

Antes que anochezca ya ha oscurecido: fracturas del relato autobiográfico de Reinaldo Arenas en la transposición cinematográfica

Guido Vespucci*

Resumen

En este artículo se ensayan las mutaciones de sentidos que se operan en la transposición cinematográfica de la autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, mediante el análisis de las dimensiones temática, retórica y enunciativa. Producto de “miradas distraídas” sobre el texto fuente, como de condicionamientos del lenguaje audiovisual, el filme termina por hacer naufragar su sentido épico y autobiográfico.

Palabras Claves: Autobiografía-transposición-cine-homosexualidad

Introducción

“Tres pasiones rigieron la vida y la muerte de Reinaldo Arenas: la literatura no como juego, sino como fuego que consume; el sexo pasivo y la política activa. Y desde el momento de su nacimiento hasta el de su muerte, vivió la vida como un único y continuo acto sexual”. [Guillermo Cabrera Infante, “La breve vida infeliz de Reynaldo Arenas”; *El País*, 5/9/2000]

Como suele destacarse, desde mediados de los años ochenta el mapa de la cultura occidental contemporánea se constituye en gran medida como reflejo de la crisis de los grandes relatos legitimantes, la pérdida de certezas y fundamentos (de la ciencia, la filosofía, el arte, la política), el decisivo descentramiento del sujeto y, coextensivamente, la valorización de los microrrelatos. El *retorno del sujeto* aparece exaltado como correlato de la muerte de los grandes sujetos colectivos (el pueblo, la

* Profesor en Historia y miembro del Grupo de Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (UNMdP). Becario de Postgrado Tipo I de CONICET. Maestrando en Sociología de la Cultura y Doctorando en Antropología Social (IDAES – UNSAM).E.mail: guivespucci@yahoo.com.ar.

clase, el partido, la revolución). En el plano mediático, una paulatina expansión de subjetividades va dejando sus huellas en diversas narrativas, de las revistas de autoconocimiento a las innumerables formas de autoayuda, de la resurrección de viejos géneros auto-biográficos a una audaz experimentación visual. Un salto en la flexibilización de las costumbres, que involucra el uso del cuerpo, el amor, la sexualidad, las relaciones interpersonales, se dispone a correr los límites de lo decible, de lo visible, y así redefinir las “clásicas” fronteras público/privado.¹ La intimidad se vuelve narrable, solicitada y legitimada. El público está ya preparado para recibir una nueva inscripción discursiva, un nuevo clima de ideas sintetizado en el “síntoma biográfico”².

Pero paradójicamente, en el momento en que se vislumbra este *giro subjetivo*, en el cual se recupera el valor del testimonio y de la memoria, las ciencias sociales ya han recorrido un extenso camino como para no advertir los problemas epistemológicos asociados a estos conceptos.³ Si desde sus orígenes hacia fines del siglo XIX, hasta los años cincuenta, la autobiografía fue concebida como la reconstrucción de una vida — como quería Dilthey—, en la cual lo narrado debía ser contrastado con datos de otras fuentes, hoy aquella preocupación por la autenticidad y sinceridad del *bios* se ha trasladado hacia los dilemas del *autos* y del *grafé*. El interés ya no está puesto en la relación entre texto e historia sino entre texto y sujeto, y en la posibilidad misma de la representación. Como sostuvo James Onley, “*al perder la autobiografía su condición de objetividad, el escritor pierde a su vez autor-idad*”.⁴ En virtud de estas fracturas en la autoridad del texto como historia y del autor como propietario de la interpretación de su vida, el lector pasa de mero comprobador de la fidelidad de la información a convertirse en depositario de la *interpretación*. Es en este marco que se inscribe la célebre obra de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, en la cual se formula la imperiosa necesidad de un contrato de escritor a lector respecto de la coincidencia entre *autor*, *narrador* y *personaje*. Tomaremos por consiguiente en este trabajo dicho pacto para problematizar la transposición al cine de la autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que*

¹ Arfuch, L. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As., FCE, 2002.

² Marinas, J. M. y Santamarina, C. *La historia oral: métodos y experiencias*. Madrid, Debate, 1993. Pág. 11.

³ Advertencia que se encuentra, por ejemplo, en un reciente trabajo de Beatriz Sarlo, *Tiempo presente. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Bs. As. Siglo XXI Editores, 2005.

