

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura
Hispanoamericana - Facultad de Filosofía y Letras (UBA) –
Buenos Aires, marzo de 2011**

Fiesta y sacrificio en *El color del verano*

María Guadalupe Silva

CONICET- ILH

En el prólogo de su *Teatro completo*, Virgilio Piñera sostiene que la cultura cubana se caracteriza por expresarse de una manera doble, ya que por un lado rechaza la seriedad y por otro experimenta, al mismo tiempo, un profundo sentimiento dramático: “Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. [...] Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez”.¹ Más allá de si esto es realmente así o no, lo que sin duda revela esta visión de la cultura cubana es el esbozo de una poética. Una poética que no sólo se supone propia de la expresión nacional, sino que de hecho es la del propio Piñera, y que será también la que un escritor como Reinaldo Arenas recupere en su literatura, heredera del autor de *Elena Garrigó* o *La isla en peso* en el mismo sentido en el que Severo Sarduy se declaró a sí mismo heredero de José Lezama Lima, es decir, con toda alevosía y deliberación.

Si la poética de Piñera puede cifrarse en un sistemático “no”, una poética de la negatividad,² la de Arenas debería presentarse entonces como una literatura del NO con mayúscula, rotundo y radical. En su caso, aquella negatividad del maestro, más irónica y ligera o por así decir, más filosófica, se torna dramáticamente política e impregna gran parte de sus textos. Sin duda la parte fundamental: *El mundo alucinante* y el ciclo que denominó “pentagonía”, compuesto por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El acoso*. Aun si la insistencia autobiográfica de estas ficciones dejara alguna duda, allí está también su libro de memorias *Antes que anochezca* para confirmar que uno de los mayores impulsos de esta

¹ Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, p. 10. Citado por Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Anagrama, 2006, p. 245.

² Véase Antonio José Ponte, “Por los años de *Orígenes*”, *Unión: Revista de Literatura y Arte*, 7, n° 18, enero-marzo de 1995, pp. 45-52. También Rafael Rojas, “La diferencia cubana”, *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Ediciones Universal, 1998, pp. 105-122; y “La relectura de la nación”, *Revista encuentro de la cultura cubana*, n° 1, verano de 1996, pp. 42-51. O el prólogo de Ernesto Hernández Busto “Una tragedia en el trópico” a Virgilio Piñera, *El No*, México, Ediciones Heliópolis, 1994.

producción literaria fue contrariar el silenciamiento forzoso que le impuso el gobierno cubano a partir de su segunda novela. O sea: decir “no”, o más bien gritar “¡no!” y elaborar así una narrativa de la víctima, una poética, una ética e inclusive una política de la víctima. En el caso de Arenas tal narrativa consiste sobre todo en la denuncia del perseguido político, hostigado por motivos que el escritor hace sistemáticamente públicos y que van desde la censura, la prisión y el exilio, hasta la muerte por el sida, que en una implacable carta de suicidio escrita para ser publicada, Arenas incluye también a cuenta de Fidel Castro.³

En su origen, el término “víctima” se refiere al animal ofrecido en sacrificio a los dioses. El carácter pasivo de esta inmolación se revierte sin embargo cuando el objeto se constituye a su vez en el sujeto de ese hecho sacrificial, cuando decide, por un acto propio de su voluntad, ofrecerse a sí mismo como víctima. Si en principio toda victimización parecería entonces implicar una pérdida absoluta de lo máspreciado -la vida, la felicidad del cuerpo-, en su faz activa como obra de la voluntad adquiere en contrapartida una ganancia suplementaria de orden superior. Esta, creo, es la doble posición de Arenas, o para decirlo más rigurosamente: la duplicidad de la figura de escritor que surge de sus textos y declaraciones, la que se proyecta en su literatura, la persona-imagen del autor. Quisiera proponer que en su caso el triunfo de la víctima se relaciona con la valoración que la modernidad concede, en primer lugar, al sacrificio patriótico, luego a esa forma particular de heroísmo que es la defensa de la autonomía intelectual (otra forma, si se quiere, de lucha por el espacio) y junto con ello a la defensa en general de todas las libertades individuales. Propongo que, al configurar mediante su literatura esta especie de épica heroica, al producirla mediante una textualidad provocativa y al constituirse, en fin, en una víctima autovictimizada, Arenas en realidad gana ese duelo. Gana, desde luego, en el terreno simbólico, y gana tanto más cuanto mejor expone en términos literarios el alto precio físico que paga por su soberanía. Esta poética, esta política y esta ética de la víctima no parece en definitiva alejarse tanto del modelo heroico teóricamente promovido por la Revolución Cubana. En las breves notas que siguen espero poder mostrar a partir de la novela *El color del verano*, cómo funciona esta lógica en la ficción y cómo la revolución es en ella, más que el adversario (el adversario siempre es el régimen), el trauma o la herida, la fuente de un malestar que opera incesantemente en el fondo de esta poética.

