

<http://doi.org/10.15446/lthc.v26n1.111261>

Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano* de Reinaldo Arenas

Candelaria Barbeira

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

cbarbeira@mdp.edu.ar

En este artículo proponemos analizar la novela *El color del verano* (1991) del escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nueva York 1990) a través de los conceptos de sátira, collage, anacronismo, performance de autor e inflación semiótica. Estos rasgos patentes en el texto nos llevan a pensarlo desde el registro estético del barroco, especialmente en su problematización del lenguaje y la representación.

Palabras clave: Reinaldo Arenas; *El color del verano*; lenguaje; barroco; representación.

Cómo citar este artículo (MLA): Barbeira, Candelaria. "Crisis, lenguaje y representación en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26, núm. 1, 2024, págs. 103-131

Artículo original. Recibido: 05/05/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Crisis, Language, and Representation in *The Color of Summer* by Reinaldo Arenas

In this article we intend to analyze the novel *El Color del Verano* (1991) by the Cuban writer Reinaldo Arenas (Holguín 1943-New York 1990) through the concepts of satire, collage, anachronism, author performance, and semiotic inflation. These features recognizable in the text lead us to think about it from the aesthetic register of the Baroque, especially in its problematization of language and representation.

Keywords: Reinaldo Arenas; *El Color del Verano*; language; baroque; representation.

Crise, linguagem e representação em *A Cor do Verão* de Reinaldo Arenas

O artigo visa analisar o romance *El color del verano* (1991) do escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nova York 1990) através dos conceitos de sátira, colagem, anacronismo, performance autoral e inflação semiótica. Estas características evidentes do texto nos levam a pensá-lo a partir do registo estético do barroco, sobretudo na sua problematização da linguagem e da representação.

Palavras-chave: Reinaldo Arenas; *El color del verano*; linguagem; barroco; representação.

Las locas, los roedores y las metáforas

EXTENSA, SATÍRICA, DE CARÁCTER MISCELÁNEO, *El color del verano o Nuevo “Jardín de las delicias”* (1991) es la cuarta novela de la “Pentagonía” (injerto léxico de *pentalogía* y *agonía*), según denomina el escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín 1943-Nueva York 1990) a su ciclo narrativo, a raíz de la situación agonística de sus protagonistas. Al momento de su muerte, el escritor había publicado cuatro de los cinco textos de la serie: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar* y *El asalto*. La quinta (en orden de aparición, penúltima en el trazado argumental) es *El color del verano*, cuya escritura se da en paralelo a la de su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992), el otro componente que completa y cierra su proyecto literario.¹ Arenas termina de revisar ambos proyectos antes de su suicidio: esa colocación temporal con respecto a su vida y sus trabajos anteriores, además de la composición en simultáneo, les otorga un carácter cardinal en el conjunto de sus textos. Por otra parte, la resignificación de su producción anterior en la última novela y la autobiografía se insinúa como el gesto final mediante el cual cierra la obra y —al mismo tiempo y considerando su obtención póstuma de una mayor difusión— la crea.

La novela está integrada por ciento diecisiete apartados que siguen una historia de manera no lineal, por lo cual suele destacarse su forma “episódica y difusa” (Winks 103), descrita también como un “universo descentrado y móvil” (Esteso-Martínez 220). La acción transcurre en Cuba en 1999, cuando se cumplen cuarenta años (pero se festeja el quincuagésimo aniversario, por afán de magnificar) del gobierno de un dictador llamado “Fifo” —máscara no tan sutil de Fidel Castro—, quien organiza un carnaval oficial en su propio honor, cuestión que constituye uno de los ejes abordados con mayor frecuencia por la crítica (Díez Cobo; Esteso Martínez; Silva). Coincidimos en este sentido con el punto de vista de Guadalupe Silva, quien descarta la injerencia del carnaval caracterizado por Bajtín como fiesta popular liberadora de ansiedades colectivas, para concluir que, en verdad, el carnaval organizado por el aparato de propaganda estatal de Fifo resulta

1 Según consta en las *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, en marzo de 1990 el escritor emprende la tarea de revisar en paralelo la novela y las memorias, ambas terminadas y mecanografiadas (291).

lo contrario de la fiesta rabelesiana y si existe algún tipo de carnaval en la novela se juega al nivel de lo textual, como celebración de “la polifonía [...], la parodia, el cruce de géneros, la combinación de registros altos y bajos, grotescos y sublimes” (178).

La trama se descompone en un conjunto de eventos que pueden leerse de forma salteada, aunque presenta dos hilos conductores, articulados a partir de dos grupos respectivos de personajes. Una línea argumental que recorre el texto gira en torno a la labor de los “roedores”, un conjunto de cubanos que se propone socavar con los dientes la plataforma insular y poner la isla a la deriva hasta tocar tierra firme; como contraparte de aquellos, Fifo forma un ejército de tiburones que se dedica a eliminar a los roedores.² Arenas ya había utilizado el recurso narrativo de presentar animales como personajes en la novela *El portero* (1989) y, si bien podemos pensar esta característica a modo de vaso comunicante con *Rebelión en la granja* de George Orwell (1945), la relación con esta última se estrecha aún más con respecto a *El color del verano* a partir del carácter alegórico de ambas novelas y el sesgo de oposición al gobierno de Joseph Stalin y Fidel Castro, respectivamente.³ El carácter simbólico de la acción se ajusta a la problematización de la condición insular en la tragedia de los balseros como metáfora de Cuba propuesta por Iván de la Nuez: “La balsa como una isla flotante, como esa pieza perdida en el *puzzle* del mundo que cada cual quiere insertar a su manera y según su propio mapa” (17). La cita establece una relación quiasmática con el texto de Arenas: si la balsa es una isla flotante, la isla deviene una balsa varada que se debe desanclar: “la plataforma insular roída por los dientes de todos los que quieren separar a la isla de su base y escaparse en ella como si fuera un bote gigantesco —hacia otra parte—” (89).

En el futuro distópico proyectado en la novela, la solución al problema político está dada en la modificación de la condición geográfica

2 Tanto Humberto López Cruz como Guadalupe Silva centran su análisis de la novela a partir de este aspecto, en relación con la obra de Virgilio Piñera con foco en su poema “La isla en peso”.

3 Vale mencionar que *Rebelión en la granja* fue publicada en Cuba en 1961 por la editorial Librerías Unidas y que son repetidas las referencias a Orwell por parte de Arenas (por ejemplo, en *Morir en junio y con la lengua afuera*); influencia que se percibe asimismo en el mundo distópico de *El asalto*. Por otra parte, en su última entrevista Arenas remarca el impacto que le produjo la lectura de las novelas del escritor británico: “Me acuerdo... que cuando terminé de leer *Rebelión en la granja* y 1984 estaba llorando” (Carlos Espinosa Domínguez, “La vida es riesgo o abstinencia”, citado por Soto 56).

del país, una utopía solo posible en los márgenes dúctiles del universo areniano. El determinismo aparejado a esta ausencia de escapatoria guarda coherencia con la tesis del escritor sobre la opresión y el destierro en calidad de constante nacional y destino ineludible del intelectual cubano (*cfr.* al respecto el ensayo “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”). El cuño pesimista en la mirada sobre la cubanía se lleva al extremo cuando, en una de las últimas escenas, el territorio se desprende y queda a la deriva, pero el protagonista queda en el mismo lugar, rodeado de agua, a merced de los tiburones. Finalmente, sus habitantes sellan su designio trágico al no lograr un acuerdo con respecto al *destino* de la isla; ocasionan tal alboroto que provocan su hundimiento.