⁴ Citado por Loureiro, A. “*Problemas teóricos de la autobiografía*”. En: *Anthropos*. N° 29: *La autobiografía y sus problemas teóricos*.

*anochezca*⁵, siendo concientes de que la propuesta de Lejeune no representa el umbral epistemológico del problema —tal vez De Man sea quien haya ido más lejos en la desestabilización del género autobiográfico— sino tan solo un punto de partida, un modelo que no obstante puede resultar interesante para enmarcar el análisis transpositivo. Pero antes de entrar en este plano del orden de lo enunciativo, nos detendremos en algunos componentes temáticos y retóricos que, como sostuvo Oscar Steimberg, ayudan a informarlo.⁶

Los qué o de la transposición en la dimensión temática

Siguiendo al mismo autor recientemente mencionado, “*en cada transposición hay una opción en relación con la resignificación de la obra transpuesta*”, pudiendo la misma orientarse hacia el privilegio del tema, con su carga de motivos asentados prioritariamente en el relato, o en relación a los componentes retóricos, con sus huellas de estilo individual y de época.⁷ Diremos, por ende, que en la transposición de *Antes que anochezca* al soporte cinematográfico se vislumbra un claro interés en conservar su dimensión temática. Si por tal se comprenden “*las referencias a las acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados previos al texto*”⁸, se advierte en principio que la transposición se efectúa respetando las atribuciones convencionales del género autobiográfico, sintetizadas por Leonor Arfuch como “*la trascendencia de vidas ilustres, la recuperación del tiempo pasado, el deseo de crearse a sí mismo, la búsqueda de sentidos, el trazado de una forma perdurable que disipe la bruma de la memoria*”⁹, o según Pierre Bourdieu, como la necesidad de dar sentido, de dar razones, de presentar una lógica que sea a la vez retrospectiva y prospectiva.¹⁰ La continuidad transpositiva de dicho esquema permite

⁵ Arenas, R. *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 1992. La versión cinematográfica que lleva el mismo nombre fue dirigida por Julián Schnabel.

⁶ Steimberg, O. “*Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas*”. En: *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Bs. As., Atuel, 1998. Pág. 49.

⁷ Steimberg, O. Cap. I: “*Libro y transposición: la literatura en los medios masivos*.” Op. Cit. Pág. 98.

⁸ Steimberg, O. “*Género-estilo-género...*” Op. Cit. Pág. 48

⁹ Arfuch, L. Op. Cit. Pág. 104.

¹⁰ Bourdieu, P. “*La ilusión biográfica*.” En: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N° 69: *Autobiografía como provocación*. Diciembre de 2005. Pág. 88.

asimismo que se jerarquicen “*las funciones nucleares y el peso del desenlace*”.¹¹ Así, tanto en el texto fuente como en el producto fílmico, *Antes que anochezca* es ante todo la historia de los tormentos del escritor cubano Reinaldo Arenas frente a un régimen autoritario que hostigó el libre ejercicio de su (homo)sexualidad y limitó las potencialidades de su carrera literaria, ambas concebidas como gestos contrarrevolucionarios.

Como señaló Oscar Steimberg, advertimos entonces que están acentuados los *mecanismos verosimilizadores* del texto transpuesto, sumergiendo al destinatario en una *visión acordada del mundo*, en el marco de un género reconocido¹²: la autobiografía. Es asombrosa la concordancia —y esto no haría más que certificar el *efecto convencional y repetitivo* del género¹³— entre las características y atribuciones del registro autobiográfico señaladas por De Mijolla y el caso analizado. En efecto, para este autor,

[...] es la nostalgia y la pesadilla del tiempo pasado, la belleza y el terror, lo que retrotrae a la infancia, como lugar imaginario de un poder siempre irrealizado, y es la pérdida de ese poder —y esa pasión— lo que está en el origen de la autobiografía. Pérdida que tratará de compensar la escritura dotando de una forma a lo que es en verdad efímero e incommunicable.¹⁴

Prácticamente al pie de la letra con esta definición, la autobiografía de Reinaldo Arenas se nutre de la reificación de su infancia. Ya aparecen allí, en estado embrionario pero al mismo tiempo inconfundibles, los dos pilares que otorgarán sentido al resto de su vida: el erotismo y la escritura (como encarnaciones de la belleza)¹⁵, ambos obstaculizados por un régimen que hace de sus zonas de impotencia un ritual de los excesos, o al decir

¹¹ Steimberg, O. “*Libro y transposición...*”. Op. Cit. Pág. 99.

