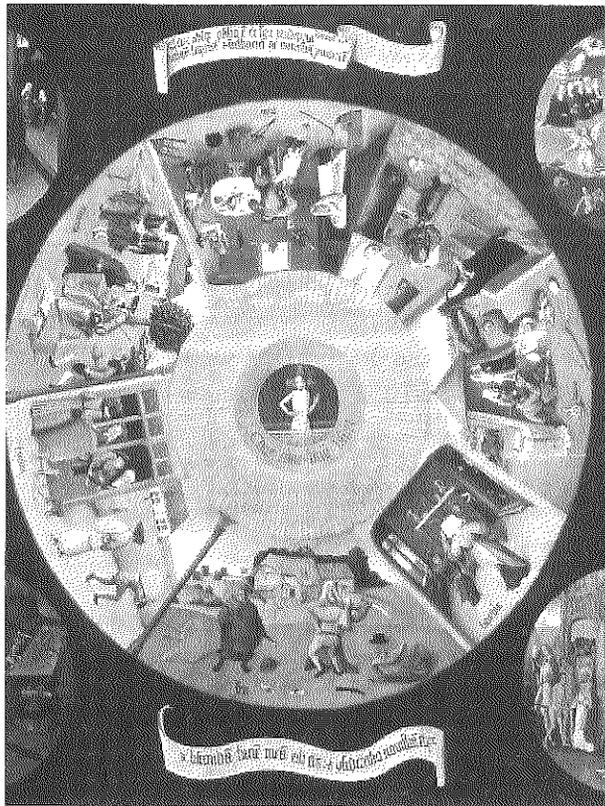


¿QUÉ HACE UNA LITERATURA HOMOSEXUAL?

Carolina Alzate, PhD



The Madrid Tabletop. Hieronymus Bosch. Detalle.

PALABRAS CLAVE

Literatura, Reinaldo Arenas, Estudios de Género

RESUMEN

¿Qué hace una literatura homosexual? El artículo examina esta pregunta dentro del discurso de la modernidad y la sitúa al lado de otras sobre *la mujer y el salvaje*. Partiendo de que las generalizaciones son imposibles y contraproducentes, se mira el caso específico del escritor cubano Reinaldo Arenas (1941-1990). Se estudia el carácter excéntrico y “desviado” de su producción literaria con respecto al paradigma de la modernidad. Para ello se hace una lectura

minuciosa de la producción ensayística cubana de las décadas de 1960 y 1970, y en ese contexto se estudia la producción de Arenas. El artículo hace una revisión bibliográfica importante y estudia en detalle el contexto de producción de la obra areniana.

Respecto a la pregunta inicial, “¿Una literatura homosexual?”, el artículo concluye: Tal vez no hay literatura homosexual, ni femenina, ni masculina, pero

tampoco una literatura sin adjetivos: sí una literatura escrita por individuos en situaciones concretas que reelaboran el mundo y proponen nuevas formas de habitar. Respecto a los escritores homosexuales, otra

manera de vivir, más allá del asunto del sólo deseo: nuevas formas del yo, de comunidad, de relaciones sociales (Lauretis) para todo aquel que acceda a leerlos superando una curiosidad trivializadora.

KEY WORDS

Reinaldo Arenas, Cuban Novel, Gender Studies

ABSTRACT

What does *homosexual literature* do? The question on the title is not intended to be answered but to introduce some conceptual problems it brings with it. Is there a *homosexual literature*?, what does make it *homosexual*?: the author, the topic, the way it deals with it? And furthermore, what does *homosexual* means?

This article studies the question within the discourse of modernity and deals with it in a similar way it would do with questions about *woman* and *savage*. Knowing that generalizations either do not get us anywhere or are misleading, the article studies the case of Cuban writer Reinaldo Arenas (1941-1990), the queerness and eccentricity that characterizes his novelistic discourse when compared to the paradigm of modernity and to what may be called the poetics of the Cuban Revolution. In order to do so, the article carefully goes through the

Cuban essay from the 1960's and 1970's, and studies Arena's textuality inside this context.

Going back to the question about *homosexual literature*, the article concludes: Maybe there is not anything like *homosexual literature*, no more than there is a *feminine* or *masculine* one; but there is not either any literature without adjectives: always a literature written by individuals in concrete situations who re-read the world and propose new ways of inhabit it. About gay authors, different ways of living, beyond the question of mere desire: new versions of the self, of community, of social relationships (Lauretis) for those who choose to read them without the frequent trivializing curiosity.

Note: The context of the article, both social and linguistic, is Spanish language.

¿Q

¿QUÉ HACE UNA *LITERATURA HOMOSEXUAL*? LA PREGUNTA DEL TÍTULO NO ESTÁ PLANTEADA PARA SER RESPONDIDA, SINO PARA INTRODUCIR UNA SERIE DE REFLEXIONES acerca de su contenido y de lo que presupone. ¿Puede hablarse de una *literatura homosexual*? ¿qué hace *homosexual* a una literatura?: ¿su autor, su temática, la forma de plantearse y abordar sus asuntos? Y más aún, y para comenzar, ¿qué entender por *homosexual*? Porque este término, surgido en el siglo XIX dentro del vocabulario médico-sociológico para denominar una orientación sexual, habla menos de una entidad que de un contexto sociopolítico que necesita encerrar lo heterodoxo dentro de lo supuestamente anómalo para autolegitimarse: se trata de qué es aceptable y conveniente y qué no. Lo homosexual sería así lo Otro, lo diferente, con respecto a lo cual el contexto se define a sí mismo.

Lo homosexual sería así lo Otro, lo diferente, con respecto a lo cual el contexto se define a sí mismo.