Otro eje de la historia consiste en las aventuras, en especial las sexuales, de una serie de personajes calificados como “locas” (y todo personaje es susceptible de ser una de ellas), cuyas vicisitudes eróticas tienen lugar a escondidas (y por ello mismo se entiende que en contra) del poder del tirano: las locas constituyen una comunidad del cuerpo que hace del placer una práctica subjetivante.⁴ La voluptuosidad física eleva la condición “espiritual” y ya no se trata de animales personificados sino de humanos en contacto con lo divino en una suerte de mística profana. En el capítulo titulado “La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica” uno de los personajes lee una ponencia que resulta proclamación de la misión *divina* de las locas:

Ante nosotros tenemos pues una tarea sacra: crear el ejército del placer, o, mejor dicho, continuar siendo soldados de ese ejército, reforzándolo. Esa es una misión divina porque enaltece (y hasta hace por momentos olvidar) lo humano. Nuestro objetivo es la creación (o si se prefiere, la preservación) de una mitología y de una metafísica del placer. [...] Las locas formamos una entidad religiosa y por lo tanto fanática y sagrada cuyo fin es proporcionar y recibir el placer. (Arenas 404)

4 La homosexualidad como tema se evidencia en apartados cuya denominación (como “El superensartaje” o “El descomunal acoplamiento”) da un indicio del tratamiento hiperbólico que se le otorga; la duplicación en los títulos de algunos capítulos (“En el gigantesco urinario”; “Culipandeo”) lo hace con respecto a su predominancia en el conjunto del texto. Sobre la dimensión *queer* de la novela, *cfr.* “La destrucción del orbe patriarcal en *El color del verano* de Reinaldo Arenas” de Castro Hernández y Osuna Osuna.

De este modo, la sexualidad como tecnología del yo se opone a los principios de lo materialista y lo colectivo, enalteciendo (al tiempo que resulta parodiada) la liberación social del cuerpo. Si podemos pensar que la poesía mística comparte algunas figuras del lenguaje con la poesía amorosa, aquí se convierte en mística su práctica erótica. Las “locas” también son llamadas, según el coloquialismo caribeño, “pájaros”, y podemos pensarlas en contraposición a los personajes animalizados, cuya función hace avanzar, en su discontinuidad desordenada, el argumento. Si los tiburones dominan el mar y los roedores trabajan la tierra, los pájaros se mantienen en la esfera “superior” de la búsqueda de placer sexual, en la medida en que elevan la condición humana al terreno de lo “sagrado”.

Por otra parte, un rasgo fundamental de la novela es que acude por préstamo a la ficción ajena y a la historia, a través de la inclusión de figuras históricas que ponen en evidencia el carácter dividido de la burla areniana, que apunta tanto al pasado como al presente, a los mecanismos narrativos de la ficción y al funcionamiento del campo literario en el “mundo real”. La ficción se convierte en un completo *roman à clef*, en cuanto el procedimiento se extrema al incluir, además de Fifo/Fidel, más de ciento veinte personajes aludidos por seudónimos. A modo de muestra, mencionamos la Chelo (Severo Sarduy), Heberto Puntilla (Heberto Padilla), Mario Bendetta (Mario Benedetti), las hermanas Brontë (los hermanos José, Juan y Nicolás Abreu), la Jíbaroinglesa (Guillermo Cabrera Infante), la Marquesa de Macondo (Gabriel García Márquez) y Raúl Kastro (Raúl Castro), entre varias decenas de otros. El texto se construye como lectura caricaturesca de la sociedad habanera durante las décadas de los sesenta y setenta; la vastedad del repertorio de guiños al lector entendido (aquel que recupera las figuras escondidas detrás de los seudónimos menos transparentes) convierte la ficción en una contrapartida delirante de las memorias de Arenas (Winks 104).

A su vez, encontramos personajes homónimos a los históricos o “reales”, en general figuras históricas presentes en textos anteriores, como José Martí, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cirilo Villaverde, Julián del Casal, Luisa Pérez de Zambrana y José María Heredia; aunque también conservan su nombre propio José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Carlos Franqui, José Antonio Portuondo, Margarita Camacho, Jorge Olivares; si bien la lista no termina aún, son significativamente menos que aquellos que se renombran. Como apéndice, el libro incluye un “Glosario” que, según aclara, “comprende, por

voluntad de Reinaldo Arenas, solo los nombres de los personajes reales ya fallecidos que se mencionan en el libro” (Arenas 459).⁵ La aspiración referencial que pudiera suponerse asociada a la multiplicidad de datos verificables, el nombre propio que en calidad de “designador rígido” distingue el mismo objeto en cualquier universo posible (Bourdieu 78), opera junto con y en contra de un verosímil opuesto a las pretensiones del realismo.

Si bien la novela reenvía al lector constantemente a la “realidad” exterior a través del ejercicio ostensible de su cifrado, lo hace habiendo renunciado desde un comienzo a la veridicción. Al respecto, en una carta dirigida a Jorge Camacho, Arenas expone la siguiente afirmación sobre su novela: “dios, esto es una obra de ficción y no la vida de Severo Sarduy ni de François, gente que por otra parte solo me interesan [sic] como el inicio de una metáfora que se convierte en personaje de ficción” (*Cartas...* 301). La aserción acerca del nombre como metáfora que deviene ficción —que podría aplicarse, a su vez, para problematizar el lenguaje en general— nos incumbe en este caso para dejar en evidencia la tensión entre invención y referencialidad, entre lo concreto y lo abstracto, en que se funda la novela.

La representación como problema: sátira y alegoría, juego y collage

Si la intimidad se traduce en códigos compartidos en un círculo limitado, en *El color del verano* esa codificación estalla en una amplificación desmesurada: la anécdota doméstica, la exposición de la sexualidad, el secreto, el rumor y el chisme se pronuncian ostentando lo explícito de su enunciación. La última novela de Arenas dispone una visión caótica de la realidad que se funda en la inclusión sistemática de los elementos más dispares: los personajes, pero también acontecimientos, registros verbales, géneros literarios y discursivos. La idea de un supragénero que vincula la obra literaria con un periodo estético

5 Cabe señalar que algunos aspectos que sobresalen en sus propias novelas presentan similitudes con rasgos que el propio autor destaca en las novelas de otros escritores a los que celebra, pero también de aquellos con los que discute. El carácter de *roman à clef*, que destaca en *Tres tristes tigres*, el carácter monumental y alucinado que atribuye a *Cien años de soledad*, la técnica de *collage* y la disponibilidad de diversos itinerarios de lectura en subrayados con respecto a *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Rayuela* (Arenas, “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana” 189) se pueden ver en sus propias novelas y en *El color del verano* en particular.

y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende lleva a José Vilahomat a relacionar *El color del verano* con la sátira menipea concebida como una lengua que a un tiempo se examina a sí misma y a una realidad variada e infinita, una práctica que configura el proceso del choque que produce lo familiar o lo inaudito de lo cotidiano. El investigador se refiere a la sátira menipea como una investigación sinóptica; si nos enfocamos sobre el adjetivo, relativo a la disposición gráfica que muestra o representa elementos a partir del vínculo que establecen entre sí, facilitando su visión conjunta, vemos que *El color del verano* se ajusta a la descripción, porque su indagación de la realidad se sirve de recortes del mundo, reconocibles, que yuxtapone y combina como un *collage*, en una colocación que produce formas insólitas. En las primeras novelas de la pentagonía, Arenas interrumpía la página con fragmentos de textos; primero, como citas a modo de epígrafes que de manera repentina suspenden la narración; luego, párrafos independientes situados en el margen de la carilla, incorporando reflexiones de los personajes o fragmentos de noticias periodísticas, a la manera de Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) o *Libro de Manuel* (1972). En *El color del verano* o *Nuevo "Jardín de las Delicias"* (y la relación entre el título y el subtítulo de la novela funciona como síntoma de este procedimiento, al incorporar el título de otra obra para reutilizarlo en función de la novela) esa operación se lleva a cabo al interior del lenguaje, yuxtaponiendo lo topológico y lo referencial.