1. Ciclón

³ La carta se incluye en la edición de Tusquets de su autobiografía *Antes que anochezca*.

Es posible que ninguna otra novela de Arenas exprese mejor su furia verbal que *El color del verano*, la cuarta de su pentagonía.⁴ El propio texto compone, en lo que la retórica clásica denomina *dispositio*, una suerte de metáfora formal alusiva a la violencia. De hecho apenas puede hablarse de un relato en sentido estricto. La novela no tiene un hilo narrativo principal sino que dispone a la manera caótica del estallido un conjunto heteróclito de piezas nucleadas por un prólogo situado exactamente a la mitad, literalmente *in media res*, “a mitad de la cosa”, como el origen de una explosión o el ojo de una tormenta. El autor, a su vez disgregado en el texto bajo distintas máscaras, justifica en ese prólogo la estructura de su libro como un requerimiento propio de la materia:

Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca de la obra. (262)

La forma ciclónica de la novela responde a una condición violenta que sería, según declara el autor, inherente a la materia del texto. Y dado que el motivo central de la ficción es el carnaval por los cincuenta años de gobierno castrista, ese torbellino textual podría a su vez remitirse a la metáfora por excelencia de toda revolución: el estallido, el acontecimiento súbito y radical que rompe y transforma todo. Sería muy difícil resumir en pocas líneas la complejidad de este signo en la narrativa de Arenas. Digamos provisoriamente que “la revolución” como concepto general, y la revolución *cubana* como hecho consumado, deberían en principio distinguirse. En tanto horizonte utópico, meta infinita del deseo y fuente de acciones nobles, en tanto sueño de plenitud inalcanzable, la idea de la revolución no deja de estar presente en la ficción de Arenas como una finalidad última, si bien sustraída a toda posible representación, que aguarda en el fondo de toda voluntad de felicidad humana. (Recordemos la melancolía de fray Servando al final de *El mundo alucinante*, cuando comprueba la imposibilidad de materializar una verdadera revolución). En cambio, la realidad concreta de una revolución consumada como la cubana, institucionalizada y convertida en ley, opera aquí como un trauma con el que lidiar, como la gran falla, en el doble sentido del término, que no cesa de pedir sentido, escritura, algún modo de respuesta.

⁴ Junto con *El asalto*, *El color del verano* fue concluida por Arenas poco antes de morir en 1990. Para este trabajo utilizo la edición de Tusquets, Barcelona, 1999.

Diríamos así que, en principio, el símbolo del ciclón tiene un significado bastante obvio: alude a la iconografía de la revuelta, y en lo individual, a la expresión intempestiva de un escritor que pretende efectuar a cuenta propia un acto de ruptura. Pero también, y muy particularmente en este caso, convoca subrepticamente la sombra tutelar de Virgilio Piñera, figura central de la revista *Ciclón* (1955-1957, 1959) que en su momento, a mediados de la década del cincuenta, se presentó en el medio intelectual cubano con el impetuoso anuncio de que borraría “de un golpe” la influencia cultural de la revista *Orígenes*, a la que juzgó obsoleta para los tiempos revueltos que se avecinaban. En aquel anuncio de *Ciclón* suele leerse la política negativa y detractora que ya Piñera practicaba en sus incómodos años origenistas. *Ciclón* pretendía ser la nueva vanguardia, pero se detuvo exactamente allí donde la otra vanguardia, la política, llegaba al poder: en 1959. De algún modo *Ciclón* mantuvo así la pureza abstracta de su símbolo, y es en este sentido indeterminado, no tocado por la historia ni desvirtuado por el poder, no sometido a régimen alguno, que Arenas recupera esta imagen tan moderna y a la vez tropical como cifra de su texto. “Uno escribe para los demás. Eso es indiscutible. Y toda literatura es una venganza” (142) se le hace decir a Piñera en cierto punto de *El color del verano*. Pero se entiende que el autor de estas palabras es en realidad el mismo autor de la novela, aquel que produce el torbellino textual y que lejos de ausentarse tras el juego de las máscaras, se hace sentir en cada forma de retorcimiento, en cada giro grotesco y en cada vuelta paródica. “Poder gritar” y “que ese grito no caiga en el vacío” dice Piñera (dice Arenas) en otra línea del mismo capítulo. Escribir gritando o hacer de la literatura un alarido: tal es el carácter manifiesto, la explícita conducta de esta poética “ciclónica”.