¿Una *literatura homosexual*? Algunos dicen que existe sólo *la literatura*, sin más. A Rosa Montero, la novelista española, le preguntaron en la Feria del Libro si lo de ella era *literatura femenina*. Ella, con razón en parte, decía que le molestaba esa pregunta: se asume que cuando un escritor escribe, por la voz de su personaje habla el género humano, mientras que si quien escribe es una mujer, por su voz hablan las mujeres. La pregunta es molesta

porque suele presuponer que las escritoras abordan asuntos que sólo involucran a una fracción de la humanidad, las mujeres, y que si alguien más se interesa por su literatura es por mera curiosidad, como quien incursiona transitoriamente por un terreno exótico para asombrarse con monstruos y maravillas, distraerse y salir ileso, a la manera de un turista. En este sentido es que digo que comprendo el malestar de Montero. Su queja podría ser además un ejemplo de los pronunciamientos que se escuchan en este sentido: “La literatura es simplemente literatura, o no es nada”, se dice. Pero no creo que esto sea lo que ella dice: lo que exige es un tratamiento serio para la literatura escrita por mujeres. Claro que no se trata entonces de que por voz de estas escritoras hable el género humano: lo que pasa es que por voz de los escritores el género humano tampoco habla: todas las obras están escritas en circunstancias específicas por autores en contextos específicos, no sólo de género, también de clase social, de circunstancias económicas y políticas, geográficas. Y si bien la literatura excede lo específico de su circunstancia para entrar en otros contextos, discusiones e historias, nunca los abandona. El tiempo en el que lo masculino era lo no marcado ya pasó: *hombre* no vale ya por *humano*, y *humano* se ha convertido en un concepto abstracto que no se sabe bien qué significa.

Hoy asistimos a un momento histórico de voces plurales, aunque no todo lo que se quisiera. Pero si lo miramos a mediados del siglo XIX, cuando por circunstancias de alfabetización y de acceso a la palabra escrita, impresa y leída la comunidad de escritores era más bien pequeña y homogénea y casi que se autoabastecía,

este asunto adquiere contornos más nítidos. En este tipo de comunidades letradas la homogeneidad permite pensar en universalidad, y ya parada en lo *universal* percibe la diferencia como desviación y como exceso. Tal homogeneidad es por supuesto relativa, aunque no toda variación es ex-céntrica. Los sujetos letrados que por circunstancias específicas están más en los márgenes que en el centro son más sensibles a la percepción de *la universalidad* como constructo cultural de unos cuantos, o de unos muchos. Y sus discursos suelen ser ex-céntricos, extra-vagantes, impropios, indecorosos. Para los sujetos del margen *lo natural* se percibe como artificio, como constructo cultural: piénsese si no en las escritoras que en el siglo XIX exigieron acceso a la palabra pública y lucharon contra la llamada *naturaleza femenina*, doméstica y regida por ritmos biológicos.

Escribir significó para las mujeres adquirir una voz que sí, habla de lo específico, pero que se niega al silencio de ser trivializado dentro de lo curioso, del fenómeno, de lo raro. El discurso decimonónico definió a *la mujer* esencialmente por su aparato reproductor; al homosexual, por sus preferencias sexuales. Una característica, una preferencia, se convierte en entidad, en identidad. Por otra parte, ninguno de los dos existe en singular, no existen ni *la mujer* ni *el homosexual*. Y definidos ambos por características periféricas a la racionalidad que define a *el hombre*, son ellos mismos periféricos. Este carácter periférico hace que sus productos culturales, conscientemente o no, cuestionen los límites de lo aceptable, y en este sentido trascienden el problema específico: al enfrentarlo, ponen a

occidente de frente a la elaboración cultural dominante, abren nuevas rutas y preguntas.

En el siglo XIX la racionalidad pragmática moderna se autopresentó como el absoluto finalmente develado: una vez alcanzadas sus categorías de pensamiento prescindió de la historia concreta de su aparición. Las otras formas simbólicas de dar sentido quedaron dentro de lo *cultural* y lo *mítico*, curiosidades antropológicas para estudiosos de otras culturas, etnias o clases sociales; allí sí se habla de bases materiales concretas. Sin embargo, y a pesar de la fuerza arrolladora del discurso moderno, muy pronto comenzó a hacerse la historia de lo que se pretendía sin historia: la historia de la modernidad, la historia sin mayúscula, la que habla de discontinuidades y fracturas, la que da cuenta de los silenciamientos que intentan ocultar lo heterogéneo y de la violencia que ejerce el Sujeto Universal sobre lo diferente. Y estas otras historias muestran que el Sujeto Trascendental no es el eterno por fin develado, sino que ha sido creado en un momento muy particular y ha crecido simultáneamente, por ejemplo, a los Imperios modernos, legitimándolos, y gracias a negaciones entre las que se cuentan a *el salvaje* y a *la mujer* entre otros.

Son muchos los autores que, principalmente a partir de la década de 1970, se han concentrado en contar estas historias. Sidonie Smith, por ejemplo, ha examinado los rasgos patriarcales que definen al Sujeto autónomo y autoconsciente, y Joan Kelly ha documentado cómo los desarrollos que iniciaron la gestación de este Individuo en el Renacimiento tuvieron un efecto adverso sobre las mujeres, significando entre otras cosas una reducción de sus posibilidades de acceso a la propiedad, al poder político y a la educación necesaria para desenvolverse en ellos (20). Julia Kristeva ha mostrado cómo el discurso moderno, al localizar a *la mujer* del lado *naturaleza* en la dicotomía

naturaleza / cultura, le ha asignado a ésta un tiempo que es el de la repetición y la eternidad, dando al 'tiempo de la civilización y de la historia' el sello masculino, y separando así el concepto de 'lo femenino' del de agencia (445-446).