Los modos de la representación literaria pueden pensarse en esta novela en particular, pero también en la obra de Arenas en general, en relación con la técnica artística del *collage*. Iniciada por Pablo Picasso y Georges Braque con base en los *papier collé* (revestimiento de las paredes con papeles de diversas estampas y texturas que utilizaba el padre del pintor francés), la idea motriz del *collage* es la de incorporar materiales prefabricados, lo que según Braque “constituye una certeza en medio de una obra en la que todo lo demás está figurado, representado o sugerido” (Ràfols-Casamada 9, cursivas del original). Jacques Rancière se refiere a esta técnica a partir de las políticas del arte en su relación con la vida: “la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto” (60). Lejos de caer en la dicotomía entre arte autónomo y arte de compromiso, lo que plantea el filósofo francés es que son dos políticas que coexisten dentro del

régimen estético: no hay arte sin un determinado reparto de lo sensible que lo liga a una forma de política (la forma, para decirlo con otras palabras, es de por sí política). En consecuencia, el arte crítico se caracterizaría por negociar en esa doble dirección de las formas del arte y del no-arte para crear combinaciones de elementos que se expresen desde su legibilidad e ilegibilidad. Escribe Rancière:

La combinación de estas dos fuerzas toma entonces necesariamente la forma de un ajuste de lógicas heterogéneas. Si el *collage* ha sido uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El *collage*, en el sentido más general del término, es el principio de una “tercera” política estética. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hule o mecanismos de relojería, mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria. (61)

La política del *collage* encuentra su punto de medida en la combinación de ambas relaciones, jugando en la frontera indiscernible entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de extrañamiento del sinsentido. En este punto volvemos a la idea de lo inaudito de lo cotidiano: el juego referencial en Arenas se produce por distorsión o yuxtaposición de los materiales; lo familiar se desfigura en la sátira en casos como la deformación de nombres o hechos históricos (por ejemplo, el regreso de Martí a Cuba, en el capítulo de estructura teatral que inaugura el libro, titulado “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”) y, a la vez, los elementos que se extraen de lo cotidiano permanecen intocados y adquieren su carácter extraño en relación con los elementos inesperados con que los mezcla la delirante sintaxis narrativa de Arenas.

Pensamos esta “tercera vía” como micropolítica que produce una forma polémica basada en la mezcla de los heterogéneos, en la que el juego de los intercambios entre los mundos del arte y del no arte contribuye a construir choques entre elementos diversos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido que denuncian en sí mismas las relaciones sociales y el lugar que ahí le corresponde a la práctica artística. Entre las figuras en las que clasifican estas permutaciones, nos detenemos en dos: el juego y el inventario. Si bien Rancière traza esta distinción para otras formas del arte

contemporáneo, como las artes plásticas y las instalaciones, su perspectiva de la técnica artística nos resulta pertinente y ajustada al trabajo de Arenas con el lenguaje como material verbal y la experimentación con la estructura narrativa. El cuño rupturista de sus textos, su voluntad evidente de innovación, muestra la marca de la neovanguardia de los años sesenta y, a través de ella, de la voluntad de originalidad, *shock* y fusión de arte-vida propia de las vanguardias históricas. El juego marca la suspensión del sentido del *collage* en la medida en que su valor de revelación polémica se ha vuelto indecidible mientras que la lógica del inventario acerca al artista al rol de archivista de la vida colectiva, testigo de una capacidad compartida; esto último debido a que “pone en evidencia el potencial de historia común de los objetos y las imágenes, [...] el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de los artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo compartido: *bricolage*, colecciones, juegos de lenguaje, material de manifestaciones, etcétera” (Rancière 71-72).

Esta lógica aparece en *El color del verano* en su voluntad totalizadora con respecto a la representación de la vida en La Habana de la década de los setenta: la novela, podemos decir, si presenta un carácter caótico en su organización no es a raíz de la complejidad de la estructura sino por la difuminación entre figura y fondo: la narración no hace foco porque coloca historias, personajes y registros lingüísticos disímiles en un mismo nivel. A la manera de “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges, donde los elementos más dispares entran en una misma serie problematizando desde la práctica la noción abstracta de taxonomía, el texto de Arenas abarca materiales y lenguajes desacordes que entran en pie de igualdad a partir de su reunión: trabalenguas, cartas entre los tres *alter ego* del autor, oraciones de tono lírico y solemne, aforismos al estilo pascaliano, el pastiche de las conferencias de Lezama e *inventarios* como “Las siete grandes categorías de la locura”, “Las siete maravillas del socialismo cubano” o “Las cuatro grandes clasificaciones de los bugarrones”.⁶

La técnica del *collage*, a su vez, se inscribe en el linaje de la alegoría como una labor dialéctica en las cosas “que las vuelve disponibles para el arte y para la subversión al romper el curso uniforme del tiempo, al insertar un

6 Las otras dos categorías que marca Rancière son el “encuentro”, que por sus características está ligado de manera más inherente a las instalaciones artísticas, y el “misterio”, que consideramos más propio de otras obras de Arenas, como *Arturo, la estrella más brillante*.

tiempo dentro de otro, alterando el estatuto de los objetos y la relación entre los signos del intercambio y las formas del arte” (Rancière 65). Cuando el orden instituido es inestable surge la alegoría, al quedar en evidencia el hiato entre el lenguaje mudo de las cosas y la insuficiencia del lenguaje humano. Recordemos que, en el abordaje del tema efectuado por Walter Benjamin, “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (396); la alegoría nos recuerda el carácter transitorio de la historia. Lo alegórico se presenta en este sentido en la novela de Arenas para pensar una época de crisis y desgarramiento de la sociedad a partir de la desintegración de la totalidad armónica de la historia, una descomposición del sentido en fragmentos, en relación con los desechos de la historia, que solo el lector, si acaso, podrá recomponer. La comedia alegórica que se traza en *El color del verano* ya no es divina como la de Alighieri ni humana como la de Balzac: con sus roedores, tiburones y pájaros pasa por una comedia animal, pero, sobre todas las cosas, es una comedia cubana.

“La primera novela redonda” o una novela que se explica

Al tiempo que *El color del verano* omite las claves de los nombres de los personajes, en el centro de la novela se presenta un “Prólogo” que proporciona una serie de claves de lectura y hace ostensible su carácter metarreferencial: “la autora, la loca regia, va ahora mismo a escribir su prólogo. Sí, querida, ahora, a estas alturas, a más de la mitad de la novela” (Arenas 259). La ruptura que implica el desplazamiento de un paratexto tradicionalmente preliminar se vuelve autoconsciente al combinarse con la *mise en abyme* de la irrupción del “autor”, acumulando técnicas que saturan el carácter experimental.⁷ La conciencia de lo por venir (Derrida) se presenta en la consideración de la instancia de recepción dentro del ámbito académico: “Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela” (Arenas 262), afirma la voz prologal, aunque inmediatamente cae en la

7 Si bien Arenas exhibe estos juegos textuales como una novedad (al suponer la sorpresa del lector), podemos marcar antecedentes tan clásicos como el *Quijote* y tan afines en el espíritu de experimentación como el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández que, recordemos, se publica en 1967 aunque su escritura data de 1925 (trazando un puente entre vanguardias históricas y neovanguardias).

