

“Inspiraciones furiosamente cronometradas”: los paratextos en *Inferno* de Reinaldo

Arenas

Candelaria Barbeira
Universidad Nacional de Mar del Plata / Conicet

Resumen

El trabajo se propone analizar el sistema paratextual de *Inferno* (2001, Barcelona: Lumen), tomo que reúne la poesía completa del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). En las dedicatorias, prólogos, notas y fechas que acompañan los poemas reunidos, el volumen alega y remarca un carácter testimonial. “Los textos de este libro son inspiraciones furiosamente cronometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos” (2001: 177), se afirma en el prólogo que acompaña uno de los poemarios incluidos, firmado con el nombre del autor. La idea de una “inspiración” de los poemas en la experiencia personal, la “furia”, como denuncia de los hechos vividos, y el carácter “cronométrico” del minucioso fechado de los poemas que establece un correlato histórico, se ve coronada con la proclamación explícita del carácter testimonial de los textos: “He sido testigo de todos esos espantos y ellos han propiciado estos poemas” (2001: 177). Aludiendo con insistencia a la experiencia como fundamento de los poemas, el autor plantea una coyuntura entre lo histórico, lo político y lo poético con reminiscencias de carácter romántico, cuyo vértice se fundaría en el cariz autobiográfico de la escritura. Esta lectura, común a la obra del escritor cubano, es la que se busca revisar en la ponencia.

Palabras clave

Arenas, paratexto, dedicatorias, prólogos, notas

Si bien la narrativa resulta la vertiente más amplia y conocida de la obra del escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín, 1943- Nueva York, 1990), ésta incluye, en una faceta menos conocida, ensayos, teatro y poesía. Dentro del último género publicó *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) y *Leprosorio (trilogía poética)* (1990) (que a su vez incluye *El Central*, publicado originalmente en 1981, *Morir en junio y con la lengua afuera* y *Leprosorio*). El conjunto completo de estos poemarios fue reunido en 2001 en el tomo titulado *Inferno*¹.

Resulta importante reparar en esta contextualización porque, precisamente, es el contexto de producción, o mejor dicho: la construcción de los contextos de producción a través de los paratextos, lo que se propone analizar esta ponencia. Partimos, entonces, de la

¹ El tomo de poesía completa se publica un año después que la exitosa adaptación cinematográfica de *Antes que anochezca*, luego es descatalogado y no vuelve a editarse.

idea de Gerard Genette del paratexto como “umbral” entre el adentro y el afuera, sin límite riguroso, definido por “una intención y una responsabilidad del autor” (2001: 9):

Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprometido y cumplido, de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (2001: 8, cursivas del original)

En el caso de *Inferno*, ese espacio excepcional para la negociación y la instauración de los modos de lectura aparece doblemente atendido al afuera, por la insistencia del autor en evidenciar la articulación entre los poemas y las circunstancias de su escritura. En el borde de una responsabilidad que en general escapa a la ficción, la voz autoral manifiesta intenciones y hace valer su paternidad sobre el texto, aspectos que, luego de la declaración de la muerte del autor, parecían ya obsoletos¹.

Inspiraciones

En el vínculo con lo externo hay de algún modo una lógica temporal en tanto se muestra el momento anterior, la génesis del texto. En este sentido, ciertos elementos paratextuales sugieren cuáles fueron los disparadores de la escritura o, para usar un término de Arenas de reminiscencias románticas, las “inspiraciones”. Comenzando por los títulos, encontramos que cada una de las tres partes de *Leprosorio (Trilogía poética)* lleva entre paréntesis un subtítulo que arma la serie y le otorga una secuencia temporal: *El Central (Fundación)*, *Morir en junio y con la lengua afuera (Ciudad)*, *Leprosorio (Éxodo)*, como tres momentos de un emplazamiento geográfico². *El Central* entra en relación explícita con la indicación de las coordenadas de escritura, el Central Manuel Sanguily, dedicado al corte de caña, y el año 1970 (momento del plan cubano de zafra de diez millones de toneladas de azúcar)³. *Morir en junio y con la lengua afuera* deja pensar, en una finta metarreferencial, en la lengua como medio de expresión,

¹ Vale destacar la importancia de los paratextos en la obra areniana en general: prefacio, títulos, notas al pie y dedicatoria en *El mundo alucinante*; notas del autor en *Persecución*, Introducción y carta suicida de *Antes que anochezca*, Las notas de *El color del verano*, el juego ficcional con las notas en *Viaje a La Habana*, entre otros.