Edward Said, por otra parte, ha estudiado el desarrollo del imperialismo en el siglo XIX como parte integral de la formación de la cultura metropolitana (*Culture and Imperialism* 77 y 78), y ha mostrado cómo los discursos universalizantes de los imperios modernos marcan al mundo no europeo como el lugar del silencio: "there was virtual unanimity that subject races should be ruled, that they are 'subject' races, that one race deserves and has consistently earned the right to be considered the race whose main mission is to expand beyond its domain" (53) ("se estaba de acuerdo en que las razas sometidas debían ser dominadas, en que eran razas de vasallos, en que una raza merece y ha ganado el derecho a ser considerada la raza cuya misión esencial es expandirse más allá de sus dominios". Mi traducción). Hayden White en su ensayo acerca de la idea de *salvaje*, muestra cómo el siglo XIX revive esta idea en el concepto de *primitivo* aplicado al Otro-colonial y lo elabora como humanidad detenida incapaz de superar la dependencia de la naturaleza, ejemplo de qué pudo haber sido el hombre 'civilizado' y en qué podría caer de nuevo si se alejara del camino de la civilización ("The Forms of Wildness" 178). La historia de la idea de *salvaje* muestra que el Otro es colocado "in places sufficiently obscure to allow him to appear as whatever thinkers wanted to make out of him, while still locating him in some place beyond the confines of civilization" ("The Forms" 174) ("en lugares lo suficientemente oscuros como para permitirle a los pensadores hacer de él lo que quieran, localizado siempre y de todas maneras más allá de los confines de la civilización". Mi traducción), y usado como dispositivo para legitimar el valor de la civilización, como su antítesis

dialéctica (151); en la dicotomía civilización/barbarie, el *salvaje* aparece como aquel a quien faltan todas las instituciones de la vida civilizada: la seguridad del sexo organizado en la familia, la del sostén que proveen las organizaciones políticas, sociales y económicas, y la de la salvación, suministrada por la Iglesia ("The Forms" 166).

Los estudios citados hasta aquí son una muestra pequeña pero elocuente del inmenso *corpus* crítico que ha ido poniendo en evidencia el aparato del discurso de la modernidad. Tras el escenario se descubre entonces que el Sujeto que se legitima sobre la pretendida universalidad tiene por lo menos lugar geográfico y género, y que su existencia reposa sobre una estructura de poder que funciona a través de exclusiones y oposiciones. Todo esto es también el contexto de la *homosexualidad*. Si hablo de *el salvaje* y de *la mujer* es para hacer marcas en un mapa que permita situar la pregunta.

Y para no generalizar más allá de lo posible y hablar de un elocuente caso específico, voy a detenerme en el caso del escritor cubano Reinaldo Arenas, muerto en 1990, y la particular relación de su obra y su contexto con el siglo XIX cubano.

Las novelas de Reinaldo Arenas surgen en el marco de lo que podríamos llamar un período de nueva fundación nacional, de fundación de la nueva nación cubana revolucionaria. Se trata de un momento que en varios sentidos reproduce al del grupo decimonónico de Domingo Delmonte y los escritores reunidos en torno a él para 'descubrir' lo cubano, 'contar' su Historia y 'encontrar' en ella el futuro señalado a su 'pueblo'. De nuevo, en el siglo XIX como en el XX, se define al escritor cubano como instrumento esencial en la construcción de la Patria y se normativiza su producción tanto a nivel formal como temático. Arenas se 'desvía' de la norma y es reducido al silencio, quedando al

margen del proyecto oficial. Y sin embargo hace su propia textualización de la historia cubana y de su historia literaria, eligiendo el recurso de la parodia para encontrar espacio dentro de la propuesta oficial y transgredirla desde allí.

Linda Hutcheon define la parodia como "repetición con distancia crítica" y señala en ella el componente político de lo ex-céntrico, al definirla como estrategia del sujeto marginal para acceder al discurso. Para Bajtin, en la parodia el género mismo, el estilo, el lenguaje, son puestos entre *irreverentes y lúdicas comillas* (*The Dialogic Imagination* 55). Y éstas son, precisamente, las marcas más específicas de la textualidad de Reinaldo Arenas: comillas, irreverencia, espíritu lúdico. No en vano el epígrafe de *La Loma del Ángel*, una de sus novelas paródicas, es un fragmento de José Lezama: "Ángel de la jiribilla, ruega por nosotros. Y sonríe." Es el ángel de la jiribilla que Lezama invoca en su 'preludio a las eras imaginarias', y que es "ligereza, llamas," "diablillo de la ubicuidad," sonrisa "que asusta a la muerte," "que le hace un cuento a la muerte" ("A partir de la poesía" 51). El mecanismo paródico de Arenas es la imitación lúdica, la mímica irreverente y liberadora.

El caso cubano es especial dentro de la historia latinoamericana en la medida en que en el siglo XX se planteó dentro de la isla un proceso que en mucho repite la problemática que los estados nacientes de América Latina se plantearon a lo largo del siglo XIX. La recién obtenida independencia de España fue pensada por las élites socio-políticas latinoamericanas del siglo XIX como un nuevo comienzo, comienzo a partir del cual todo debía ser construido. La elaboración textual de las nuevas naciones quería 'constatar' la existencia misma de éstas como entes específicos y ofrecerlas así ante el mundo, con una identidad propia que les 'marcaba' un futuro; una identidad que había que saber 'buscar' a todos los niveles de la

vida nacional, en la geografía, las gentes y en todas sus (otras) producciones simbólicas, culturales; una identidad que podía 'rastrear' desde los momentos más tempranos de su historia, Historia que por supuesto había que escribir, y escribieron.

La Revolución cubana también se piensa a sí misma como un nuevo comienzo, no menos radical que su homólogo decimonónico, y se propone un proyecto de fundación no menos complejo; todo esto en especial a partir de 1961, y de manera muy radical después de 1968, marcando con un carácter muy definido la esfera cultural de los años de gestación de las novelas de Arenas. Cuando se miran comparativamente ambos períodos de formación nacional cubanos, varias coincidencias resultan reveladoras. Como introducción a tal comparación quiero referirme al artículo de Oscar Montero sobre el poeta modernista Julián del Casal, contemporáneo de J. Asunción Silva, que vivió entre los años 1863 y 1893.

Todas las obras están escritas en circunstancias específicas por autores en contextos específicos, no sólo de género, también de clase social, de circunstancias económicas y políticas, geográficas.