tentación de explicar las intenciones, la estructura, lo que “quiso decir” con lo que dijo, con lo que hizo, con lo que escribió:

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. [...] 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 a la armazón de la obra. (Arenas 262)

Si nos preguntamos junto con Francisco Soto quién escribe el prólogo (43), partimos de la obviedad de no homologar esta voz con la del autor, aunque, en simultáneo, es imposible hacer caso omiso de las “evidencias” con las que el texto incita a tomar ese camino. Entre estas sobresale el hecho de que la figura de autor no se conforma con hacerse presente: también explica su obra y sus intenciones, viene a hacer valer su voluntad y mandato sobre el texto (y el lector), volviendo el capítulo-prólogo no solo *meta* sino *autorreferencial*: “para que mi vida cobrara sentido —pues mi vida se desarrolla sobre todo en un plano literario—, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto*, ya había sido escrita” (Arenas 259). Con respecto a la pentagonía, agrega que “además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país” (Arenas 262) y dedica un extenso pasaje a describirla, interpretarla y explicar las intenciones para cada una de las novelas:

En todas estas novelas, el personaje central es un autor testigo que parece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre pero con la misma airada rebeldía. [...] Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. (Arenas 263)

El carácter circular se constata en la última escena. En esta el protagonista se encuentra en el mar, en el espacio donde estuvo la isla, y los tiburones engullen los manuscritos que había intentado proteger en botellas; cuando él también está a punto de ser devorado, llega a la conclusión de que deberá reescribir su novela, titulada *El color del verano*. El pasaje entra en relación

con una serie de referencias metatextuales diseminadas en el texto, en las que se narran las sucesivas instancias de reescritura de la novela, siempre ocasionadas por la destrucción o el secuestro de los manuscritos por parte de un tercero, con ecos de las repetidas reescrituras de *Otra vez el mar*, narradas en *Antes que anochezca*.

Si bien en este caso se hace explícita en el prólogo, esta estructura “redonda” es un rasgo que ya se encontraba presente en otros libros de Arenas (*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Antes que anochezca*), al igual que la superposición de capas temporales a partir de los personajes correspondientes a diferentes épocas (*El mundo alucinante*, *La Loma del Ángel*, *Viaje a La Habana*), atributos que se dejan pensar en relación con la noción de anacronismo trabajada por Georges Didi-Huberman. Aunque lo de Arenas no es una investigación histórica ni una historia del arte, sí es un texto que aspira al estatuto artístico y hace referencia a la lectura de una imagen (*El jardín de las delicias* del Bosco, presente en el subtítulo de la novela), trabajando a partir del montaje de tiempos heterogéneos.⁸ El ensayista francés alude a la regla de oro en el ejercicio de la mirada sobre el pasado —no proyectar la propia “realidad”, es decir, conceptos, gustos, valores— para plantear que si se la desoye puede reconocerse la cualidad operativa del anacronismo como medio para expresar la exuberancia y la complejidad temporal. Este supone “un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo” que habilita la posibilidad de acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones: para acceder al más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto (Didi-Huberman 43). En el disparate de sus escenas propone Arenas un carnaval cronológico que yuxtapone y mezcla personajes del pasado y el presente, situados en un 1999 por entonces futuro. Cada figura carga, a su vez, las diferentes capas temporales en las que fue leída, esgrimida y apropiada, tomando por caso emblemático el de José Martí, disputado por abanderados y detractores de la revolución.

8 *El jardín de las delicias* aparece referido en la novela en el apartado “En busca de El Bosco”, donde el personaje de Clara Mortera decide hacerse roedora para poder llegar al Museo del Prado y contemplar por primera vez un gran cuadro, sobre todo “el gran tríptico de El Bosco —el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y de todo lo que la rodeaba” (Arenas 146).

Arenas marca claramente —en sus prólogos, entrevistas, en las novelas mismas— la intención de asentar sus ficciones en el tiempo histórico cubano. A la par, desde el aspecto formal de su escritura, aspira permanentemente a la ruptura y a “lo nuevo” (obliteración de las clasificaciones genéricas, multiplicación de las voces y perspectivas, juegos con el significante en su aspecto sonoro y visual, desconfiguración de la temporalidad y la estructura narrativa lineales). Sin embargo, el carácter de novedad con el que presenta sus textos queda en suspenso si pensamos en la propuesta de diferentes recorridos de lectura que se hace presente, por ejemplo, en el célebre “Tablero de dirección” de Rayuela, casi tres décadas antes que *El color del verano*. El plantear como rupturista una estética que ya no provoca el shock esperado le da a la obra, pero sobre todo a la manifestación explícita de esa poética por parte del autor (con reminiscencias de la publicación de manifiestos tan propia de los “ismos”), la cualidad de estar fuera del tiempo.

En la novela se incluyen series que se relacionan con el argumento, pero funcionan de manera autónoma. La temporalidad se articula con una de ellas, conformada por cinco apartados titulados “La historia”, idénticos en sus palabras introductorias que anticipan el denominador común: “Esta es la historia de una isla” (Arenas 136, 176, 217, 340, 455). El repertorio de los temas abordados en estos capítulos resulta sintomático de ciertas constantes de la obra areniana. Se trata de la cuestión de los “roedores” en su intento por escapar de Fifo y los tiburones entrenados por este para atraparlos, escena que sin dificultades se deja leer como transpolación alegórica de la situación de los cubanos disidentes al gobierno de Fidel Castro. Luego se expone la tesis de una vernácula “tradición siniestra”, cuya evidencia sería la sucesión de tres etapas simbolizadas con la tríada plantación-prostíbulo-prisión o colonia-batistato-comunismo, ya prefigurada en *Inferno*. La siguiente viñeta está dedicada a “un hombre muy grande” del que se narra su exilio y posterior regreso para volver a pelear por la libertad de su tierra natal, puesto que “toda aquella grandeza no tenía ningún sentido si no iba a morir a su amada isla” (Arenas 218), entre otras referencias a la poesía y obrar patriótico que permiten entrever, sin nombrarlo, a José Martí. El cuarto texto titulado “La historia” releva virtudes y defectos de Cuba y los cubanos, desde la belleza natural de sus playas hasta el talento artístico de algunos representantes ejemplares, aunque tanto estos como aquellas resultan cooptados por un “delincuente único” que se adueña del lugar y

obliga a todos a cantarle loas. Finalmente, en el último elemento de la serie, que coincide con el final de la novela, se dice que los hijos del lugar “nunca pudieron encontrar sosiego” (Arenas 455) a raíz de la sucesión de guerras y dictaduras, sumada a la discordia, el egoísmo, las intrigas y ambiciones descomunales de los isleños.

Resulta redundante aclarar que (exceptuando Celestino antes del alba) los textos de Arenas coinciden entre sí en la animadversión respecto del gobierno de Fidel Castro, tema presentado en los fragmentos que abren y cierran el itinerario “La historia”. De igual manera, ya se constataba en los ensayos, la autobiografía y en *El mundo alucinante* la construcción de un panteón y la referencia a los males cubanos como una “tradicción” —de los apátridas y exiliados, de la falta de libertad y la violencia— o una “maldición”, denominación que quita paradójicamente la injerencia de las causas históricas en pos de un inasible dictado sobrenatural. Por otra parte, los textos que refieren la llegada del autor a Estados Unidos y su nostalgia por Cuba plantean la añoranza del “paisaje humano” en concomitancia con estos apartados, donde se construye una imagen de Cuba basada en tres enclaves: el tiempo diacrónico, el espacio —natural y urbano—, pero también la comunidad; tres aspectos de los que el exiliado se ve exceptuado. En este trayecto, también circular (se parte de Fidel Castro para llegar a él nuevamente), la historia de la isla aparece, una vez más, como metáfora del hombre y ese hombre lleva el nombre del autor.

