



Con nombre y apellido: *momentos autoficcionales* en la narrativa de Reinaldo Arenas

Candelaria Barbeira¹
CELEHIS / CONICET
candelariabarbeira@hotmail.com

Resumen: El trabajo se propone analizar la intromisión del nombre propio del autor en fragmentos de la novela *El portero* (1989) y el relato "Mona" de *Viaje a La Habana* (1990) de Reinaldo Arenas (1943-1990). Partimos de la sospecha de que la presencia del nombre propio del autor en el cuerpo de estos textos forma parte de una constelación de estrategias de autofiguración en la obra del escritor cubano.

Palabras clave: Reinaldo Arenas - Nombre propio - Autoficción - Figuración de autor

Abstract: The purpose of this paper is to understand the intromission of Reinaldo Arenas's proper name in passages from his novel *El portero* (1989) and his tale "Mona" from *Viaje a La Habana* (1990). Our starting point is that the presence of the author's proper name in these texts is part of a series of self-figuration strategies in the work of this Cuban writer.

Keywords: Reinaldo Arenas - Proper name - Autofiction - Author's figuration

Con frecuencia, en la narrativa de Reinaldo Arenas (Aguas Claras, 1943-Nueva York, 1990) irrumpe determinada figura de autor que imanta lecturas e interpretaciones críticas en diversas direcciones. Por un lado, su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992), instala un imaginario sobre la persona (el personaje) del escritor que luego, con la conocida adaptación cinematográfica de Julian Schnabel (2001), se difunde y refuerza. Por otra parte, en el conjunto de textos arenianos que se proponen ficcionales, surgen permanentemente lazos y guiños que remiten a la figura de autor: podemos pensar en el paralelo con Fray Servando en *El mundo alucinante*; pero también con los protagonistas de las novelas que conforman la *pentagonía*, según denominó el escritor

¹ **Candelaria Barbeira** es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, becaria de CONICET. Actualmente investiga el figuración de autor en la obra de Reinaldo Arenas.

cubano a su ciclo de cinco novelas “agonísticas”². En este caso nos centraremos puntualmente en la intromisión del nombre propio del autor en dos de sus últimos textos:³ la novela *El portero* (1989), y el segundo relato de *Viaje a La Habana* (1990), titulado “Mona”⁴.

Retomamos entonces pasajes puntuales de estos textos, en los que la posibilidad de pensar lo autoficcional se reduce a pocas páginas, incluso párrafos, material insuficiente para ubicarlos dentro de las “novelas del yo”⁵. Sin embargo, la inscripción nominal nos conduce, casi inevitablemente, a la pregunta por la autoficción y sus condiciones. Ninguno de los dos relatos presenta la identidad nominal de autor, narrador y protagonista que propone Alberca al definir autoficción, ni tampoco el “pacto ambiguo” resultante de la vacilación entre pacto novelesco y referencial, ya que la narración se desenvuelve dentro del contrato de lectura ficcional. Tampoco entrarían dentro de la clasificación que establece Molero de la Iglesia, quien afirma que no pueden pensarse como autoficcionales (“autonovelescos”) aquellos relatos donde no existan elementos que modifiquen referencialmente el pacto ficticio. Puertas Moya, por su parte, afirma que ni el nombre propio ni la instancia narrativa en primera persona son condiciones obligatorias para que se establezca la autoficción, pero sí que el escritor protagonice la historia narrada (324), factor que aquí tampoco se cumple. Amícola destaca el carácter proteico de este tipo narrativo, pero también postula como denominador común la

² El autor denominó “pentagonía” (injerto léxico de “pentalogía” y “agonía”) al ciclo que incluye las novelas *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*, a raíz de la situación agonística de sus protagonistas.

³ Podría considerarse un antecedente en el cuento “Los heridos”, publicado en 1972 en *Con los ojos cerrados* y luego en 1981, en la reedición del mismo tomo bajo el título *Termina el desfile*, con el agregado del cuento homónimo. El cuento pone en escena el nombre propio en relación con la cuestión del doble: narra la historia de un joven, “Reinaldo”, que encuentra en el portal de su casa a otro joven, convaleciente, con su mismo nombre y edad. También las novelas *Otra vez el mar* (1982) y *El color del verano* (1991) juegan con el nombre propio del autor; sin embargo, el trabajo con los alter ego del autor (bajo el alias “la Tétrica Mofeta”) y la inscripción nominal se extienden a lo largo del texto y se atribuyen a un personaje, por ello creemos que serían materia de un trabajo aparte.