Los discursos nacionales tienden a ser autoritarios ya que buscan fundarse en lo uno y homogéneo; definen una norma, y lo diferente se caracteriza como 'desviado' y extravagante. Oscar Montero llama la atención sobre la homofobia que, entre otras 'fobias', caracteriza a los discursos de afirmación nacional. Esta homofobia alcanza tanto a individuos como a formas del discurso literario, y en las críticas que se hacen a la 'desviación' de individuos y de textos, se percibe, de manera curiosa, una retórica común.

La retórica nacionalista, "ostensibly grounded on 'natural' heterosexual love

and marriage" (Sommer 6) ("claramente fundada en el amor heterosexual 'natural' y en el matrimonio". Mi traducción), sanciona a un mismo tiempo como desviados, tanto los estilos literarios no 'edificantes' como las orientaciones sexuales homoeróticas, llamadas del 'desperdicio'. Examinando la producción crítica sobre la obra de Julián del Casal, Montero observa la omnipresencia de 'lo innombrable', silenciado del todo o como presencia marginal. Los textos críticos que estudian la obra de Casal, tanto de su tiempo como contemporáneos nuestros, evitan en general hablar de la 'desviación' sexual que parecen esconder sus imágenes y de lo que se ha convertido ya en su secreto a voces ("Casal's open secret", 96). Otros críticos deciden asumir una supuesta 'defensa' del autor afirmando, por ejemplo, que es "uno de esos individuos con un mecanismo sexual perfecto, pero que frecuentemente se inhiben por la falsa conciencia que experimentan de su capacidad" (Carmen Poncet, 1944; cit. Montero 97). Otros mencionan el tema pero recomiendan cerrar el debate por ser un problema 'oscuro' y complicado.

Muy dentro de la teoría crítica contemporánea, Montero busca el contenido de esos silencios en los archivos cubanos no literarios, y encuentra un tratado médico-sociológico de 1888, "La prostitución en La Habana", de Benjamín Céspedes, y un artículo que polemiza con éste, titulado "El amor y la prostitución", del año siguiente, escrito por Pedro Giralt. El tratado de Céspedes describe la "pederastia" como un fenómeno altamente socializado que amenaza al resto de la población cubana, como una "enfermedad" de síntomas identificables y que "infecta" al resto del 'cuerpo social'; el estudio de Céspedes pide del lector repulsión frente al 'afeminado', preocupándole en especial ciertos ritos en que los homosexuales fingen nacimientos y bautizos profanando así lo más "natural y sagrado" de la sociedad cubana (en Montero 99ss):

aquí en La Habana, desgraciadamente, subsisten con más extensión de lo creíble y con mayor impunidad que en lugar alguno, tamañas *degradaciones* de la *naturaleza humana*; tipos de hombres que han *invertido* su sexo para traficar con gustos bestiales. . . . que pululan libremente, asqueando a una *sociedad* que se pregunta indignada si abundando tanto pederasta, habrán aumentado también *los clientes de tan borrendos vicios*. Durante las noches de retreta circulan libremente *confundidos* con el público, *llamando la atención*, no de la policía sino de los concurrentes indignados, las *actitudes grotescamente afeminadas* de estos tipos que van señalando cínicamente las posaderas erguidas, arqueados y ceñidos los talles Llevan *flequillos* en la frente, *carmin* en el rostro y *polvos de arroz* en el semblante, ignoble y fatigado de los más y agraciado en algunos. El pederasta responde a un *nombre de mujer* en la jerga del oficio. (cit. Montero 99. Mi énfasis)

Desviación perniciosa de lo normal, vacía extravagancia, ambigüedad, transgresión de la propiedad de los nombres, mímica, parodia irreverente del ritual social: todo esto describe al "pederasta" en este discurso, al innombrable. Si pasamos ahora a lo 'desviado' en literatura, observamos cómo se utiliza un vocabulario similar a éste para hablar también de 'enfermedades' literarias. Y es que en los discursos críticos decimonónicos de la obra de Casal se perciben ecos del libro *Degeneration* de Max Nordau (1892), para quien la "literatura decadente" favorece "el *adorno exterior*" y por tanto 'no *significa* de manera clara' (cit. Montero 103, mi énfasis): es, de nuevo, extravagancia y ambigüedad. Manuel de la Cruz, un influyente crítico cubano contemporáneo de Casal, acusa en la obra de este autor un "interior *ambiguo*" que está en conflicto con la

“virilidad nacional” deseable en los escritores cubanos y de la que Casal por supuesto carece (cit. Montero 94, mi énfasis). La manera en que Casal piensa al escritor, “un neurótico sublime, o un nihilista, o un blasfemo, o un desesperado,” no cabe por supuesto dentro de la idea que se hace el proyecto de fundación nacional de sus escritores. Otro reputado crítico de Casal, y también contemporáneo suyo, Enrique José Varona, sostiene que la obra de este autor es *demasiado preciosista* para ser buena, y que es además *perjudicial* tanto para la república cubana de las letras como para la república política en fundación (Montero 103). La ‘desviación’ literaria, por su sobre-elaboración ambigua e improductiva, semejante a la del homosexual, puede ser pues, enfermedad nacional, y su regulación es de interés político. En este punto es donde Casal y Arenas se encuentran.

Está suficientemente documentada la persecución a los homosexuales desatada en Cuba a partir de 1965. Sin embargo el silenciamiento de Arenas no se originó en su homosexualidad, aunque ésta sí contribuyó muy pronto a radicalizar su marginación. Tanto su sexualidad como su escritura son las del exceso y del “desperdicio”, hipertélicas (de causalidad no controlada), familiares a José Lezama y a Severo Sarduy pero no a los órdenes autoritarios.