“El autor” y sus doble(ce)s

La figuración autoral se manifiesta en esta novela de manera explícita y diversa. Una primera modalidad se da en los paratextos, comenzando por la portada interna del libro en la que se anuncia “Novela escrita y publicada sin privilegio imperial”. Esta inscripción pone en evidencia un posicionamiento con respecto a la articulación de escritura y poder, definiéndose por la negativa al oponerse tácitamente a lo que puede deducirse, en el contexto de su obra, como el conjunto de escritores oficiales y el mecanismo de las ediciones estatales.⁹ Luego encontramos una “Nota del autor” donde se lee: “El autor,

9 Vale recordar que su ópera prima fue publicada a partir de un concurso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y que su segunda novela, *El mundo alucinante*, a pesar de haber recibido una mención en el mismo concurso con

tanto en vida como después de muerto, asume todas las responsabilidades sobre el contenido de esta obra literaria y exonera a su editor, a sus herederos y a su agente literario” (Arenas 11). En una tónica similar y firmado por “El autor”, un tercer paratexto, titulado “Al juez”, utiliza el vocativo “querida” para dirigirse a este y advertirle que cualquier intención de enviarlo a la cárcel, por el contenido de las páginas subsiguientes, debe tener en cuenta que es “una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personajes de la vida real” y que, como la novela se sitúa en 1999, “sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido” (Arenas 15).

La anotación, de carácter humorístico, juega con la tensión entre “realidad” y ficción y a un tiempo remite al problema del autor, se finge el deslindamiento de la responsabilidad jurídica y, al hacerlo, se la subraya. Recordemos que, además de la propiedad de los textos y su beneficio económico, uno de los factores que Michel Foucault señala en el surgimiento de la función autor se relaciona con la posibilidad de ser castigado (Foucault 47). Si el tipo de pacto y la responsabilidad sobre las afirmaciones hechas en los paratextos puede llegar a ser ambigua, es innegable el gesto denodado de hacer valer la autoría y la autoridad sobre sus palabras; y si hay algo de violento en ese modo de imponer un sentido a los textos, en la reticencia a conceder el albedrío al lector, quizá se pueda entender a la luz de aquella afirmación de Arenas, de que “Decir verdad ha sido siempre un acto de violencia” (*Necesidad de libertad* 351).

Vale preguntarse si estas aclaraciones —que, por otra parte, se encuentran indexadas como parte de la novela, es decir, son susceptibles de considerarse asimismo ficción— revisten algún tipo de carácter performativo o, en un ademán habitual de la obra de Arenas, apuntan a construir una figura de autor. Habida cuenta de los juegos en los que se referencia la ficción en *El color del verano*, nos inclinamos por la segunda opción y aun identificamos dos rasgos: el carácter transgresivo que el texto autoproclama (aparece como esperable que la novela sea sancionada por su contenido) y el carácter implícito de víctima o mártir que asume “el autor” para salvar a los terceros involucrados en su publicación. El martirio como atributo autoral es abordado

recomendación de publicación, no solo no se publicó, sino que fue prohibida en Cuba.

por Silva, quien demuestra que en la última novela de Arenas la ética de la víctima, promulgada a lo largo de su obra y patente en el prólogo, llega a un punto máximo en la violencia de su retórica y su carácter cómico-trágico, a la vez que señala la paradoja de que: “Esta poética, esta política y esta ética de la víctima no parecen en definitiva alejarse tanto del modelo heroico teóricamente promovido por la Revolución cubana (el sacrificio como paso necesario en la revolución)” (175).

“El autor” aparece también en el cuerpo de la novela, multiplicado ahora en diferentes *alter ego*: “Reinaldo” (también se menciona como “Reinaldo Arenas”), “Gabriel” y “la Tétrica Mofeta”: “Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta” (Arenas 115). Si bien el nombre propio de Arenas aparece dentro de ficciones anteriores (*La Loma del Ángel*, “Mona”, *El portero*), lo hace *in verbis*, en oposición a *in corpore* (Schlickers 51), es decir, como mención y no como un agente de la acción narrativa. *El color del verano* es el único caso dentro de la narrativa areniana en que se da la triple coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje. La novela nos reenvía de este modo al concepto de autoficción y este, a su vez, a la concepción de Diana Klinger de la autoficción como un discurso que se sitúa en el intersticio entre la mentira y la confesión, manteniendo una relación ambigua e indirecta con el referente extratextual o la verdad previa al texto. La investigadora brasileña piensa la autoficción como una *performance* de autor: una exposición radical del sujeto y el lugar de enunciación a partir de la escenificación de situaciones autobiográficas, en el sentido de una representación de las identidades como un trabajo de constante restauración siempre inacabado, donde el *performer* está más presente como persona y menos como personaje, de tal forma que no se procura aumentar la verosimilitud, pues aumentaría paradójicamente el carácter ficcional. Por otra parte, tanto la *performance* como el texto de autoficción comparten la característica de presentarse como un *work in progress*, “como si el lector asistiese ‘en vivo’ al proceso de la escritura” cuya obra se muestra asimismo en forma de proceso inacabado (Klinger 61), aspecto patente en las reiteradas referencias a la escritura y reescritura de la novela. La fragmentación de la figura de autor asociada a esa identidad triple, cuyas partes, como veremos a continuación, se comunican y negocian entre sí, expone una subjetividad

vacilante. Si el universo de *El color del verano* es multiforme y caótico, la subjetividad, como forma de ser y estar en el mundo, también lo es.¹⁰

Entre las series que recorren la novela encontramos una, compuesta por cuatro capítulos titulados “Una carta”, en la que se exalta el juego de desdoblamientos. Tres misivas presentan como destinatario a “Reinaldo” (fechadas en mayo de 1993, de 1996 y de 1998 y firmadas por la Tétrica Mofeta, Gabriel y, también, Reinaldo), mientras la última está dirigida a “Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta” (firmada por esta última, con fecha de julio de 1999). Los tópicos recurrentes en ellas son el gobierno de “Fifo”, el exilio (las cartas señalan como lugar de procedencia, en orden, París, Nueva York, Miami y La Habana), el sida, la obra de Arenas y la propia hipóstasis de los *alter ego* (“todos formamos una sola persona dispersa”, Arenas 358). A contrapelo del carácter satírico y desenfadado que prevalece en el texto, esgrimido para realizar la crítica política (o la denuncia delirante), mediante las cartas —afirma Mariela Escobar— “pueden leerse los efectos de un exilio que no le permite encontrar su lugar en ningún lado. La hilaridad y la farsa devienen sensación de dolor e incomodidad” (117-118). Asimismo, el intercambio epistolar constituye una “zona íntima, confesional y reflexiva del yo autoficcional; [...] el lugar de la exploración identitaria” que a su vez permite al autor fabular sobre su propia existencia (Gutiérrez Victoria 169).

También la voluntad de ejercer la autoría y la autoridad sobre la obra se explicita en las cartas al señalar, al igual que en el prólogo, cómo quiere ser leído Arenas, al proponer la interpretación de la obra y afirmar que los personajes “mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho *nosotros mismos*. Todos ellos podrían integrar un espíritu burlón y desesperado, *el espíritu de mi obra, que tal vez sea el de nuestro país*”¹¹ (Arenas 358). En la cita se percibe con claridad cómo el paralelo entre el autor y los personajes se traslada a Arenas/Cuba en congruencia con el prólogo, donde la voz presentaba la novela como *su historia* (la de su amor y su

10 Recordemos, en relación con el planteo de Klinger de la autoficción como *performance* de autor, la idea de Reinaldo Laddaga de las “cantatas” infantiles en Arenas como *performances* del lenguaje.