² Se establece la siguiente aclaración: “*Leprosorio*, si descabelladamente nos guiáramos por la Real Academia de la Lengua Española, debería ser ‘Leprosería’, palabra que a mí me suena como a un sitio donde se alquilan o se ponen a la venta los leprosos...” (2001: 172). La Real Academia Española atribuye a “leprosería” el sentido de hospital de leprosos.

³ En *El Central* se trabajan tres figuras que resultan así equiparadas, en cuanto a su desempeño en las plantaciones y campos de trabajo: los indios, los negros, los homosexuales.

asociada al tiempo estival del Caribe (junio), pero también al espacio: un afuera del cuerpo, de la ciudad, de la isla, en los tres casos: del espacio en el que (la lengua) habita. *Voluntad de vivir manifestándose* podría leerse (gramaticalmente, por el uso del infinitivo, y semánticamente, como antítesis) en relación con el título anterior; entre vivir y morir, lo que permanece es la lengua de la manifestación, en el sentido de dar a conocer pero también de protesta.¹

Además de tomar la idea de inspiración como estímulo proveniente de un acontecimiento, es posible pensarla en el vínculo con otros. En esta dirección, y siguiendo a Genette, las dedicatorias resultan significativas en tanto exhiben siempre una relación “intelectual o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario” (2001: 116). *El Central* está dedicado “A mi querido R. que me regaló 87 hojas en blanco” (2001: 29). Tres aspectos llaman la atención: la nominación por la inicial, el lazo afectivo, la relación con la tarea literaria, pero, sobre todo, el hecho de que ésta aparece en su aspecto más concreto: las hojas en blanco en su cifra exacta. En este caso, el homenajeado recibe una cuota de reconocimiento como posibilitador de los poemas no en un sentido intelectual sino netamente material. Aquí es donde cobra importancia el otro receptor de la dedicatoria, el lector, a quien se hace partícipe de que el autor vivió en condiciones dificultosas hasta el punto de agradecer algo que podría darse por supuesto, el acceso al papel. Después, en las notas, aclara que: “se refiere a Reinaldo García-Ramos, quien residía en Cuba cuando se escribió el poema. Una dedicatoria más explícita podía perjudicarlo por ese entonces” (2001: 30). De esta manera no solo se pone de manifiesto el nombre del involucrado sino el lugar (también el tiempo) en que estas circunstancias se sucedieron. Además de los supuestos que subyacen a esta información (la escritura de los poemas como una actividad que se lleva a cabo a pesar de las condiciones penosas, bajo el peligro del castigo) se destaca el gesto de mostrar la intención y la trascendencia otorgada a la dedicatoria.

Otro tipo de vínculo, de inspiración, se da cuando al dedicar *Leprosorio (Éxodo)* “A la memoria de Virgilio Piñera, / una vez más” (2001: 139). En “Notas” la voz de autor vuelve a explayarse sobre los motivos de la dedicatoria, presentada como “un modesto homenaje a uno de los autores más importantes de nuestra literatura, quien sufriera ostracismo y censura en

¹El título coincide con el de uno de sus poemas, al igual que los de sus secciones. Excepto en un caso, que coincide con el verso inicial y no con el título del poema. A éstas (“Esa sinfonía que milagrosamente escuchas”, “Sonetos desde el infierno”, “Mi amante el mar”, “El otoño me regala una hoja”) se les da el mismo estatuto, en la estructura y la tipografía del índice, que a los textos recogidos en *Leprosorio (trilogía poética)*.

Cuba y de quien soy su deudor” (2001: 172). La filiación literaria con Piñera ya había quedado claramente establecida en textos anteriores de Arenas (en especial en su autobiografía), destacándolo en dos aspectos: la importancia que reviste su obra y las injusticias que sufrió en su vida (especialmente a raíz de su homosexualidad, característica compartida y promulgada por Arenas).¹ La herencia y la deuda podrían pensarse, asimismo, en este doble sentido.