Hay que ver entonces el tipo de discurso que el nacionalismo ofrece como norma y a partir del cual se definen las desviaciones, para desde allí mirar en qué consiste la desviación transgresiva de Arenas. Los rasgos que Pedro M. Barreda y Eduardo Béjar señalan como característicos de la poesía de fundación nacional decimonónica son comunes a los de la política cultural cubana de los años sesenta y setenta de nuestro siglo: el arte que esa poesía decimonónica consideró moderno y estimó necesario “fue una poesía de valor filosófico trascendente que aspiraba a una operatividad funcionalmente nacionalista” (54) y que buscaba

“definir y estipular los rasgos constitutivos de colectividades nacionales” (55). En ambos casos se trata de un “[d]iscurso de emergencia empeñado en fundar la nación y su literatura: escritura que imagina verbalmente una patria, y a la vez, pretende corroborar su existencia más allá de la palabra” (Barreda y Béjar 55).

Hay que ver entonces el tipo de discurso que el nacionalismo ofrece como norma y a partir del cual se definen las desviaciones, para desde allí mirar en qué consiste la desviación transgresiva de Arenas.

Dentro del discurso fundacional cubano de nuestro siglo *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971) es tal vez el ensayo más influyente, dentro y fuera de Cuba, que ha producido el discurso oficial de la Revolución. Escrito por Roberto Fernández Retamar, actual director de Casa de las Américas y vinculado a ésta desde su fundación en 1960, este ensayo fundamenta y elabora rigurosamente la posición de la oficialidad cubana con respecto a las letras.

De acuerdo a Fernández Retamar, Jorge Luis Borges (95ss) es “uno de los escándalos americanos:” su literatura libresca y escéptica, poblada de “desdichadas imágenes,” de “laberintos sin solución” en una “triste biblioteca a oscuras,” es “acto de escritura que más bien parece un acto de lectura . . . [Su] escritura sale directamente de su lectura, en un peculiar proceso de fagocitosis que indica con claridad que es un colonial y que representa a una clase que se extingue” (96). Escritores burgueses de este tipo son también Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy con sus “*mariposeos* neobarthesianos” (114, mi énfasis). A juicio de Fernández Retamar, lo que estos autores llevan a cabo con las que llama sus *banales*

especulaciones lingüísticas no es más que una “ahistorización de la literatura” (110).

El texto de Fernández Retamar, como se observa en lo citado hasta aquí, se orienta a través de parejas dicotómicas cuyos términos se excluyen mutuamente y que podrían plantearse como lectura / escritura y lenguaje / historia. Habría, según se deduce de este discurso fundacional, un punto ideal en el cual la escritura no sería lectura, y en el que la historia se reflejaría en el lenguaje como en un espejo (115ss). Varios fragmentos más de su ensayo nos confirman en esta lectura. Retamar sostiene, por ejemplo, que cuando Carlos Fuentes (en su estudio sobre la nueva novela latinoamericana) afirma “que nuestra narrativa actual es ante todo hazaña del *lenguaje*,” el autor mexicano “minimiza graciosamente todo lo que en esa narrativa implica *concreción histórica precisa*” (108, mi énfasis). En otra parte subraya irónicamente una cita de Fuentes: “la *vieja* obligación de la denuncia se convierte en una elaboración *mucho más ardua*: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra gran historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. *Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado*” (citado y subrayado por F. Retamar, 111); lejos de la dimensión liberadora que Fuentes asigna a la reflexión sobre el lenguaje, para Fernández Retamar “concebida así, la literatura se sustrae a cualquier tarea peleadora” (111). Esta afirmación se orienta por una forma más de las dicotomías lectura/escritura y lenguaje/historia que planteábamos arriba, los cuales aparecen ahora en los términos de literatura/realidad y letras/hechos: “nuestra *cultura* . . . requiere como primera condición nuestra propia *existencia*,” “la historia, antes que obra de *letras*, es obra de *hechos*” (119).¹

¹ No pretendo restar crédito al ensayo de Fernández Retamar en lo que contiene de descolonizador para el pensamiento latinoamericano. Las dos primeras partes son brillantes, pero la tendencia general a partir de allí es dogmática.

El ensayo concluye con el conocido discurso de Fidel Castro de 1971, en el que se define de una vez por todas, después de diez años de discusiones con los intelectuales, qué se espera de ellos:

Nosotros, un pueblo revolucionario, valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre. // Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo! (cit. F.Retamar 133, mi énfasis).

Este discurso de Castro retoma lo pronunciado ya en 1961, pero que no se hace efectivo sino paulatinamente. En ese discurso Castro sostenía programáticamente:

Nuestra preocupación fundamental serán siempre las grandes mayorías del pueblo . . . para nosotros será bueno lo que sea bueno para ellas,

