acrecienta con la enfermedad (Ocasio 135), quizás porque este alterego representa la parte de sí más apegada a su procedencia campesina. En el pasaje se detallan los trabajos que le recomienda hacer una curandera y los frustrados intentos por deshacerse del "bilongo" o brujería<sup>23</sup>. Es un pasaje delirante que condensa una respuesta resistente frente a la enfermedad ("no me doy por vencido", 181). En el trámite de cumplir el ritual de limpieza, se intercala un pasaje alegórico. Gabriel acude a San Patricio a dejar su bilongo, como le recomienda la curandera. Al llegar a la iglesia, ve "un negro gigantesco y desnudo" que, como luego sabrá, era cubano, marielito y enfermo mental. El hombre interrumpe la "misa solemne", mata al obispo con un candelabro y agrede a otros feligreses, hasta que la policía lo reduce a tiros. "Aquel negro desnudo era Cristo", agrega Gabriel. Éste, en vez de dejar su bilongo en el altar cristiano, lo lanza al cuerpo sin vida del Cristo negro, a quien le pide de esta forma que interceda por él. Sujeto minoritario y marginal por la raza, la condición de hispano, inmigrante y pobre, la condición estigmatizada del "marielito" y la enfermedad, el hombre desnudo bajo la nieve neoyorquina se convierte en la imagen especular de un Gabriel (Arenas) desamparado, solitario y también enfermo. En cierta medida, también se establece una identidad entre la violencia antieclesiástica del asesino y la furia literaria de Arenas contra la institución católica, que se refleja especialmente en numerosos pasajes carnavalescos de *El color* (Panichelli-Batalla 257-258) y en otras obras suyas como *La loma del ángel* (1987).

En la tercera carta, fechada en Miami el 9 de mayo de 1998, Reinaldo (el alterego escritor) le escribe a su propia proyección, también Reinaldo, en la Habana. Es una carta que enfoca especialmente el problema del exilio; por ello se elige la destinación de Miami, dada la importancia de esta ciudad para la comunidad cubana en los Estados Unidos, donde arribó Arenas en 1980 y que continuaba visitando periódicamente. El tono de la carta es más poético e intimista que el de las anteriores porque es precisamente el alterego escritor quien la firma. Sin embargo, el lirismo no se sostiene por mucho tiempo; la fuerza paródica de Arenas, su escritura anti-patética (y premeditadamente antipática) socava cualquier imagen victimista que haya podido ofrecer.

En el ir y venir de este registro intimista, el narrador da cuentas de su soledad, de la no pertenencia a ningún espacio ("seré siempre un forastero", *El color* 302) e, incluso, de la imposibilidad de comunión entre sus identidades dispersas, ni siquiera mitigada con el consuelo místico del "más allá" ("no estoy seguro de la existencia del más allá. Es más, creo francamente que no hay nada", 302). Inmediatamente se intercala un fragmento donde lamenta sus pérdidas como emigrado, agudizadas con la certeza de la muerte inminente:

Muero por todo lo que no tengo, por todo lo que quise y nunca alcancé. Por todo lo que alcancé y no sabía que tenía y perdí. Por todo lo que no supe disfrutar mientras lo tuve. Por todo lo que disfruté y ya no me pertenece, por todo lo que nunca haré. Dónde hallar sitio para poder extender mi espanto (301).

21. Para la definición de homonormatividad, véase Duggan.

22. Para la ficcionalización de la vida sexual de Reinaldo Arenas, véase Rafael Ocasio, específicamente el capítulo "The Sexual Life of a Queer Activist" (113-132).

23. Como hace notar Ocasio (134), Arenas muestra su fe en lo sobrenatural en el documental *Havana* (1990), de Jana Bokova.