Sin embargo las dedicatorias más llamativas quizá se encuentren en algunos de los poemas breves. Por ejemplo, se da la mixtura del título de un poema que adopta la forma de dedicatoria en “Si te llamaras Nelson (a un joven norteamericano)” (2001: 251). Pero, sobre todo, hay dos casos que se destacan: el poema “Blanco mojoncito”, dedicado “A un profesor norteamericano en la Universidad de Tulane, Nueva Orleans” (2001: 256) y “Epigrama” (2001: 259), dedicado “A la calumnista; digo, columnista de un periódico hispano en el estado de la Florida”. De carácter eminentemente satírico, las dos dedicatorias marcan el tono de diatriba pero a su vez ambas señalan el enclave geográfico de un nuevo blanco: cierta intelectualidad norteamericana.

“Un soneto me manda hacer Violante” escribió Lope de Vega, verso que Arenas cita en un epígrafe, aunque se lo atribuye a Quevedo (2001: 258). Esta no es, sin embargo, la única diferencia, dado que se introduce una variación, en este caso voluntaria, en el primer verso, en el que leemos “Un soneto me manda a ser violento”. El juego paratextual se completa con el título del poema: “Después de haber leído un artículo escrito por el señor Roberto Fabricio para el *Miami Herald*”. La cita sirve en este caso como explicación de la humorada (que puede pensarse en la tradición del choteo cubano de la que hablaba Jorge Mañach), establece una filiación (el equívoco de la cita daría material para otra ponencia) y revela el estímulo

¹ La influencia de Virgilio Piñera en Arenas es remarcada por éste en su autobiografía, *Antes que anochezca*. En su proceso de inserción en el campo literario cubano se produce un salto con la presentación al concurso de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) de *Celestino antes del alba* en 1965 y *El mundo alucinante* en 1966. A partir de aquel momento, Arenas se representa bajo la tutela literaria de Virgilio Piñera y Lezama Lima, a quienes expone como representantes de un saber “culto”, que vienen a subsanar su propia carencia en este sentido. Acerca de la ayuda de Piñera en la corrección de *El mundo alucinante*, Arenas afirma: “Fue muy importante para un escritor delirante, como lo he sido yo, pero que carecía de una buena formación universitaria. Fue mi profesor universitario, además de mi amigo” (2004: 105). Arenas lo ubica, además, tradiciones intelectuales cubana “de los incesantes rebeldes amantes de la libertad y, por tanto, de la creación y el experimento”, que sería a su vez la de los poetas incomprendidos, los exiliados. También en *Antes que anochezca*, consta la siguiente escena: en 1987, recién vuelto del hospital y gravemente enfermo, Reinaldo mira una foto de Piñera, fallecido años atrás, y le pide que le conceda unos años más de vida para terminar su obra (2004: 16).

contextual con nombre y apellido¹. Ya mencionamos la función de las dedicatorias como herramienta para la ostentación de un vínculo, con el plus de reivindicar determinados principios (estéticos, afectivos, ideológicos), que sirven a la construcción de la figura autoral. En estos tres casos vemos que en Arenas es relevante la construcción de sí tanto por identificación como por oposición, como si propusiera tácitamente: te diré quiénes son mis enemigos y me dirás quién soy.

A las circunstancias, semejanzas y diferencias se suma otro tipo de disparador. Las notas finales de *El Central* sugieren que es la voz autoral la que las enuncia, al utilizarse la primera persona en el *racconto* de fuentes y alusiones literarias (“he acudido a las obras”, “he seguido, y citado”, “mi invención”; 2001: 97). Ahora bien, luego esta voz hace referencia a fuentes ya no bibliográficas sino “biográficas”: “Desde luego, las imágenes actuales personales o, si se quiere, sentimentales que integran el poema *son también reales*, pero a ningún historiador le interesará verificarlas. Además, ¿cómo hacerlo?” (2001: 97, nuestras cursivas)². Arenas de esta forma homologa las “inspiraciones” literarias a las vitales y, especialmente, se anticipa a la instancia de recepción, la cual se empeña en determinar, extendiendo una sospecha de veracidad sobre el texto. A un tiempo, al sugerir que este tipo de imágenes utilizadas es imposible de verificar, queda implícito que las otras, las literarias, las históricas, sí son verificables y de hecho sería una tarea pertinente para los lectores³.