2. Carnaval

En el centro del círculo, dice el prólogo, como una especie de máquina productora de energía, está el carnaval. Pero ¿qué clase de carnaval? ¿es la fiesta popular liberadora de ansiedades colectivas tan bien analizada por Bajtín en Rabelais? Claramente no: el marco escénico de toda la novela son los absurdos festejos organizados por Fifo (alias satírico de Fidel) para celebrar su medio siglo de gobierno. Un carnaval oficial, orquestado por el aparato de propaganda estatal y supervisado desde arriba, viene a ser lo contrario de la fiesta rabelaisiana. Claro que a su vez otro carnaval realmente espontáneo tiene lugar continuamente y sin ninguna organización jerárquica: la fiesta enloquecida que brota, por así decir, *en los bordes* del sistema, y que revela en ese desborde el completo desmadre del orden oficial. Se trata del carnaval inconsciente de todo un país flagelado por una dictadura enmascarada de filosofía racional. En este caso el carnaval se presenta unas veces como farsa, otras como danza macabra al filo de la muerte (siempre próxima) o como orgía en escenarios ruinosos. El Gran Urinario, la antigua mansión de la Condesa de Merlín reducida a baño público, es una alegoría de esta nación decadente y degradada.

Por último, hay otro tipo de carnaval que se juega al nivel del texto: el carnaval de la polifonía, la parodia múltiple, el cruce de géneros, la combinación de registros altos y bajos, grotescos y sublimes. En este plano, de carácter estrictamente textual, el cuerpo o la corporalidad tampoco dejan de estar presentes ni de llevar a cabo su propia fiesta. Por el contrario, el principio corporal de hecho toma la escena, se adueña de la representación y pone al descubierto el reino de sus pasiones: la ira, el goce o la melancolía, emociones manifiestas en cada forma de transgresión textual, cada gesto profanador, burlesco o deformante. Se diría que surge allí, como una fuerza invisible *expresada* en el delirio y la fruición retórica, el propio cuerpo del escritor. El cuerpo del que produce todo esto, de quien ejecuta los excesos de la lengua y hace del propio texto un violento carnaval.

3. Martirio

Es así que la corporalidad *se expone*. No solamente se exhibe sin pudor, sino que se expone al peligro. A lo largo de la novela se va relatando cómo este mismo libro que estamos leyendo tuvo que ser reescrito dos, tres, seis, ocho veces para escapar de la censura. Lo mismo que en su autobiografía cuenta Reinaldo Arenas sobre la novela *Otra vez el mar*. Esta obstinación en el acto de escribir se paga con el cuerpo: cada pérdida del texto equivale a una forma de castigo, la escritura se traduce en términos de infortunio, humillación y dolor, una verdadera ética del acto escriturario que lo consagra como un altísimo valor, digno de los mayores sacrificios. Este es un tema recurrente en la ficción de Arenas desde su primera novela, *Celestino antes del alba*, que habla del sufrimiento de un joven poeta incomprendido por su familia y de los castigos que tiene que sufrir por escribir literatura contra la voluntad patriarcal. La ética de la víctima, podemos entonces deducir, no es exclusiva del contexto político en el que se colocan las otras narraciones, y particularmente el relato autobiográfico, sino que su alcance es mayor. Sin embargo es evidente que la escena totalitaria le presta al ciclo agónico de Arenas un marco trágico especialmente elocuente. En *El color del verano* la ética de la víctima llega a un punto de máxima tensión, expresada no sólo en la violencia retórica del texto o en su agresivo carácter cómico-trágico, sino explícita a su vez en el capítulo-prólogo bajo la forma de un pronunciamiento: “Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano [...]” (263). En otro momento de la novela el mismo principio se aplica a la homosexualidad, en definitiva otra forma de expresión perseguida y por consiguiente heroica: “Nuestro objetivo” (dice una de las “locas” en una audaz alocución pública) “es la creación (o si se prefiere, la preservación) de una mitología y de una metafísica del placer. Misión peligrosa, arriesgada y desinteresada, porque en definitiva lo que buscamos es que los demás se diviertan. ¿A qué hombre no le gusta que un pájaro le mame la pinga?” (404).