En la última carta remitida desde La Habana, el 25 de julio de 1999, la Tétrica Mofeta retoma la voz, esta vez para encarar a los tres alteregos que viven en el exilio. Se trata de la respuesta airada a las tres cartas anteriores ya comentadas. Resulta interesante constatar cómo Arenas rearma el diálogo consigo mismo, esta vez para desmontar la actitud romantizada y nostálgica sobre la Isla. La Tétrica Mofeta recuerda que “vivir bajo una tiranía no solo es una vergüenza y una maldición, sino que es también una acción abyecta que nos contamina” (*El color* 357). Apropiándose de términos que recuerdan la construcción mediática de la pandemia en los ochenta (como vergüenza, maldición, abyección, contaminación), el remitente equipara enfermedad y dictadura —como hará Arenas en su nota de suicidio— algo que Arenas trabaja antes en *Leprosorio*. Finalmente se aclara que el sida no es privativo de los destinos referenciados en las cartas (Francia y Estados Unidos): “n[o] me hablen de las plagas que los matan; aquí también todos estamos solos y yo también tengo la plaga, y además de no tener la atención médica adecuada ni siquiera puedo soltar el menor lamento” (357). Cabría pensar que lo que Arenas está implicando es que, de haber permanecido en Cuba, tampoco hubiera escapado del contagio, algo que es negado radicalmente en la nota dejada tras su suicidio, en la que responsabiliza a Fidel Castro de todos sus padecimientos para acrecentar el valor político de su denuncia, y redituar la visibilidad de su muerte como venganza y arma política: “Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (*Antes* 343).

### 3. “Contra todo horror, el cuerpo”<sup>24</sup>

Aunque Arenas ofrece una visión más íntima de la enfermedad en los textos de *El color* analizados en el epígrafe anterior, sin embargo se abstiene de narrar el propio deterioro paulatino que le produce la enfermedad. No lo hace en su autobiografía, aún cuando relata en la introducción su primera experiencia hospitalaria, ni en las cartas privadas a sus amigos más cercanos. En su correspondencia informa algunos diagnósticos, o narra algún procedimiento médico (como “la terrible prueba del gato o *cat-scan*” [*Cartas*, 264], por citar un ejemplo), pero apenas expresa síntomas o quejas. En *Antes* explica:

Veo que llego al final de esta presentación que es en realidad mi fin y no he hablado mucho del SIDA. No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma. Se atienden las enfermedades relativas al sida pero el sida parece más bien un secreto de estado (*Antes* 15).

La coartada utilizada para no hablar del sida es, desde luego, poco creíble, a pesar del desconcierto que, efectivamente, provocó en la comunidad médica la etiología y patogenia de la nueva enfermedad. Arenas evidencia en *Antes* que el lugar fundamental de resistencia política proviene de la experiencia del cuerpo y la escritura de este saber. De esta forma, el saber del sida —más allá de la objetividad médica— estaría anclado, fundamentalmente, en la experiencia del propio cuerpo comprometido en el dolor y las huellas físicas del padecer.

Para Nerea Riley (494), esta omisión de Arenas podría deberse a la imposibilidad de comunicar el acontecimiento, a la ineficacia del lenguaje para articular la experiencia dramática. Leemos en estas reticencias y silencios, sin embargo, una opción de no precarizar el único reducto de autonomía al que apostara en su vida: el cuerpo. Encarnar la enfermedad, mostrar sus síntomas en el cuerpo, podría leerse, entonces, a contrapelo de la explosión de vitalidad que traslucen las páginas de la autobiografía, como el castigo final a la transgresión, con lo que la exposición de la enfermedad vendría a darle la razón a los proyectos de control, castigo y reformación de cuerpos y deseos puestos en práctica por el sistema

24. Juego aquí con la frase de Arenas tomada de *El color*: “Contra todo el horror del mundo, y aún dentro del mismo, anteponemos lo único que poseemos, nuestros cuerpos esclavizados, como fuente y receptáculo de goce” (404).

socialista cubano<sup>25</sup>. Como narra en sus memorias, el “mal uso” del cuerpo –sus prácticas homoeróticas– lo llevará a prisión en Cuba; toda la estrategia retórica de su autobiografía se encamina a redoblar este mal uso en aras de desujetarse, de hacerse indócil. El sida vendría a doblegar finalmente su cuerpo rebelde y a poner fin a la escritura. Es por ello que la autoficción se presenta como la herramienta discursiva idónea para exponer esta tensión con respecto a la enfermedad.

En una carta al matrimonio Camacho, Arenas comenta su terrible experiencia en un hospital neoyorkino y la relaciona con su vivencia carcelaria: “Estar en un hospital es estar en la cárcel, uno depende de la misericordia de los amigos cercanos, que pronto se cansan” (*Cartas* 200, 3 de febrero de 1988). Justamente esta experiencia de estar “apresado” en las redes clínicas y, aún más, en la tortura sintomatológica, convierte al sida en la prisión final que no esperaba Arenas, a sólo cinco años de exiliarse en Estados Unidos, y de la que no quiere dar cuentas.