Furiosamente cronometradas

¹ “No todas las autoridades son lícitas o deseables, y por eso siempre fue la burla un recurso de los oprimidos –cualquiera que fuese la índole de la opresión. Al par que uno de los grandes padecimientos del cubano, la burla crónica ha sido una de sus grandes defensas. Le ha servido de amortiguador para los choques de la adversidad; de muelle para resistir las presiones políticas demasiado gravosas y de válvula de escape para todo género de impacencias. En otras palabras, ha sido entre nosotros un descongestionador eficazísimo. Como su operación consiste en rebajar la importancia de las cosas, es decir, en impedir que éstas nos afecten demasiado, el choteo surge en toda situación en que el espíritu criollo se ve amargado por una autoridad falsa o poco flexible.” (Mañach [1923], citado por Altmann 2001: 220)

² Entre las fuentes y alusiones que se mencionan, se encuentra: la *Historia general de las Indias* de López de Gomara, *El negrero* de Lino Novás Calvo y una cita tomada de Plutarco. Asimismo aclara que un pasaje a cargo de fray Bartolomé de las Casas de su invención aunque “todos conocen su amor por los indios que lo llevó a alentar (y aumentar) la esclavitud” (2001: 30).

³ Recordemos otro paratexto, el prólogo a *El mundo alucinante*: “las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre no aparecen, no pueden aparecer recogidos por la Historia, así como, aun bajo el quirófano, no se capturará jamás el sentimiento de dolor del hombre adolorido” (1997: 19).

Morir en junio y con la lengua afuera también consigna una serie de notas donde se explicita un repertorio de alusiones literarias¹. El inventario de referentes no se agota en la literatura, pero tampoco obedece al terreno de lo sentimental sino que alude de un modo extremadamente abierto al contexto de escritura de los poemas, su momento y lugar:

Ese pasaje hace referencia indirecta a ciertos defectos (o más bien a cierto desprecio hacia los usuarios) en muchos vehículos fabricados en los países comunistas y exportados a Cuba. [...] Para mantener el ritmo en el poema se ha utilizado aquí la nacionalidad húngara, pero desde el punto de vista de ‘el contenido’ o ‘el contexto’, como suele decirse, hubiese sido lo mismo haber escrito ‘ingeniería búlgara, soviética, etc.’ (recuérdese que este poema se escribió en 1970). (2001: 134-135)

Aun habiendo mencionado la fecha de redacción en la página anterior, repite las coordenadas “Cuba, 1970”, y vuelve incluso a repetirlas poco después cuando, refiriéndose a 1984 de Orwell dice “las tétricas profecías descritas magistralmente por él constituyen [...] *la realidad padecida ya por mí en el momento en que escribía este texto: Cuba 1970*” (2001: 135, nuestras cursivas). De esta manera, el yo se construye como bisagra entre “la realidad” y el texto, y presenta como garantía su sufrimiento.²

El énfasis en el lugar y tiempo de escritura se da también en las “Notas” de *Leprosorio (Trilogía poética)*, donde se proporciona información sobre los datos incluidos en los poemas: “El número de habitantes de la isla de Cuba están [sic] en relación con la fecha en que se terminó de escribir el poema (1976)” (2001: 172). Pero los límites de lo explícito pueden ampliarse todavía más: “El testimonio sobre las cárceles cubanas está fundamentado en mi experiencia personal (prisiones de El Morro, La Cabaña, Reparto Flores y Cárcel o P.N.R. [policía nacional revolucionaria] de Guanabacoa, de 1974 a 1976)” (2001: 172).³ Arenas presenta así los poemas como testimonio, lo personal se ubica ahora en la intersección entre lo individual y lo colectivo, entre su biografía y la historia cubana; sus versos miden y son medidos por ese tiempo superpuesto. Los espacios y fechas se repiten de manera obcecada

¹ Ésta reúne a Gustave Droz, José Martí, Gaston Bachelard, Georges Orwell, A. Cherel y *Los caballeros de la mesa redonda*. La cita de Droz pertenece a *L'enfant* (el original está en la biblioteca pública de Nueva York), aunque Arenas cita *La maison* el autor francés no tiene ningún texto con ese título.