11 Énfasis añadido.

furia) y *metáfora de su país*. Por último, el trinomio autor-obra-isla se vuelve una gran obra *totalizadora*:¹²

Ya saben que todo cuanto he hecho es *una sola obra totalizadora*; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades, como en el caso de la “pentagonía”; otras veces, los personajes, transformados, vuelan en el tiempo, son frailes, negros, esclavos, condesas enloquecidas y patéticas. Pero todo lo poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, *está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos; por una serie de angustiosas transmutaciones*. Hasta en mi libro de poemas *Voluntad de vivir manifestándose* hay un soneto inspirado en la Tétrica Mofeta.¹³ (Arenas 358)

El desafío, por lo tanto, es despegar nuestra lectura de la lectura que el autor hace de su propia obra, o leer en filigrana ese gesto para pensar los mecanismos de la representación.

Junto con Gutiérrez Victoria (167) y Panichelli-Batalla (9) identificamos a Gabriel como el guajiro que se adapta a los mandatos de la familia y el gobierno revolucionario; Reinaldo es el escritor de la novela, constantemente asediado, y la Tétrica Mofeta el hombre homosexual e irreverente que lleva a la práctica de manera clandestina y desenfundada sus deseos eróticos. Ambos autores coinciden, además, al identificar el rasgo autoficcional de la exploración de las distintas vertientes posibles de su vida o las otras vidas que pudo haber vivido, en consonancia con la idea de Manuel Alberca de que “el autor de autoficciones no se conforma solo con contar la historia que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir” (33). Esta vertiente de lo autoficcional asume rasgos que Gilles Deleuze identifica en el Neobarroco, “con su desplegamiento de series divergentes en el mismo mundo, su irrupción de incompatibilidades

12 Por otra parte, en dos cartas la alusión metarreferencial al proceso de escritura surge con la mención a *El espejo mágico* (libro citado, sin más referencia, en *Celestino antes del alba*), que la Tétrica Mofeta y Gabriel buscan infructuosamente, concluyendo: “tendrás que continuar tu novela sin citar ese libro, como has hecho con las otras” (Arenas 98).

13 Énfasis añadido.

en la misma escena” (108), filiación estética que, como veremos, puede pensarse en el lenguaje de la novela.

Inflación semiótica y barroco

En *Fenomenología del fin*, Franco Berardi hace referencia al comienzo del capitalismo y la cultura del barroco para introducir el concepto de “inflación semiótica”, entendido como un aumento en la cantidad de signos que genera una proporción inversa de significado; esa exorbitancia —la relación aleatoria entre ambas partes— tendría su registro en el arte barroco (132). Esa estética en particular y ese atributo del lenguaje serán el último aspecto de la novela que analizaremos en este artículo.

En su ensayo “Lo barroco y lo neobarroco”, Severo Sarduy acuña este último término y asocia el barroco a un corte epistémico, patente en la renuncia de la literatura a su nivel denotativo. Su objetivo es preciso: reducir el concepto a un esquema operatorio delimitado (y esto habla de una concepción del barroco en calidad de operación y no un movimiento histórico) y mostrar la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano del momento, brindando un esquema, si se quiere, un método de análisis. A pesar de la siempre superada y retomada falsa dicotomía entre forma y contenido, de algún modo Sarduy efectúa esa separación en la organización de su ensayo. Discierne allí las operaciones formales (el artificio generado por medio de la sustitución, la proliferación, la condensación y la parodia) de la concepción del lenguaje y del mundo que las sustenta (el erotismo, el espejo, la revolución), características que ya se encontraban asociadas al barroco histórico pero que se resignifican a la luz de una nueva época y una nueva literatura, representada en este ensayo por Lezama Lima, Carpentier y Cabrera Infante.

En su narrativa, Arenas entabla una serie de filiaciones (a través de burlas y homenajes) con estos escritores cubanos: encumbra, siempre, a Lezama Lima, pero parodia con mordacidad a Carpentier, Sarduy y Cabrera Infante. Haciendo un repaso de sus novelas, en *El portero* se alude a la escritura de este último como “una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas” y a la de Sarduy como “una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender” (152); en *El mundo alucinante* se critica la “verborrea” y el “barroco

de gabinete” de Carpentier (284-285) y aparece aludido incluso el propio Cabrera Infante, en el siguiente pasaje del capítulo xxviii: “Y he aquí que los marineros, después de una reyerta, lanzan por la borda al habanero Infante (que iba en calidad de literato y periodista), pues en medio de la tormenta se mantenía alejado, componiendo un soneto al mar...” (242).

Algunos de estos reproches vuelven a aparecer, otra vez, en *El color del verano*. Arenas dedica a Carpentier el capítulo titulado “Un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov”. La crítica se insinúa ya desde el acápite, en el apellido empleado para el alias (también aparecerá como “la Aleja” y “el Caballero de París”) y la alusión al escritor ruso Mijaíl Shólejov (1905-1984), político y miembro del Partido Comunista, cuya adscripción a las políticas oficiales del gobierno soviético es ampliamente conocida. Se apunta a la filiación con el poder político tanto como al estilo literario:

Se esperaba que, de acuerdo con las órdenes impartidas por el mismo Fifo, Sholejov fuera breve. Pero, mi niña, quién puede callar a un viejo de verborrea decimonónica que además se había pasado casi veinte años en silencio bajo una lápida. Su barroco de gabinete salía ahora a borbotones a través de una voz que era como el croar de una rana francesa con reumatismo. (Arenas 101)¹⁴

La cita entrevera varias líneas de sentido. Por un lado, la contigüidad con “Fifo” orienta una vez más la crítica al posicionamiento político; por otro, en lo personal, se repite la referencia a la vejez, sumando al reproche el afrancesamiento, en relación con lo discursivo, la detraición a la “verborrea decimonónica” y el “barroco de gabinete”. Asimismo, con respecto a la concepción carpenteriana de lo barroco se dice que Alejo Sholejov “allí mismo desarrolló una descomunal teoría sobre el barroco cubano, que según él consistía en acumular, coleccionar, dividir y multiplicar y sumar” (Arenas 102).

Por un lado, *El color del verano* se extiende en un acrecentamiento tautológico: si las palabras pierden valor —y retomamos la idea de una “inflación semiótica”—, es porque el narrador colma a sus personajes de apodos y epítetos, prodiga adjetivos e interviene de manera constante y

14 El color del verano, como ya dijimos, se publica de manera póstuma en 1991 y su acción se ubica en 1999, es decir, diecinueve años después del fallecimiento de Carpentier. De ahí, la referencia a los “veinte años de silencio bajo una lápida”.

subjetiva interpolando proposiciones incluidas que agregan información o los caracterizan (por motivos sexuales o políticos), pero la acción se desdibuja en el fraseo de una escritura colmada de modificadores que apunta más a caracterizar los personajes que a hacer avanzar la narración. Esta proliferación y el vaciamiento del lenguaje es un rasgo aun más evidente en la serie de treinta trabalenguas de carácter satírico que intensifican los juegos del lenguaje. El primero está dedicado a “Zebro Sardoya” y se refiere a que “sus obras son solo sobras que enhebra sobre otras hebras y sobre otros libros labra” (Arenas 77). Encontramos otro dedicado a “la Jíbaroinglesa”, personaje que se construye a partir de guiños al escritor Guillermo Cabrera Infante, que citamos en toda su extensión para detenernos en algunos detalles:

Cabra, cobra, cobre, cubre, cobro...