También la historia clandestina de las locas tiene su martirologio, tal como se demuestra en esta conferencia carnavalesca y tal como lo probó el mismo Arenas en su biografía. De hecho el martirio parece la forma plena y consumada de esta política del cuerpo. El mártir, según la doctrina cristiana, es el testigo por excelencia, aquel que testimonia la incondicionalidad de su fe mediante el mayor sacrificio posible: la mortificación y la muerte. La narrativa de mártires es una enciclopedia de la tortura, a cual más refinadamente cruel y por lo tanto digna de gloria. En este sentido acaso tendríamos que interrogar mejor la literatura de Arenas, ya que una lectura superficial de su profusa fantasía erótica, de su visión de Cuba como paraíso homosexual (o “Jardín de las Delicias” según reza el irónico subtítulo de *El color del verano*), tiende a velar este otro costado ascético y sacrificial de su literatura. Después de todo ¿no había elegido a fray Servando Teresa de Mier, un hombre religioso, como héroe y alter ego suyo precisamente en la novela que lo expuso como disidente?⁵

En *El color del verano* asoma otra figura heroica como ideal supremo del yo autor: José Martí, el gran héroe cubano. Se presenta en la disparatada comedia que abre la novela, “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”, y se presenta en su estampa trágica, en el exacto momento en el que regresa a Cuba para entregar su vida en sacrificio. Ese encuentro con la muerte en 1895, al final de su largo exilio, no es por supuesto para Arenas el producto del azar o la fatalidad. Tal como lo dice en cierto punto de su diálogo con la Avellaneda, Martí viene a dar su vida voluntariamente en la batalla porque éste es el epílogo triunfal y vindicativo de su biografía: “Quiero morir en el monte / o en medio de un cañaveral. / Que me susurre un sinsonte, / que me arrulle algún palmar, / que alguien sepa mi dolor. / Además de matar / al tirano / quiero caer en medio del color / del verano natal” (73).

La presencia de Martí en la novela merece un comentario más extenso del que permite el tiempo de esta ponencia. Por eso, para terminar, haré tan sólo dos brevísimas anotaciones en relación con este punto. La primera de ellas consiste en subrayar el hecho de que Martí es presentado por Arenas precisamente en la inminencia de la revolución, antes de que ésta sea malograda, es decir, cuando todavía es una posibilidad y un horizonte digno de la inmolación que el héroe le tributa. La segunda consiste en señalar el detalle de que se lo resucita finalmente para mostrarlo en esa determinación de morir, justo cuando consume su triunfo con la derrota de su cuerpo. Tal vez esta mortificación no esté del todo exenta de intensidad corporal, como sugiere la tradición hagiográfica y su representación del martirio. En *La carne de René* Virgilio Piñera explora el misterioso encanto de San Sebastián atravesado por las flechas, ícono del imaginario gay, como es sabido, pero figura también del gozo en la

⁵ Cf. María Guadalupe Silva, “El mundo alucinante: construcción de la disidencia”, *Anclajes*, vol. 15, n° 1 (2011), pp. 61-79.

tortura propio del martirio y su sentido de la gloria. Tal vez haya que leer también esta duplicidad en la insistente exposición del cuerpo gozoso y castigado que se encuentra en Arenas. En todo caso es evidente que *ya* su representación, *ya* su configuración literaria es, en sí misma, un triunfo de la víctima. Tal como Arenas le hace decir a Martí en el umbral del sacrificio: “Quiero morir en el monte [y] *que alguien sepa mi dolor*”. La supervivencia del texto, la eficacia del discurso literario, su elocuencia, tales son las condiciones finales de ese triunfo.