La enfermedad en Arenas no implica un aprendizaje vital ni una experiencia que otorgue sentido a la vida, si no, por el contrario, un absurdo anti-dramático o anticlimático dentro de su programa de vida. Por otra parte, Arenas teme que la enfermedad se convierta en un hándicap político. Según el testimonio de Héctor Santiago, Arenas temía que el sida, y posibles acusaciones de demencia y problemas neurológicos asociados al síndrome (en especial la toxoplasmosis que padece), pudieran ser utilizados como un índice más de desprestigio que se sumaría a los ya empleados por la oficialidad de la isla o por la intelectualidad occidental de izquierda para deslegitimar su figura y rebajar la credibilidad de su obra, sobre todo la gestión activista contra Castro (ya enfermo, Arenas, idea la campaña *Cuba exige un plebiscito*). Declarar su padecimiento en el vórtice de la epidemia neoyorquina, como le pide que haga su amigo Héctor Santiago (2012), vinculado a varias asociaciones activistas, sería distinguirse, además, por un tipo de militancia que desviaría los propósitos de su escritura y de su vida misma.<sup>26</sup>

Habría que aclarar, también, que a finales de la década del 80 el régimen de sobreexposición del enfermo de sida en los medios, y la secuencia de agravamiento de los síntomas y deterioro paulatino del cuerpo son significantes demasiado vinculados a la victimización y/o la criminalización, además de perfectamente reproducibles por el lector que, basado en lo que conoce, puede completar el vía crucis del escritor. Hablando de la enfermedad de Arenas, María Elena Badiás, esposa de su amigo Roberto Valero, apunta: “There is no point in going into detail here about the deterioration he suffered; one knows quite well how AIDS proceeds” (citado por Olivares, 132). Una vez más, Arenas se muestra como esa máquina de guerra nómada anti-sistema. Se resiste a caer en la maquinaria que lo etiquete, lo encierre y lo clasifique como individuo (y, en este caso, como enfermo). El no textualizar las marcas de la enfermedad en su cuerpo es una manera de escapar a la “rostrificación” y a las redes que encapsulan, marginan y cercenan su espíritu creador (Deleuze y Guattari).<sup>27</sup> En su hermoso texto “Fluir en el tiempo”, ratifica su condición de ser “tierra de nadie, una resistencia luminosa, una posibilidad incesante” (*Necesidad* 94).

En *El color* Arenas pone en boca de uno de los personajes (Oliente Churre) la idea del complot global en la creación del sida, lo cual desculpabiliza a

25. Baste el ejemplo de las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción), fuertemente criticadas por Arenas en *Arturo, la estrella más brillante* (1984). Para las UMAP, véase Sierra Madero.

26. Héctor Santiago (2012) comenta en su testimonio sobre “la larga muerte de Reinaldo Arenas”: “La única discusión acalorada que tuvimos en tantos años, fue cuando le sugerí que escribiera un artículo en *Body Positive* o me permitiera entrevistarle, pues necesitábamos en el ámbito hispano nombres y rostros para humanizar la Plaga ... Pero se negó rotundamente, arguyendo que el régimen cubano – y sectores de Miami –, ya trataban de utilizar su homosexualismo para desprestigiarlo y silenciarlo, y el SIDA les daría un arma más. Además, siendo un conocido opositor al régimen cubano los liberales norteamericanos lo acusarían de politizar contrarrevolucionariamente la Plaga”.

27. Para Deleuze y Guattari “[e]l rostro es el ícono característico del régimen significante, la reterritorialización intrínseca al sistema ... Y a la inversa, cuando el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, podemos estar seguros de que hemos entrado en otro régimen, en otras zonas infinitamente más silenciosas e imperceptibles ... que desbordan los límites del sistema significante” (121). Es interesante comprobar cómo, a diferencia de su no militancia con respecto al sida, Arenas sí presta su rostro, es decir, se “rostrifica” como disidente del castrismo. En este caso es una rostrificación negativa, la del que huye del sistema totalitario y lo enfrenta desde su negación y oposición, y no, como en el caso del VIH/sida, la del que está “atrapado” por la enfermedad y lo asume positivamente, de acuerdo con los movimientos de afirmación identitaria originados desde plataformas como Act-Up, entre otras.