¹² Ibidem. Pág. 100-1001.

¹³ Arfuch, L. Op. Cit. Pág. 104.

¹⁴ Citado por Arfuch, L. Op. Cit. Pág. 104.

¹⁵ En el texto original se destina un extenso relato a la infancia basado sobre dichos pilares. En el film, el erotismo aparece transpuesto a través de una escena en la que Arenas de niño observa los cuerpos desnudos de un grupo de hombres que se bañan en un río lindero a su casa. Con respecto a las primeras manifestaciones de sus dotes poéticas, la película lo resuelve con una escena en la cual su maestra le advierte a su familia sobre dicha cualidad. Esta síntesis podría interpretarse como síntoma de una coacción temporal del mercado cinematográfico (más que por su soporte específico), que obliga a acelerar el ritmo de su relato utilizando recursos que Gerard Genette —aunque no teorizados para lo audiovisual— denomina como *sumarios* (un largo período de tiempo se condensa en un espacio breve de “texto”), *elipsis* (sucesos significativos presupuestos en la historia que el “texto” omite). Véase Filinich, M. I. **Enunciación**. Bs. As., Eudeba, 2004. Págs. 51-52 Vale aclarar, no obstante, que esta suerte de tiranía temporal devenida en habitual del formato audiovisual afecta también el significado global de la obra; volveremos cuando se analice la dimensión retórica.

de Michel Foucault, una *economía desequilibrada de los castigos* (el terror)¹⁶. Así se lo expresaba Lezama Lima a Reinaldo Arenas cuando éste obtuvo una primera mención por *Celestino antes del alba* en un concurso de literatura:

Las personas que hacen arte son peligrosas para cualquier dictadura. Crean la belleza y ésta es el enemigo. Los artistas son escapistas, los artistas son contrarrevolucionarios, por eso tú eres un contrarrevolucionario, ¿y sabes por qué?, porque hay un hombre que no puede gobernar el terreno de la belleza, así que quiere eliminarla.¹⁷

Testificar entonces dichos tormentos, la persecución, el chantaje, la prisión, la tortura, el exilio, para convertirlo en palabras y redimir así esa posibilidad de belleza violentada. Redimirse a través de

[...] la fijación de un lugar estable y preservado culturalmente —el texto escrito y archivable— del flujo abigarrado e indomable de tiempos, sentimientos, realidades y sueños que es el vivir y el haber vivido, y que está abocado a una irreparable disolución.¹⁸

¿Cuál es pues el fundamento último, el “motor”, de semejante empresa? Según Fernández Prieto la conciencia del fin inminente, la muerte. Por eso es que “*en las autobiografías, la verdad es que uno cuenta su muerte al contar su vida*”¹⁹. He aquí otra de las marcas registradas del género autobiográfico que permiten “leer” o decodificar en perfecta correspondencia el pasaje del texto original al producto cinematográfico sin mayores sobresaltos ni desvíos, pues allí se confirman los vectores que construyen un *metadiscurso*, y que hacen posible el funcionamiento social de un *horizonte de expectativas*.²⁰

Como marca genéricamente factible, la conciencia de la muerte

[...] se impone de modo brutal en experiencias límite como guerras, cárceles o campos de concentración, [allí] la autobiografía surge

¹⁶ Este tipo de configuraciones del castigo y la represión pertenecen a una modalidad de ejercicio del poder que Foucault ha dado en llamar *poder soberano*, y que, desde mi punto de vista, encaja bien con regímenes políticos autoritarios en los cuales la concentración de los mecanismos de poder reduce las posibilidades de regulación y control social efectivas que son la contracara de los rituales atroces de castigo. Véase Foucault, M. **Los anormales**. Bs. As., FCE, 2001.

¹⁷ Referencia que aparece tanto en el texto fuente como en el film.

¹⁸ Fernández Prieto, C. “*La muerte, pulsión autobiográfica*”. En: **Archipiélago**. Op. Cit. Pág. 49.