Esta cabrona cabra que veis, cubrida, pobre y sin ubres, es una cobra que vive para el cobre. El cabrero la cubre y ella cobra y se abre porque es cabrera y no le importa que el mundo se escalabre. Ella, aun en quiebra, quiere salir triunfante con sus cobros sin perturbarla que el cabrón siga adelante. Sus ínfulas la justifican diciendo que es Infante.

(Para la Jíbaroinglesa, cuyo verdadero nombre es Hilarión Cabrisas). (Arenas 186)

El seudónimo o nombre en clave del personaje hace referencia velada al lugar de nacimiento de Cabrera Infante, Gibara, intervenido en la acentuación y con una “j” que agrega otras connotaciones, puesto que en Cuba “jíbaro” se utiliza para animales salvajes o montaraces. Asimismo, el término remite a Inglaterra, lugar donde el escritor fija su residencia luego de dejar la isla. La acusación principal del trabalenguas (todos funcionan como crítica a determinada figura) es el interés en el dinero, argumento que también se esgrime contra “Reinaldo Arenas” en el trabalenguas correspondiente, puesto que también él se incluye en la lista de denostados.¹⁵ En el trabalenguas encontramos un juego de paronomasias a partir del apellido “Cabrera” sin mencionarlo (excepto por el uso de su homónimo), aunque sí se hace explícita en la mayúscula de “Infante”, pero la codificación no queda ahí sino que en el cierre se crea una falsa pista acerca del dedicatario, al afirmar

15 El trabalenguas dedicado a Arenas comienza así: “Con un aro y dos cadenas ara Arenas entre las hienas, horadando los eriales en aras de más aromas y orando a Ares por más oro” (Arenas 121).

que está dedicado a Hilarión Cabrisas, poeta cubano que vivió entre 1883 y 1939. Si tenemos en cuenta el criterio utilizado para el “Glosario”, donde se incluyen solo los personajes reales ya fallecidos, puede inferirse el motivo de esta elección. Lo que queda en evidencia es la obliteración de la función referencial del nombre propio: ahí donde el lenguaje parece mostrarse transparente y sin ambigüedad es donde miente, lo que designa en el texto de Arenas es la codificación críptica y elusiva.

Si páginas atrás planteamos la idea areniana de los personajes de ficción como metáforas de las personas (y en dicha carta el ejemplo era el autor de *Cobra*), vale recuperar un aspecto básico de este tropo, esto es que los dos elementos relacionados por la metáfora lo están a partir de una cualidad común. En el caso de los personajes en clave de *El color del verano* pueden pensarse las cualidades de la literatura de las figuras a las que reenvía el texto; los juegos de palabras que supo criticar en Cabrera Infante, el oscurecimiento neobarroco del sentido en Sarduy y la acumulación barroca de Carpentier son propiedades que, como vimos, no solo aparecen sino que se encuentran exacerbadas en esta novela de Arenas.

Siguiendo esta línea, ponemos por caso el capítulo dedicado a la Jíbaroinglesa, donde se afirma que es “una loca de aspecto horrible fruto de una extraña hibridez, mezcla de india, china, negra y española” (Arenas 230) y

Dada su cuádruple condición de nativo jibareño, estaba atado a su terruño, de donde todo el mundo, al ver aquel fenómeno, había salido huyendo (en el pueblo ahora solo hay una hilandería abandonada propiedad de H. P. Lovecraft) y por lo mismo él (o ella) quería desprenderse de aquel origen que consideraba un estigma y hacerse un personaje mundano y cosmopolita. [...] las melopeas que entonaba públicamente a favor de Fifo y los informes secretos contra Fifo que suministraba a la embajada china, más los contra-informes que mandaba sobre aquellos informes a la embajada de Chile, le permitieron establecerse en Londres, tal vez con la esperanza de que la niebla ocultase su repugnante presencia. (Arenas 230)

Desde la fisonomía del personaje, pasando por la alusión a la hilandería en Gibara, hasta los avatares del escritor que supo dirigir *Lunes de Revolución*, ser embajador del gobierno de Castro y luego exiliarse (al respecto, *cfr. Mea Cuba*), el texto en cada uno de sus capítulos maneja una hipercodificación

que resulta en una anulación del sistema de cifrado, de voluntad totalizante, propuesto por el autor.¹⁶

Retomando la cuestión del barroco, podemos pensar la profusión barroquista como una característica del arte posmoderno, que abandona la potencia de la sustracción para presentar una estética comandada por la adición, la acumulación, la proliferación, pero también la parodia, en la medida en que “el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos *kitsch*, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo” (Baudrillard 11). En Arenas, la parodia (orientada al homenaje y a la burla por igual) emerge como procedimiento pero fundamentalmente como condición de posibilidad de los textos, por cuanto se desenvuelve en el ejercicio constante de lo que Sarduy pone en términos de intertextualidad (la inclusión de citas reconocibles, literales o modificadas) e intratextualidad (la incorporación de textos, no como elementos alógenos, sino como elementos fundamentales en el acto de creación, intrínsecos a la producción “escriptural”) (175). Pero, además de la reescritura paródica en sí misma, lo que importa es la visibilización de ese gesto, evidenciado en la narración y en los paratextos (notas al pie, advertencias, prólogos, glosarios) que obligan al lector a participar del doble nivel de lectura, ajustándose a la afirmación de Sarduy: “solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, esta pertenecerá a un género mayor” (175, las cursivas son del original). *El color del verano* se encuentra más próxima al grotesco que a la sutileza de las filigranas (por ejemplo, en la parodia-pastiche del capítulo “La conferencia de Lezama”); sin embargo, a lo largo de la obra de Arenas se recupera toda una serie de enunciados que, tal como sostenía Mijaíl Bajtín en su teoría sobre los géneros discursivos, “contestan” y a su vez son “contestados” ostensiblemente por las novelas (258). Cuando, por ejemplo, en el prólogo a *El color del verano* se afirma: “No soy Cirilo Villaverde, ni cosa por el estilo” (259), no solo se establece un juego con la figura de autor, sino con la obra de Villaverde y, al mismo tiempo, con *La loma del ángel*, reescritura areniana de una novela del autor cubano decimonónico. De este modo, los textos

16 Sobre *Lunes de Revolución*, cfr. el libro de Leandro Estupiñán *Lunes: un día de la Revolución Cubana*.

exhiben su procedimiento, ostentan el artificio y muestran en perspectiva la posición relativa que ocupan como eslabón de esa cadena.

La sobreabundancia de personajes (recordemos que la cifra de nombres propios, entre “reales” y seudónimos, supera con creces la centena), la hipersemiosis condensada en neologismos, alusiones y epítetos, la deriva de la escritura a partir de la asociación de significantes y la extensión misma de la novela nos llevan a pensar en esa “inflación semiótica” en la que la lectura debe abrirse camino por su cuenta, dado que, lejos de apelar a un código común semánticamente interpretable, los signos mantienen una relación inestable con el sentido. Quizá podemos pensar en un lenguaje de la intimidad, por fuera de un código común, como una serie de círculos concéntricos donde “hay un deíctico en juego, un *shifter*, un ocasionalismo”, un “entre nosotros” como “reducción del plural al singular que se amplía para formar lo, el ‘yo’, la conciencia, el llamado fuero íntimo” (Aira 8). Acaso el lector que se encuentra más próximo a las claves de ese lenguaje sobrecodificado (desde los códigos más transparentes hasta los más oscuros) es precisamente el lector cubano, que no va a leer la novela por lo menos en el presente, porque en la isla (en el momento de la escritura, de la publicación, incluso en ese 1999 anticipado por la ficción) no circulan los libros de Arenas. O quizá la soledad de ese lenguaje solo encuentre su paliativo en el conjunto reducido de escritores cubanos en la diáspora que vivieron durante los años sesenta y setenta en La Habana, es decir, el momento de esplendor cultural de la primera década revolucionaria y el desencanto que tiene lugar a partir del caso Padilla.