los homosexuales en relación con la epidemia (Meruane 162). Apelando a una larga historia de aniquilación de los homosexuales, el personaje afirma que el sida es la actualización más inmediata de una maquinaria de exterminio histórico. Que ninguno de los alteregos de Arenas sea el que afirme esta idea pone en evidencia la toma de distancia del autor con respecto a la teoría conspiratoria sobre la creación del sida, que, en efecto, no es mencionada en las cartas personales publicadas. Leemos este pasaje como una estrategia ficcional que redundante en la intensificación de la denuncia política contra los poderes totalitarios que contiene *El color*. La paranoia que conjuga a “la ciencia, la política y la religión” en función de la aniquilación apunta hacia una teleología del Poder que no podrá, a la larga, verificarse, toda vez que la potencia pulsional del deseo convierte en fuga todo intento de opresión:

Con la creación del virus del sida, fabricado especialmente para aniquilarnos y aniquilar todo intento de aventura (pues toda aventura encierra una inquietud y una posibilidad eróticas) se quiere poner punto final a nuestra historia, historia que no podrá tener fin porque es la historia de la vida misma en su manifestación más rebelde y auténtica (*El color* 405).

El resultado del acoso no será, por consiguiente, el exterminio ni el disciplinamiento, sino la resistencia del cuerpo y la escritura. En los umbrales de lo apocalíptico areniano, el mundo realmente distópico sería el reino de lo aséptico que promete capitalizar cuerpos y prácticas:

Se persigue por todos los medios un mundo casto, práctico y sobrio. A ese horror nos oponemos rotundamente, asumiendo todos los riesgos posibles y esgrimiendo a cada instante la gran arma (la única arma) que poseemos: el placer. (405)

La enfermedad se asume, entonces, como un mal que reafirma a Arenas en su imagen de paria a la vez que resistente a todo poder e ideología. En el marco de esta fabulación conspiratoria, el sida vendría a acrecentar esa “cultura de la resistencia” que, según el propio Arenas en *Necesidad de libertad* (1986), ha dado origen a los “mejores autores”, “los más auténticos, los más universales, los más cubanos” (*Necesidad* 35). En *El color*, Arenas no reescribe su porvenir a través de sus proyecciones autoficcionales; no se salva. Los yo del exilio probablemente morirán de sida, mientras que el de la Isla termina devorado por un tiburón, intentando escapar. En la muerte se reúnen los tres alteregos.

La asociación entre un poder que lo ha llevado al exilio y la muerte le permite culpar a Castro en su nota de suicidio. La conciencia de estar al margen del margen, en una situación de precariedad económica, cobra verdadera magnitud a partir de su enfermedad Arenas conoce sus limitaciones para afrontar su dolencia por los problemas con su situación legal en USA, su falta de seguro médico e insolvencia económica (Arenas, *Antes* 10; *Cartas* 197, 200). Ya enfermo, “[m]ientras yo casi agonizaba, los médicos me negaban la admisión puesto que no tenía con qué pagar” (*Antes* 10). Las últimas cartas de Arenas a Margarita y Jorge Camacho evidencian las dos obsesiones que impulsa la enfermedad: la culminación de su obra y la ansiedad por un respiro financiero que llega en cuotas mínimas. Desde esta posición precaria para gestionar simbólica y económicamente la enfermedad podría ser leída la politización que hace Arenas del sida en su nota de suicidio. A esto habría que sumarle que el proyecto al que Arenas dedica sus últimas fuerzas es *Un plebiscito a Fidel Castro*. En una de sus últimas cartas a los Camacho hace visible su intención de resaltar el plebiscito y vincularlo a su fin. Refiriéndose a *Antes*, les dice: “Luego del capítulo “El fin” debe ir la fecha Agosto de 1990 en Nueva York, eso es importante para ubicar el plebiscito en el tiempo” (330). En tal sentido, es probable que Arenas creyera que la inculpación a Castro de la enfermedad en su nota de suicidio serviría para impulsar la campaña en favor del plebiscito.