¹⁹ *Ibidem*. Pág. 50.

²⁰ Seimberg, O. “*Género-estilo-género...*”. Op. Cit. Pág. 70.

como una pulsión, un ejercicio de lucidez y de resistencia de un sujeto que se sabe superviviente. Ha presenciado otras muertes (reales o figuradas), ha rozado la propia, ha sobrevivido, incluso ha resucitado²¹.

Una vez más sorprende la correspondencia de esta otra marca en el caso analizado. Y es que Reinaldo Arenas (al menos el personaje) experimentó reiteradamente la prisión y los campos de concentración²², al mismo tiempo que fue testigo de numerosos fusilamientos, torturas y traiciones (de las que adquieren especial relevancia la de sus coetáneos escritores²³), intentó suicidarse y terminó sus días agonizando por la infección del virus del VIH.

Entre otros caminos posibles a capturar (dada la complejidad de su relato que se “desvía” del propio desenlace en exposiciones reflexivas y analíticas de temas variados) el film selecciona claramente este núcleo duro de la vida de Arenas, de todos esos tormentos a los que estuvo expuesto en el marco de un régimen homofóbico. Tal es el interés del propósito transpositivo que inclusive se intercalan en el desenlace de la película una serie de documentos históricos (documentales del ingreso triunfante de los revolucionarios a La Habana, discursos de Fidel Castro reproducidos en voz en off, precisamente instando a regenerar al pueblo cubano de las lacras antisociales...), como si al propio film le urgiese reforzar el carácter testimonial del relato autobiográfico, en una labor de verificación mediante la incorporación de fuentes, a la mejor manera de los primeros estudios de la autobiografía que centraron su atención en el *bios*.

Los cómo o de la transposición en la dimensión retórica

²¹ Fernandez Prieto, C. Op. Cit. Pág. 51.

²² Conocidas como UMAPs (Unidad Militar de Ayuda a la Producción), en las que, como dijo Néstor Perlongher, se pretendía reeducar y corregir a las “lacras morales del capitalismo decadente: prostitución, homosexualismo, drogas, bohemia, etc.” Véase al respecto Perlongher, N. “Cuba, el sexo y el puente de plata” en *Prosa Plebeya*. Bs. As., Ediciones Colihue. Pág. 121. También sobre esta problemática de la homofobia en la cultura de izquierdas, véase Rapisardi, F. y Modarelli, A. *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Bs. As., Sudamericana, 2001.

²³ Me permito citar a modo de ilustración un pasaje del texto original: “¿Qué se hizo de casi todos los jóvenes de talento de mi generación? Nelson Rodríguez, por ejemplo, autor del libro *El regalo*, fue fusilado; Hiram Pratt, uno de los mejores poetas de mi generación, terminó alcoholizado y envilecido; Pepe el Loco, el desmesurado narrador, acabó suicidándose; Luis Rogelio Noguerras, poeta de talento, muere recientemente en condiciones bastante turbias, no se sabe si por el SIDA o por la policía castrista. Norberto Fuentes, cuentista, es primero perseguido y convertido, finalmente, en agente de la Seguridad del Estado, ahora en desgracia.” *Antes que anochezca*, Op. Cit. Pág. 115. Este ejercicio de representación de los ausentes le confiere a la obra un carácter de *prosopopeya*, también como una marca de género. Véase Sarlo, B. Op. Cit. Pág. 44.

Pero como indicábamos en un comienzo, el problema de la verdad ha migrado del empirismo hacia los problemas del *grafé* y de su relación con el *auto*, de la veracidad hacia lo *verosímil*. ¿Cómo se construye entonces este verosímil en ambos soportes? Si con respecto a los componentes temáticos subrayábamos el compromiso de no transgredir la previsibilidad de género, no ocurre exactamente lo mismo en relación con los componentes retóricos, dimensión no menos importante pues, siguiendo a Claude Bremond, no se trata simplemente de “*un ornamento del discurso sino [de] una dimensión esencial a todo acto de significación.*”²⁴ Recién señalábamos la introducción de secuencias documentales en el desenlace del film, y tal vez esto comporte, más que el compromiso cuasi positivista de la verdad, una estrategia del lenguaje cinematográfico en la construcción de lo verosímil pero por otros medios, con otros recursos que son propios de “*las posibilidades de focalización, despliegue, angulación o desmontaje del medio receptor.*”²⁵ Pero en esta diferencia no sólo radica una distinción ornamental sino un “desliz” semántico.