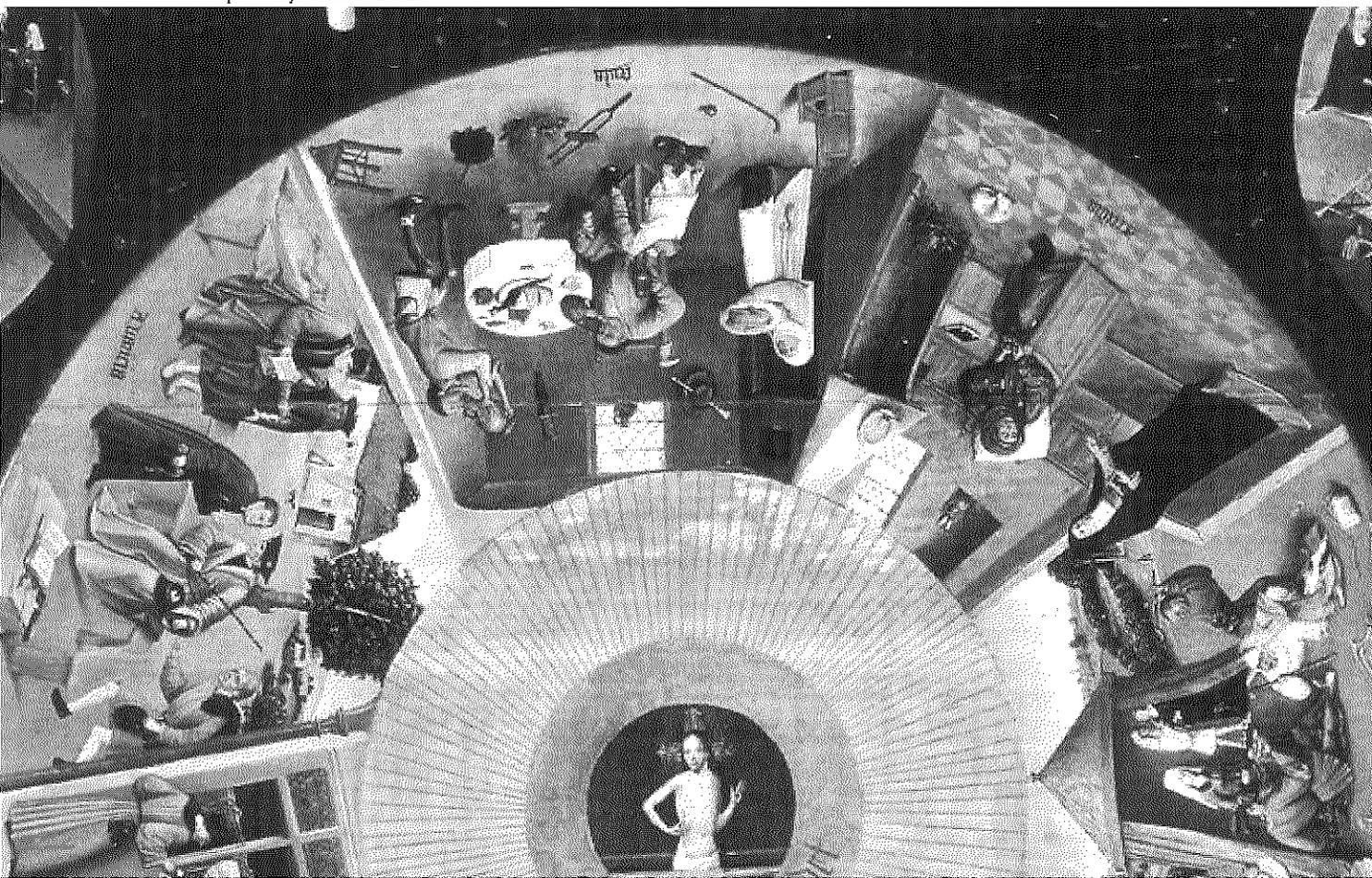
para nosotros será noble, será bello y será útil, todo lo que sea noble, sea bello y sea útil para ellas. // Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada porque la Revolución también tiene sus derechos, y el primer derecho de la Revolución es a existir. Nadie, por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar un derecho contra ella. (cit. F.Retamar 134, mi énfasis)

Sin embargo el mismo Fernández Retamar afirma que a tal política cultural corresponden las decisiones sobre la alfabetización y la universalización de la Universidad, “que supone ya la conquista de las masas de los predios de la llamada alta cultura” (135), sin percatarse de que con ello señala justamente al hecho que el discurso fundacional quiere escamotear: que *la Revolución*, ente abstracto que un *nosotros* se apropia sin identificarse y sin

dar razón de ello, sabe qué es bello, noble y bueno para un *pueblo* que aún no lo sabe pero que lo sabrá tras la escolarización que ese *nosotros* le dará. *La Revolución y la nación* ‘saben’, ‘tienen’, ‘significan’, ‘comprenden’, se vuelven sujetos, y sujetos privilegiados dentro de los cuales los seres concretos individuales y particularísimos que la conforman desaparecen como el “nadie” que se le puede oponer.

Pero la implementación de la política cultural cubana de la década del sesenta no fue siempre tan autoritaria. Durante los primeros años los escritores recibieron un apoyo oficial sin precedentes en la historia de la isla y tuvieron autonomía en su producción, buena parte de la cual permaneció vinculada a la línea más experimental de la literatura del resto del continente. Los extranjeros que viajaban a Cuba se sorprendían al encontrar en los quioscos ejemplares del ‘nouveau roman’ al lado de los textos socialistas más ortodoxos. Esto no quiere decir que la discusión no empezara a darse muy pronto, y en

The Madrid Tabletop. Hieronymus Bosch. Detalle.





The Madrid Tabletop. Hieronymus Bosch. Detalle.

términos fuertes ya en 1961, como veíamos en el discurso de Castro de ese año.

La primera edición de *Paradiso* de José Lezama Lima se publicó en Cuba en 1966, una novela en la que el tema del homoerotismo tiene un papel protagónico y cuya línea los críticos suelen describir con el término de “trascendentalismo hermético”; esta novela recibió mucha respuesta crítica, si bien su limitada edición de 4.000 ejemplares (lo usual era una edición de 10.000) la mantuvo dentro de los círculos especializados casi exclusivamente.² *Celestino antes del*

alba (La Habana, 1967) y *El mundo alucinante* (México, 1969), las dos primeras novelas de Arenas, reciben primera mención en 1965 y mención de honor en 1966, respectivamente, en concursos convocados por la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), pero ya entre los jurados surgen polémicas por lo que en ellas se empieza a percibir como contrarrevolucionario; *El mundo alucinante* no se ha publicado en Cuba hasta hoy, y *Celestino* se publicó después de mucha discusión sólo en 1967 y en una tirada de 2.000 ejemplares, siendo además la única novela de Arenas que se ha publicado en Cuba hasta el día de hoy. Este hecho y la virtual ausencia de crítica, prácticamente silenciaron estas novelas dentro de la isla (hecho obvio en el caso de *El mundo alucinante*), silencio al que a partir de 1970 los editores reducen también las importantes intervenciones críticas de Arenas en las revistas cubanas.³

¿Cuáles son los criterios teóricos que orientan a estas políticas editoriales? Como afirma Emir Rodríguez Monegal (1975), es posible deducir de la crítica literaria de esos quince primeros años una “poética revolucionaria” bastante definida. Vayamos entonces al estudio de ese *corpus* crítico.