El último texto que escribe Arenas durante su última estancia en el hospital, dos meses antes de su suicidio, es un canto a la "belleza" como "triunfo de la muerte" ("Canto" 434). En "Las moradas subterráneas", dedicado a la obra de su amigo Jorge Camacho –la escritura de ese texto es en sí misma un acto de fidelidad a su amigo a la vez que la resistencia tenaz contra la muerte–, Arenas reitera su fe en la sobrevivencia por medio de su obra: "Resucitamos y permanecemos en la belleza desvelada al mundo" ("Canto" 433). A través de un ejemplo en el que una vez más Arenas se refleja en otro para definirse, la belleza de la sobrevivida pivota hacia lo político:

Antígona descendiendo al interior de una roca donde habrá de morir de hambre por haber tratado de sepultar a su hermano aborrecido por el déspota. Su acción fue bella, su pena física durará solo unos días y terminará con la muerte, pero la nobleza de la belleza que su imagen irradia es infinita. ("Canto" 433)

En el acto final de reivindicación de la belleza involucrada en el accionar político, en el desafío al déspota, Arenas alivia su pena, breve e intrascendente como la de Antígona, a cambio de entrar en la sobrevivida atemporal del orden mítico. Y concluye: "Roguemos no por una larga vida, sino por el don de poder dejar antes de partir un acto de vitalidad estética instalado en el tiempo" (433).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva. Libro electrónico, 2013.
- Arenas, Reinaldo. *Voluntad de vivir manifestándose*. Betania, 1989.
- . "Mona", *Viaje a La Habana*. Mondadori, 1990, pp. 67–107.
- . *Necesidad de libertad*. Ediciones Universal, 2001.
- . *El color del verano*, Tusquets Editores. 2009.
- . *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Ed. Margarita Camacho. Point de Lunettes, 2010.
- . *Antes que anochezca. Autobiografía*. Tusquets, 2013.
- Bersani, Leo. "¿Es el recto una tumba?". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. y trad. de Ricardo Llamas. Siglo XXI, 1995, pp. 79-115.
- Brier, Jennifer. *Infectious Ideas: U.S. Political Responses to the AIDS Crisis*. North Carolina UP, 2009.
- Butler, Judith. "Las inversiones sexuales". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas, Trad. Olga Abásolo Pozas. Siglo XXI, 1995, pp. 9-30.
- Casas, Ana. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción: reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Arco / Libros, 2012, pp. 9-42.
- Chambers, Ross. *Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author*. Michigan UP, 2000.
- Crimp, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. MIT UP, 2002.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Pérez Vázquez. Pre-Textos, 2004.
- Duggan, Lisa. *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Beacon Press, 2003.



- Guerrero, Javier. "Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto". *Cuadernos de Literatura*, Vol. XXI, no. 42, 2017, pp. 23-48.
- Jankélévitch, Vladimir. *La muerte*. Trad. Manuel Arranz. Pre-Textos, 2009.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Anagrama, 2000.
- Llamas, Ricardo. "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de SIDA". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas. Siglo XXI, 1995, pp. 153-189.
- Meruane, Lina. *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Montenegro, Nivia y Enrico Mario Santí. *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. CONACULTA y DGE Equilibrista, 2013.
- Ocasio, Rafael. *A Gay Cuban Activist in Exile*. Florida UP, 2007.
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and The Cuban Revolution*. Duke UP, 2013.
- Panichelli-Batalla, Stéphanie. *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas*. Boydell & Brewer, 2016, pp. 237-296.
- Panichelli, Christophe and Stéphanie Panichelli-Batalla. "Humorous sublimation of a dying Cuban writer in Reinaldo Arenas' *The Color of Summer*." *Humor*, vol. 31, 2018, pp. 623-643.
- Riley, Nerea. "Reinaldo Arenas' Autobiography *Antes que anochezca* as Confrontational 'Ars Moriendi'." *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 18, No. 4, 1999, pp. 491-496.
- Roman, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Indiana UP, 1998.
- Santiago, Héctor. "La larga muerte de Reinaldo Arenas", *Revista Conexos*, 29 de julio, 2012. <http://conexos.org/2012/07/29/la-larga-muerte-de-reinaldo-arenas/> Consultado Agosto 1, 2020.
- Sierra, Abel. "El trabajo os hará hombres. Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta." *Cuban Studies*, no. 44, 2016, pp. 309-349.
- Spoiden, Stéphane. *La littérature et le sida. Archéologie des représentations d'une maladie*. Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Treichler, Paula. "AIDS, homophobia, and biomedical discourse: an epidemic of signification." *AIDS: Cultural Analysis / Cultural Activism*. Ed. Douglas Crimp. MIT Press, 1987, pp. 31-70.

Villanueva, Darío. "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Ed. José Romera. Visor, 1993, pp. 15-31.

Watney, Simon. "El espectáculo del SIDA". *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Ed. Ricardo Llamas. Trad. Olga Abásolo Pozas. Siglo XXI, 1995, pp. 33- 54.