² La última nota, por otra parte, resulta interesante en su tratamiento del asunto de la crítica literaria, por cuanto, refiriéndose a la historia de Percival, afirma: “Aunque ningún crítico haya reparado en ello (la función de los críticos es no advertir ni siquiera lo evidente) [...]” (2001: 135) y despacha en varios párrafos sus hipótesis críticas, citando fuentes y casos, gesto de erudición que resulta llamativo teniendo en cuenta los equívocos de atribución de citas que ya mencionamos.

³ Se incluye una acotación final sobre la ubicación de los manuscritos de *Leprosorio* en Princeton, al igual que en otros de sus libros.

como intentos siempre fallidos de alcanzar una meta imposible, la de sortear esa distancia con “lo real”, que puede aludirse pero nunca mostrarse.

Además de las notas, todos los poemas que se incluyen en el tomo están fechados. En el Central Sanguily, en La Habana o en la Prisión de El Morro, los que van de 1969 a 1980, y en Nueva York aquellos que van de 1981 a 1989 luego de su exilio (de esta manera, abarcan casi la totalidad de los años de Arenas como escritor, siendo que su primera novela se publica en 1969 y se suicida en 1990).¹

Por último, con respecto al prólogo, Genette lo presenta como uno de los instrumentos de dominio autoral, cuya práctica “consiste en imponer al lector una teoría vernácula definida por la *intención* del autor, presentada como la más segura clave interpretativa” (2001: 189). *Voluntad de vivir manifestándose* presenta el único prólogo del tomo a cargo de Arenas, firmado además con su nombre, y hace referencia al carácter testimonial y pretendidamente autobiográfico de los poemas: “Los textos de este libro son inspiraciones furiosamente cronometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos [...]. El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo el castrismo, y el envilecimiento del dólar en el capitalismo” (2001: 177). Ahora bien, ese “alguien” luego pasa a identificarse en primera persona: “He sido testigo de todos esos espantos y ellos han propiciado estos poemas” (2001: 177). Vivir y ser testigo del espanto y el envilecimiento parecen ser la clave de su escritura; tal sería, entonces, el valor del libro que marca el por qué y cómo debe ser leído.

Colofón: Reinaldo furioso

Si los paratextos pudieran representarse metafóricamente como una aduana, el autor sería quien la administre, en tanto resulta inherente a la articulación entre texto y contexto. Si el tipo de pacto, o por lo menos la responsabilidad sobre las afirmaciones hechas en los paratextos puede llegar a ser discutible (porque éstos también están al alcance de la ficción), en este caso debemos admitir un esfuerzo denodado por hacer valer la autoría y autoridad sobre sus palabras. Y si hay algo de violento en ese modo de imponer un sentido a sus textos, en la reticencia a conceder el albedrío al lector, quizá pueda entenderse a la luz de aquella

¹ *El Central (Fundación)* consigna los siguientes datos: “Central ‘Manuel Sanguily’. / Consolación del Norte. Pinar de Río. / Mayo de 1970” (2001: 96). *Morir en junio y con la lengua afuera (Ciudad)* está fechado “La Habana, noviembre de 1970” (2001: 134) y *Leprosorio (Éxodo)* lleva el dato “La Habana, 1974-1976”. Los poemas cortos de *Voluntad de vivir manifestándose* abarcan un arco temporal que va de 1969 a 1989 sin seguir un orden cronológico (situados en La Habana durante la década del '70 y, en Nueva York).

afirmación de Arenas, pronunciada en su artículo "Elogio de las furias" donde sostiene que "el creador, el poseedor de la verdad trascendente, ese que no se avergüenza de contar su vergüenza, ha sido siempre un poseído por las furias" y que "Decir verdad ha sido siempre un acto de violencia" (2012: 351).

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (1997). *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets.

----- (2001). *Inferno (poesía completa)*. Barcelona: Lumen.

----- (2004) [1992]. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.

----- (2012). *Necesidad de libertad*. Sevilla: Pont de Lunettes.

Altmann, Michael (2001). "Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera".

Eberenz, Rolf (ed.) (2001). *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*. Madrid: Verbum. 211-228.

Genette, Gerard (2001) [1987]. *Umbrales*. México: Siglo XXI.