Ambrosio Fornet, en un artículo publicado por la revista *Casa de las Américas* en 1970 (y en el que se pregunta si la novela cubana no se habrá cuidado tal vez demasiado de no caer en el panfleto), equipara a la “vanguardia” con el “realismo estalinista” de “transición al socialismo” como formas básicamente equivalentes: según el crítico, ambos fenómenos, aunque por vías opuestas, “desembocan en la renuncia al malestar y a la crítica [que es] sustancia del género;” ambos, con

² 1966 es también el año de publicación de *Biografía de un cimarrón*, de la cual se hizo una edición de 20.000 ejemplares. *Paradiso* se publica cuando están en pleno funcionamiento las UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción), campos de trabajo y reeducación de individuos de ‘conducta impropia’, principalmente homosexuales. Existe una película con este título, *Conducta impropia*, de Néstor Almendros, conformada por entrevistas sobre este tema hechas a cubanos en el exilio; uno de los entrevistados es Reinaldo Arenas.

³ La información presentada hasta aquí en relación a las publicaciones está documentada en el artículo de E. Rodríguez Monegal, “La

nueva novela vista desde Cuba”, 1975. Seymour Menton (1975) y Francisco Soto (1994) presentan detalladamente los diferentes períodos por los que pasó la política cultural cubana hasta los años setenta.

sus “formas y contenidos puros,” su “arenga y jitanjáfora,” “ven siempre más allá o más acá de lo real, pero nunca la realidad” (183). La novela experimental del momento la entiende Fernet, pues, como encarnación de “formas puras” y “jitanjáforas”, es decir, como otra forma del preciosismo vacío que otros acusaban en Casal y que significa por principio una evasión de la realidad y una renuncia política.

Las novelas de Reinaldo Arenas surgen en el marco de lo que podríamos llamar un período de nueva fundación nacional, de fundación de la nueva nación cubana revolucionaria

Otro texto ejemplar es el de “Leopoldo Ávila” sobre la novela de Cabrera Infante *Tres tristes tigres*; para el crítico, este texto es “algo que se llama novela por no pasar el trabajo para encontrarle un nombre más apropiado. . . es una larga colección de cuentos, pedazos de narraciones, etc., una especie de rompecabezas con el que Caín [pseudónimo de Cabrera Infante] quiere asombrar al mundo. . . Es La Habana de los borrachos, los homosexuales, los toxicómanos y las prostitutas: . . . cauce del *individualismo* y la *extravagancia* en el arte” (Revista *Verde olivo*, 1968; cit. Rodríguez Monegal “La nueva novela” 655. Mi énfasis). Varios críticos coinciden en afirmar que “Leopoldo Ávila” es un pseudónimo de José Antonio Portuondo; este crítico, en 1972 y siendo subdirector de la UNEAC, publica un artículo titulado “Literatura y sociedad”, en el cual hace una dura crítica al estilo “barroco” latinoamericano del momento con base en lo que él entiende por literatura genuinamente nacional; en este ensayo Portuondo se pronuncia contra los “*hiperbólicos exaltadores de lo disforme y barroco*, de lo mágico o lo absurdo que suele ser entre nosotros cotidiana expresión de una persistente visión subdesarrollada de la realidad”

(393, mi énfasis), señalando a tales escritores como antítesis del genuino escritor latinoamericano, en quien debe manifestarse el “afán por *penetrar en las esencias de lo nuestro, de lo nacional* y, por intensificación, de *lo americano*” (394, mi énfasis). Desde la dicotomía letras/hechos que señalábamos arriba, afirma que “la hora no es únicamente de pasmo, de fascinación o de magia, sino también de acción, . . . no habrá novedad apreciable en *la letra*, si antes no la ha habido en *la vida* . . . no perdurará revolución alguna en *el decir* si antes no se revolucionó *el hacer*” (395, mi énfasis): “no se trata ya más de ensayar *poses* de rebeldes o francotiradores -que es otra manera de *entretenimiento* bohemio o de esnobismo intelectual- sino de *la marcha unida, disciplinada, militante*” (396, mi énfasis).

Ya el discurso fundacional decimonónico había rechazado al “romanticismo lunático, misántropo y excéntrico” (Barreda y Béjar 69). Antón Arrufat (miembro destacado de la UNEAC) afirma, haciendo una lectura fundacional de la historia de la literatura cubana, que el grupo de escritores de Domingo Delmonte *anunciaba* ya la creación de *la novela cubana* al exigirle “*observación* de la realidad, *propiedad* de los caracteres, *naturalidad* del diálogo” y “escoger asuntos cubanos e imitar la verdad” (751, mi énfasis); Arrufat además elogia la posición de los delmontinos, quienes al “rectificar” “el ideal romántico [que] fomentaba una concepción idealista e imaginaria de la vida, hacían frente al duro y realista deber de luchar por la identidad de la nación” (752). Aquellos cubanos del XIX rechazan al romanticismo por ser “deseo sin objeto, inquietud sin razón, fastidio sin motivo” (De Palma, cit. Arrufat 753); y el mismo Delmonte sostiene que el escritor “no es un ser aparte de su especie”, y que “la sociedad tiene derechos que exigir de sus ingenios y el poeta deberes que cumplir como tal” (cit. Otero 728).

De la crítica fundacional citada hasta aquí, tanto decimonónica como del siglo XX, quisiera extraer su léxico. El campo semántico de la ‘literatura desviada’ lo constituyen los conceptos de lo ambiguo, la pose, la hipérbole, lo disforme, la jitanjáfora, la truculencia; todo él nos remite de vuelta a esa especie de ‘enfermedad’ literaria caracterizada por la vacía y pernicioso extravagancia que transgrede la propiedad en el discurso y en el comportamiento, y que el orden establecido percibe como individualista e improductiva desviación de lo normal. La ‘poesía civil’ es por el contrario marcha unida y disciplinada, y su campo semántico lo delinear la sobriedad, la propiedad, lo viril, la observación, lo natural, la esencia de lo nacional. Una de esas literaturas capta las esencias de la realidad, la otra es una literatura libresca ocupada ‘sólo’ de sí misma.