En efecto, en el texto fuente el relato autobiográfico no requiere de compromisos con registros empíricos (el propio relato lo sería), que por otro lado (tratándose obligatoriamente de una fuente escrita de vaya a saber qué contenido y procedencia, ¿quizás un sermón de Fidel?) podrían entorpecer y dilatar su escritura al no disponer de los dispositivos “facilitadores” que brinda el cine.²⁶ Lo importante es que en dicho relato la construcción de lo verosímil, respecto a la necesidad de evidenciar esa “dialéctica figurada del amo y el esclavo” (entre el régimen y su víctima) que atraviesa su biografía, está cimentada en la alianza de aquellos dos pilares que marcábamos al comienzo —la homosexualidad y la literatura, el cuerpo y la palabra— de una manera muy particular: por medio de una *hiperbolización* de la homosexualidad mediante los poderes de la palabra. Este es un registro constante en toda la obra. Seleccionamos algunos fragmentos ilustrativos:

²⁴ Citado por Steimberg, O. “*Género-estilo-género...*” Op. Cit. Pág. 48

²⁵ Steimberg, O. “*Libro y transposición...*” Op. Cit. Pág. 101.

²⁶ En el film, la incorporación del documental sobre el ingreso triunfante de los revolucionarios a La Habana suple un extenso relato del texto original, a la vez que sirve de puente entre dos escenas. Con respecto a los discursos de Fidel Castro, la voz en off permite la simultaneidad entre dichos discursos y la escenificación de los tormentos que vive el personaje.

Mis relaciones sexuales por entonces fueron con los animales [...] sin embargo, mi primera relación sexual con otra persona no fue con uno de aquellos muchachos sino con Dulce Ofelia, mi prima; [...] el acto consumado, en este caso la penetración recíproca, se realizó con mi primo Orlando. Yo tenía unos ocho años y él tenía doce [...] él me la metió y después, a petición suya, yo se la metí a él, todo eso entre un vuelo de moscas y otros insectos que al parecer querían participar en el festín.²⁷

Yo tenía una especie de ejército particular; conocía a un recluta y al otro día ése me llevaba a su amigo y el otro a su otro amigo, y así a veces eran quince o veinte reclutas en mi cuarto; era demasiado. Además, nosotros éramos generosos y compartíamos nuestros amigos.²⁸

Algunos profesores, por no decir la mayoría, tenían sus relaciones sexuales con los alumnos; había uno, llamado Juan, que había tenido relaciones con un centenar de estudiantes. A veces, frente a su cuarto, los jóvenes hacían cola para templárselo; todo eso yo lo vi.²⁹

Yo llegué, haciendo unos complicados cálculos matemáticos, a la convicción de que, por lo menos, había hecho el amor con unos cinco mil hombres [...] no éramos solo Hiram y yo los que estábamos tocados por aquella especie de furor erótico, era todo el mundo.³⁰

A veces realizábamos el amor debajo del agua. Yo me hice un experto; logré hacerme con unas caretas y unas patas de rana [...] algunas veces realicé el amor bajo el agua con otro que también tenía una careta. En ocasiones éste iba acompañado y, mientras, sumergido hasta el cuello, hablaba con el amigo, yo le succionaba poderosamente el miembro hasta hacerlo eyacular.³¹

Excepto la selección de este último fragmento, minimizado de todas maneras quizás por respeto al umbral de pudor que exige el mercado cinematográfico, la intensidad cualitativa y cuantitativa de este pansexualismo se encuentra prácticamente ausente en el film. ¿Y qué consecuencias trae esto para la transposición? Desde mi punto de vista, la hiperbolización de la homosexualidad supone un dispositivo no sólo de pasiva disidencia sino también de activa *resistencia*. Resistencia contra la heteronormatividad del régimen. La homosexualidad hiperbolizada agiganta la figura del “héroe” y la

²⁷ Arenas, R. Op. Cit. Págs. 28-29.

²⁸ Ibidem. Pág. 125.

²⁹ Ibidem. Pág. 74.

³⁰ Ibidem. Pág. 115.