A modo de conclusión

De los apartados que componen este artículo se desprende que los principales motivos y procedimientos de *El color del verano* se encontraban presentes en la obra anterior de Arenas, pero que en esta novela aparecen yuxtapuestos y exacerbados. La novela, al igual que el tríptico de Hieronymus Bosch, se presenta como un objeto extenso, heterogéneo, múltiple, que “no se encuentra tanto en los detalles —por grotescos y obsesivos que sean— como en el conjunto”, un espacio desigual y fragmentario constituido por interrupciones, un rompecabezas donde las piezas nunca (Berger 218).

El énfasis en la materialidad, la amplificación y la proliferación del lenguaje, así como el desplazamiento en la relación entre significado y significante a partir de una hipercodificación de la cual no se proporcionan las claves, entra en relación con el uso de nombres propios reconocibles como designadores rígidos, cuya función referencial resulta asimismo vaciada. La “certeza” que implicaría la inclusión de esos fragmentos de “realidad” dentro de la representación, según la definición de *collage* de Braque, no funciona en la novela para legitimar las acciones que se llevan a cabo dentro del pacto ficcional, sino para poner en duda la distinción entre arte y vida y subvertir el discurso histórico como parte del discurso oficial.

Por otra parte, la ausencia de certezas es promulgada en la referencia a la imposibilidad del discurso histórico: la yuxtaposición de temporalidades involucrada en la reunión de personajes de diversas épocas, en la superposición de pasado y futuro y en el transcurrir cíclico, funciona como metáfora de la búsqueda incesante de un orden diferente del establecido, o mejor: la búsqueda de algún orden, de alguna refutación al desequilibrio inherente a la naturaleza del hombre, a la duda, al vacío infinito.

Si la verdad ya no puede articularse en el discurso de la historia, como quiere Arenas, y hace del hombre su metáfora, tampoco la individualidad puede garantizar su asimiento. Las diversas transfiguraciones de la representación autoral a través de los *alter ego* apuntan al sentimiento de crisis en torno a una identidad que no alcanza a hacer pie en el terreno de lo único, lo homogéneo, lo firme y lo constante. Por un lado, el sujeto es puesto en crisis a partir de la representación autoficcional fundada en esa multiplicidad ambigua, y, por otro, las indicaciones sobre cómo debe ser leída la novela (y los paratextos mismos, como el prólogo que se inserta como un capítulo más) se incorporan como parte de la narrativa que se sostiene en la autorreferencialidad y la metarreferencialidad al tiempo que pone en duda esas mismas estrategias discursivas.

Pensamos entonces en las filiaciones neobarrocas de *El color del verano*, retomando a Sarduy en su concepción de esta operación estética como una pulverización de saberes, transgresión de la autoridad y del imperativo de lo útil y lo denotativo para complacerse en el exceso y el desperdicio. Sin embargo, a pesar de estos rasgos neobarrocos, a tono con las técnicas narrativas que buscan desarticular el formato tradicional de la novela (pensando como modelo canónico la novela realista decimonónica, representativa de

lo moderno), encontramos en el texto póstumo de Arenas la negación a renunciar a la autoridad sobre lo escrito o, por lo menos, a condicionar la libertad en la atribución de sentido por parte del lector. Queda entonces un resto sin disolver, sin discutir, a pesar de los artificios; esto es la pervivencia del autor como vestigio moderno.

Obras citadas

- Aira, César. “La intimidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* núm. 13/14 2008, págs. 1-8.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 2004.
- . *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla, Point de Lunettes, 2010.
- . “Cuba: literatura y libertad”. *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*. Compilado por Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. Ciudad de México, dge Equilibrista/ conaculta, 2013, págs. 210-215.
- . “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”. *Necesidad de Libertad*. Sevilla, Point de Lunettes, 2012, págs. 118-132.
- . *El color del verano o “Nuevo Jardín de las Delicias”*. Barcelona, Tusquets, 2010.
- . *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Barcelona, Tusquets, 1997.
- . “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana”. *Necesidad de Libertad*. Sevilla, Point de Lunettes, 2012, págs. 181-192.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1999.
- Benjamin, Walter. “El origen del *Trauerspiel* alemán”. *Obras libro 1/ vol.1*. Madrid, Abada, 2006, págs. 217-459.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Berardi, Franco. *Fenomenología del fin*. Buenos Aires, Caja negra, 2018.
- Berger, John. *El tamaño de una bolsa*. Madrid, Alfaguara, 2001.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997, págs.74-83.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid, Plaza & Janés, 1992.

- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Ensayos selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, págs. 123-154.
- Castro Hernández, Francisco Ramón, y Gabriel Osuna Osuna. “La destrucción del orbe patriarcal en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50, 2021, págs. 341-352. Web. 6 de marzo del 2023.
- De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea, 1998.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- Díez Cobo, Rosa María. “*El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 35, 2007. Web. 3 de marzo del 2023.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Escobar, Mariela. “Literatura e irreverencia en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Literatura y representación en América Latina. Diez ensayos críticos*. Coordinado por Guadalupe Silva. Buenos Aires, NJ Editor, 2012.
- Esteso-Martínez, Santiago. “Carnaval y homoerotismo. Reinaldo Arenas: el color de los sentidos”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V congreso internacional de la AEELH*. Editado por E. Varcárcel. A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, págs. 211-220. Web. 2 de abril del 2023.
- Estupiñán, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires, Dunken, 2015.
- Ette, Otmar. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Madrid, Iberoamericana, 1996.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. Traducido por De Silvio Mattoni. *Litoral*, núm. 9, 1983, págs. 35-71.
- Gutiérrez Victoria, Jesús Armando. “Los rostros del verano. Identidad y autoficción en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *De Raíz Diversa*, vol. 7, núm. 14, 2020, págs. 153-172. Web. 6 de marzo del 2023.
- Klinger, Diana Irene. *Escritas de si e escritas du outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tesis de doctorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- Laddaga, Reinaldo. *Espéculos de realidade. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

- Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993, págs. 79-106.
- López Cruz, Humberto. “Un verso de Virgilio Piñera en la capacidad creadora de Reinaldo Arenas: de ‘La isla en peso’ a *El color del verano*”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 41, núm. 1, 2015, págs. 51-62. Web. 6 de marzo del 2023.
- Ràfols-Casamada, Albert. “Prólogo”. Herta Weschel, *La historia del collage*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1977, págs. 9-11.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Compilado por César Fernández Moreno. Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1972, págs. 167-184.
- Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Compilado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid, Vervuert, 2010, págs. 51-71.
- Silva, Ma. Guadalupe. “Narración y sacrificio. Notas sobre *El color del verano* de Reinaldo Arenas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 2, núm. 16, 2014, págs. 173-182. Web. 15 de marzo del 2023.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*. Florida, University Press of Florida, 1994.
- Vilahomat, José Ramón. “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 44, 2010. Web. 15 de marzo de 2023.

Sobre la autora

Candelaria Barbeira es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Actualmente es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con el tema “Construcción de figuras de autor en la instancia editorial: Reinaldo Arenas y Andrés Caicedo”, labor que desarrolla en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS-CONICET). Participa en los grupos de investigación Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura y Política, en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS-CICPBA). Se desempeña como docente en la UNMDP en el área de Teoría Literaria del Departamento de Letras.