La poética revolucionaria promovió una literatura documental y de tema histórico, la novela testimonio y la novela histórica. Barbara Foley, en su estudio sobre la novela documental, afirma que este género “locates itself near the border between factual discourse and fictive discourse, but does not propose an eradication of that border. Rather, it purports to present reality by means of agreed-upon conceptions of reality, while grafting onto its fictive pact some kind of additional claim to empirical validation” (25) (“se sitúa cerca del límite entre el discurso factual y el ficticio, pero no propone una erradicación de dicho límite. Por el contrario, intenta presentar la realidad por medio de las convenciones aceptadas, a la vez que da a su pacto ficticio una pretensión de validez científica”. Mi traducción). Reinaldo Arenas, contrariando estos supuestos, se complace con poner en entredicho la impermeabilidad de los límites que separan a la literatura y a la realidad, buscando justamente cuestionar la validez de la ‘concepción consensual de realidad’ que lo excluye. Francisco Soto se refiere a ello al afirmar que con

Celestino antes del alba, la primera novela de Arenas, "it was already clear that he had no intentions of writing a closed, linear text that presented a coherent, 'objective' representation of empirical reality" (38) ("era claro ya que Arenas no tenía ninguna intención de escribir un texto cerrado y lineal que ofreciera una representación coherente y 'objetiva' de la realidad empírica". Mi traducción).

Sin embargo las novelas de Arenas no son un ejemplo de "evasión" ni de "ahistoricismo", todo lo contrario. Pero su concepción de la historia, del relato histórico y de las características narrativas que éste requiere para constituirse en tal, es radicalmente diferente de lo que pide la crítica oficial de su momento.⁴

Arenas se sitúa en el punto de cuestionamiento que desde la historiografía contemporánea se está haciendo hoy al positivismo. Sus novelas eluden lo unívoco y señalan el componente escritural del relato, desdeñando así dos rasgos fundamentales de la construcción de 'objetividad' del texto documental. En los textos de Arenas se opera una transgresión de las convenciones historiográficas en ambos sentidos: presenta una multiplicidad de versiones de 'lo mismo' que se contradicen y se complementan, a la vez que enfatizan las instancias de autor y de lector del texto como productoras concretas de significación.

La textualidad con la que Arenas decide integrarse a la historiografía cubana se

⁴ Ángel Rama, comentando en 1981 acerca de la situación de Arenas en Cuba, afirma que "en sus soliloquios de crítico" ha "soñado muchas veces que explicaba a Fidel que eso que él siente que es la revolución era lo que encendía la escritura de *El mundo alucinante*... Pero los conflictos del poder político y la literatura, ... debían ser ilustrados otra vez, ... [p]ara tragedia de las letras cubanas" ("Reinaldo Arenas al ostracismo" 333).

define a tal punto por la plurivocidad y subraya tan manifiestamente el artificio de la escritura, que se constituye en uno de los ejemplos más radicales de lo que Severo Sarduy llama nuestro barroco: "El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo económico y austero, reducido a su funcionalidad -servir de vehículo a la información- el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto" ("El barroco y el neobarroco" 1972, 181): ambigüedad, difusión semántica, "proliferación incontrolada de significantes" y a la vez "diestra conducción del pensamiento," "apoteosis del artificio," "envolvimiento sucesivo de una escritura por otra," metaforizaciones diversas que señalan la falla entre lo nombrante y lo nombrado (167ss).

Las novelas de Arenas no se adaptan a la forma que deben tener los relatos con pretensiones de verdad. En contraste con la literatura fundacional, su carácter de artificio resulta demasiado manifiesto, haciendo imposible el retrato de la *esencia nacional*, y se percibe por tanto como sobre-elaboración ambigua e improductiva. Por no compartir los supuestos del discurso fundacional ni sus propósitos, sus relatos aparecen como desviación y exceso: desviación con respecto a los motivos legítimos y a sus formas, exceso en su voluntad de volver sobre lo ya dicho cuando la *realidad* es lo que reclama. Su historia y su verdad no tiene como referente a la realidad entendida como naturaleza anterior al discurso. Su historia y su verdad tienen como referente a los discursos universalistas que fraguan la realidad, una realidad que él no puede dejar de percibir como artefacto porque no es la suya. Por esto sus novelas son relatos escritos en contra de la historiografía patriarcal y evolutiva que homogeniza la realidad a costa de sus particularidades y trivializa sus proyectos (Alzate). Al hablar

de la realidad, no puede eludir hablar del habla que la elabora. La parodia, en tanto "habla del habla," es su instrumento fundamental, así como uno de los principales mecanismos del barroco: multiplicación de las confusiones y profanaciones, excentricidad y ambivalencia, "arte del destronamiento y la discusión," "barroco de la Revolución".⁵ Todo esto son las parodias de Arenas.

¿Una literatura homosexual? Tal vez no hay una literatura homosexual, ni femenina, ni masculina, pero tampoco una literatura sin adjetivos: sí una literatura escrita por individuos en situaciones concretas que reelaboran el mundo y proponen nuevas formas de habitar. Respecto a los escritores homosexuales, otra manera de vivir, más allá del asunto del sólo deseo: nuevas formas del yo, de comunidad, de relaciones sociales (Lauretis) para todos los que accedamos a leerlos superando una curiosidad trivializadora.

⁵ Sarduy "El barroco y el neobarroco" (175, 183). Publicado en 1972, este estudio es obviamente una respuesta a Fernández Retamar y a toda la crítica cubana oficial, y se presenta como revolucionario también y gracias precisamente a los "mariposos" de los que Retamar lo acusaba en *Calibán* (1971).