³¹ Ibidem. Pág. 127.

textura del relato, al mismo tiempo que dicha exageración es una forma de combatir la normatividad. Por consiguiente, en esa dialéctica del amo y el esclavo, el peso del texto fuente se asienta sobre los resortes de resistencia-ridiculización al régimen homofóbico, mientras que en el film la omisión casi absoluta de este recurso retórico (la hipérbole) imprime a dicha dialéctica una síntesis trágica por la que los resortes de lo verosímil no están a disposición de esta militancia sicalíptica sino del dispositivo de represión y dominación. El sentido épico del original naufraga en la transposición.³²

Quién/es o de la transposición en la dimensión enunciativa

Hasta aquí hemos expuesto algunos aspectos vinculados a las dimensiones temáticas y retóricas, advirtiendo que la transposición reproduce todos aquellos lugares comunes que conforman un horizonte de expectativas sostenido por un metadiscurso: el género autobiográfico. Sin embargo, esta atenta mirada sobre dichos clichés temáticos se vuelve distraída en el orden de lo retórico, afectando el sentido global de la obra, provocando entonces una *resignificación*. ¿Pero qué sucede respecto a la dimensión enunciativa? ¿Quién es el enunciador/narrador³³ en uno y otro caso? ¿Es posible que el género autobiográfico sea transpuesto sin efectuar ninguna transgresión enunciativa?

Volvamos por lo tanto al pacto que propone Philippe Lejeune sobre la correspondencia entre autor, narrador y personaje en todo relato autobiográfico. Con respecto al problema del autor resulta obvia la imposibilidad de respetar este pacto, de lo contrario el mismo Arenas debería haber sido quien adaptara su propia obra. Hay aquí entonces un inevitable desliz de lo autobiográfico hacia lo biográfico. ¿Pero acaso es relevante esta constatación?³⁴ Como mencionábamos al comienzo del trabajo, el interés sobre el *bios* se ha desplazado hacia los problemas del *autos* y del *graffé*; aquí surge el verdadero problema.

³² El mismo Arenas, jugando con su nombre de pila -hacia llamarse *Rey* (naldo)- se autoconsagra como héroe de la transgresión del orden establecido, invirtiendo la dialéctica del amo y el esclavo.

³³ Ambos términos pueden ser utilizados indistintamente si tomamos en consideración la perspectiva propuesta por Christian Metz respecto de que la narración es la enunciación en el relato. Véase Metz, C. *L' enonciation impersonnelle ou le site du film*. París, Klincksieck, 1999.

³⁴ Incluso la garantía de la firma ha sido puesta en cuestión por Paul De Man. Véase Loureiro, A. Op. Cit.

Está claro que en el texto fuente la correspondencia entre narrador y personaje respeta dicha parte del pacto y que es allí donde reside la ilusión autobiográfica, puesto que expresiones como “ya”, “desde entonces”, “desde mi más tierna infancia”, “desde siempre he sido” o “siempre me ha gustado”, etc., ponen en evidencia que el saber del narrador procede y equipara al del personaje (una *focalización interna* diría Gerard Genette³⁵) transformándolo en el ideólogo de su propia vida al establecer dichas conexiones en virtud de otorgar un sentido, una razón de ser (lógica y cronológica) del devenir de su biografía.³⁶ ¿Pero es posible esta ilusión en el cine, por la cual el narrador debería detentar el mismo nivel de saberes que el personaje? En definitiva, ¿dónde se inscribe la instancia de enunciación, quién es el narrador allí?

Aunque no lo resuelve definitivamente, el film propone una solución a este problema. En efecto, se construye un dispositivo desde el cual enunciar: una entrevista (ficticia) que se advierte al final de la película es la encargada de organizar el relato, utilizando intercaladamente la voz en off para introducir o acompañar diversos bloques de escenas significativas en las que luego el personaje toma la palabra. La enunciación se reduciría entonces a la voz en off que procede del dispositivo de la entrevista y que luego (o simultáneamente) se despliega nutriendo de sentido a las diversas escenas, en un juego de evidenciar *cómo se ve a sí mismo*. Hasta aquí el pacto subsistiría, pero como sostiene Mabel Tassara

[...] el cine se constituye a partir de una multiplicidad de lenguajes, en el plano visual y sonoro. El lenguaje verbal es en el cine nada más que un lenguaje incluido: su participación es más reducida que en la literatura, donde lo es todo. La conformación del narrador en este ámbito es, entonces, de una altísima complejidad.³⁷

De manera que el complejo lenguaje audiovisual desborda y excede a aquel narrador que relata en voz en off y que pretende llevar adelante el acto de enunciación, porque sobre ese relato —teniendo en cuenta que para que funcione el pacto este relato debería nutrirse de los saberes del personaje— se filtran un sinnúmero de informaciones que no podrían provenir nunca de su conocimiento sino de todos los recursos cinematográficos

³⁵ Citado por Tassara, M. *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Bs. As., Atuel, 2001. Pág. 79.

³⁶ Bourdieu, P. “*La ilusión biográfica*.” Op. Cit. Pág. 88.

³⁷ Tassara, M. Op. Cit. Pág. 85.

de montaje, panorámicas, travellings, etc. Después de todo, si alguna duda queda sobre esta “enunciación escurridiza”, ¿quién está narrando la escena de la entrevista que pretende ser la instancia dominante de narración? Hay en última instancia un narrador extradiegético que gracias al proyector de imágenes, junto al sistema de audio, ocupa un lugar de total omnisciencia.³⁸

Por consiguiente, si en el texto fuente no existe dificultad en identificar que el narrador coincide con el personaje, en la transposición esta coincidencia se altera y se vuelve problemática. Y es que

[...] en el cine la única posibilidad de un narrador homodiegético [aquel que está presente como personaje] sería una cámara subjetiva permanente, también con un audio manejado desde esa perspectiva”³⁹.

De manera que no sólo el pacto de Lejeune se quiebra (obviamente) desde la instancia del autor —y este quiebre no es patrimonio exclusivo del soporte fílmico sino de un pasaje de lo autobiográfico hacia lo biográfico en cualquier medio— sino que se transgrede en relación a la confluencia entre personaje y narrador como figuras homologables en términos enunciativos, y aquí sí la ruptura es por las desemejanzas entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico.

Consideraciones finales

Hemos intentado identificar a lo largo de este trabajo las tensiones que se suscitan entre los mecanismos verosmilizadores y los registros de fractura que —por constricciones de lenguaje del medio receptor, o al contrario, por una “mirada distraída”— se producen en el pasaje del género autobiográfico al soporte cinematográfico. El anclaje de la primera posibilidad reside en la reproducción sin desvío de una importante gama de recursos y clichés temáticos que permiten al narratorio sumergirse en una construcción acordada del mundo. Mediante esta entrada analítica, el significado primario de lo autobiográfico —como búsqueda de sentido y razón de ser de la vida, como reificación de la infancia

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem. Pág. 88.

para efectuar dicha búsqueda, como la construcción de una subjetividad que eluda la contingencia de lo fáctico y el fluir del tiempo, que certifique la existencia, y que redima al sujeto de la muerte inminente— queda garantizado. Pero *Antes que anochezca* es más que un discurso de subsistencia ante la finitud de la vida. Es también un grito de supervivencia, denuncia y resistencia —“grito, luego, existo” decía el propio Arenas⁴⁰— ante la tiranía ya no sólo del tiempo sino de un régimen tirano que intentó vanamente doblegar su pulsión erótica y literaria⁴¹, focos ambos (el cuerpo y la palabra) desde donde poder concebir la gesta heroica de luchar contra el terror, contra el gigante, y burlarlo frente a sus propias narices, como Cuba misma lo hiciera frente al imperio lindante. Paradoja de dialécticas entre amos y esclavos, transgresiones e inversiones menores dentro de transgresiones e inversiones mayores, la dominación rara vez es total, y el significado de esta moraleja es lo que precisamente naufraga en una mirada distraída de la transposición sobre la dimensión retórica.

Hasta aquí una suerte de empate en materia de significación. Pero si como sostiene Oscar Steimberg, el género funciona sobre la base de regularidades enunciativas,⁴² esta regularidad, por la cual el narratorio debería “convertirse en depositario de la interpretación de la vida del autobiografiado”⁴³, se difumina como correlato de la imposibilidad de respetar el pacto autobiográfico que garantiza la coincidencia identitaria entre autor, narrador y personaje. Imposibilidad que, a los efectos de rastrear la instancia enunciativa, radica menos en el desliz de autoría que en la dificultad por homologar el personaje con el (complejo) sujeto de la enunciación en el medio cinematográfico. Vimos en el último apartado que la voz en off que pretende llevar adelante el relato (desde la experiencia y los saberes del personaje) no puede comportarse más que como un narrador secundario frente a la instancia extradiegética que lo desborda en conocimientos e información. De manera que, en última instancia, el espectador no efectúa la interpretación a partir del testimonio sobre cómo Arenas se ve a

⁴⁰ Arenas, R. Op.Cit. Pág. 322.

⁴¹ La persecución no impidió que escribiera, y reescribiera cuando lo fue necesario, un importante número de obras de las que logró burlar su censura publicándolas en el exterior. Respecto al dispositivo de heteronormatividad, Arenas erigió un florido contra-dispositivo de *ars erotica* que puede inscribirse perfectamente en la estrategia foucaultiana de *construcción de uno mismo como obra de arte*, alimentando la tradición de resistencia que inaugurara en dicha línea el propio Oscar Wilde. Véanse al respecto Foucault, M. **Historia de la sexualidad**. 3 Tomos. Bs. As. Siglo XXI Editores, 2002; y Eribon, D. **Reflexiones sobre la cuestión gay**. Barcelona, Anagrama, 2001.

⁴² Steimberg, O. “Género-estilo-género.” Op. Cit. Pág. 47.

⁴³ Loureiro, A., G. Op. Cit. Pág. 4.

sí mismo —pretensión que el film persigue al instalar el dispositivo de la entrevista en el que paradójicamente se torna evidente la omnisciencia del proyector como aparato reproductor de imágenes y sonido— sino a partir de un proceso de semiotización que enuncia cómo un complejo sujeto de la enunciación, mediante las vías expresivas del cine, *observa* cómo se ve a sí mismo.

Finalmente, el desempate se resuelve en una fractura de género como consecuencia de la transgresión de las regularidades enunciativas que afectan el significado global de *Antes que anochezca*. Todo pareciera indicar que, sumadas a las ya dilemáticas taxonomías genéricas de la autobiografía —que oscilan entre un discurso testimonial, de ficción, narrativo o incluso ensayístico— las dificultades de su captura como “tipo relativamente estable de enunciado”⁴⁴ se potencian en el pasaje al medio cinematográfico. Así como Mabel Tassara sostenía que el *suspense* es un género con alto grado de especificidad cinematográfica⁴⁵, las mismas propiedades de este medio expresivo son las que constriñen las posibilidades de pervivencia de un discurso que paradójicamente es síntoma cultural en un medio poco hospitalario.

Bibliografía

ARENAS, Reinaldo (1992): *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets.

ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAJTÍN, Mijail (1982): “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI Editores.

BOURIDEU, Pierre (2005): “La ilusión biográfica”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 69.

CABRERA INFANTE, Guillermo (2000) “La breve vida infeliz de Reynaldo Arenas”, *El País*.

ERIBON, Didier (2001): *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona: Anagrama.

⁴⁴ Bajtín, M. “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1982. Pág. 248.

⁴⁵ Tassara, M. Op. Cit. Pág. 96.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2005): “La muerte, pulsión autobiográfica”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 69.

FILINICH, María Isabel (2004): *Enunciación*, Buenos Aires: Eudeba.

FOUCAULT, Michel (2002): *Historia de la sexualidad*, Tomo III: “La inquietud de sí”, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

FOUCAULT, Michel (2001): *Los anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

LOUREIRO, Ángel (1999): “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Anthropos*, N° 29.

MARINAS, José Miguel y SANTAMARINA, Cristina (1993): *La historia oral: métodos y experiencias*, Madrid: Editorial Debate.

METZ, Christian (1999): *L' enonciation impersonelle ou le site du film*, París: Klincksieck.

MODARELLI, Alejandro y RAPISARDI, Flavio (2001): *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

PERLONGHER, Néstor (2003): “Cuba, el sexo y el puente de plata”, en *Prosa Plebeya*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo presente. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

STEIMBERG, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel Editora.

TASSARA, Mabel (2001): *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires: Atuel Editora.