⁴ A lo largo del trabajo se citarán por el número de página las siguientes ediciones de los textos de Reinaldo Arenas: *El portero*. Barcelona: Tusquets, 2006; *Viaje a La Habana*. Miami: Universal, 1990.

⁵ Según Manuel Alberca, los tres tipos más característicos de novelas del yo serían las novelas autobiográficas, las memorias ficticias y las autoficciones (2007: 53).



existencia de un protagonista que profese el oficio de escritor, sobre el cual “la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva” (187). En nuestro caso, el escritor sí lleva el nombre del autor firmante, pero no es el protagonista, ni siquiera personaje: la figura del autor se escabulle a través del nombre propio como mención; presencia *in verbum*, en oposición a *in corpore*, si seguimos la distinción de Schlickers.

En consecuencia, según los criterios mencionados, los textos no tendrían lugar dentro del género autoficcional. Sin embargo, ahí sigue estando el nombre propio en su calidad de *designador rígido*, forma por antonomasia de la imposición arbitraria que llevan a cabo los ritos de institución de una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo (Bourdieu 1997: 78). El objetivo de esta aproximación es, por lo tanto, indagar cómo funciona la inscripción nominal. Resulta necesario entonces, por lo menos para este recorte, considerar el concepto de *momentos autofictionales* (recordando el de *momentos biográficos*, acuñado por Arfuch), que habilita el análisis de las irrupciones fugaces del nombre propio del autor y nos permite pensar lo autoficcional en tanto mecanismo textual, sin necesidad de acudir a la clasificación genérica⁶. A su vez, ante la incompatibilidad de nuestro caso con los criterios antes señalados, nos inclinamos hacia aquellas posiciones que atienden a la autoficción en función de la imagen de escritor o figura de autor que se perfila en el texto y no ya de una cuestión biográfica. Coincidimos, entonces, con Klinger cuando postula que la materia de la que se nutre la autoficción no sería la biografía misma sino el mito del escritor (55). A su vez, este enfoque se acerca al concepto de auto(r)ficción de Toro, Schlickers y Luengo, considerando que la narración pone en juego no tanto lo autobiográfico sino determinada imagen de autor (2010), no la persona sino el

⁶ Con esto no estamos negando un posible carácter intencional en el uso de la técnica narrativa por parte del autor. Evidentemente, la presencia del nombre propio, como así también de otros datos provenientes del contexto histórico, pone en juego elementos que extratextuales. Sin embargo, la noción de procedimiento implica la posibilidad de pensar la inscripción del nombre propio como un recurso ficcional, no necesariamente sujeto a la comprobación o refutación en base a datos empíricos.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

nombre, podríamos pensar, como marca registrada con que circulan un conjunto de discursos en la sociedad.

La novela *El portero* aborda la historia de Juan, exiliado cubano que se desempeña como conserje de un edificio en Nueva York, entre 1990 y 1991. La narración examina el vínculo de este personaje con cada uno de los inquilinos y con sus mascotas, que se comunican con el joven para llevar a cabo su plan de emanciparse de los humanos. La voz narrativa asume la primera persona del plural, y representa al conjunto de un millón de cubanos que viven en Estados Unidos, “un equipo anónimo de personas no especializadas en esta materia pero nombrado por la mayoría” (151) que se propone narrar el caso de Juan. No es difícil deducir, a partir de esta mínima sinopsis, que la novela hace pie en el humor y en una mirada satírica sobre la situación de los cubanos en ese país.

En el capítulo 20, en el centro de la novela, este conjunto de narradores se justifica por no haber encomendado la tarea de narrar a los “verdaderos escritores” que forman parte de su comunidad. Bajo esa categoría se incluyen los nombres de Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas⁷, cuyo supuesto prestigio e idoneidad son puestos en tela de juicio inmediatamente. Así, se dice que Cabrera Infante hubiera convertido el relato en “una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas”; con Padilla “el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor” y con Sarduy “todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender” (152). Entre ellos, emerge el nombre del autor que publica la novela:

En cuanto a Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio

⁷ Las tres figuras de escritores que acompañan a Arenas en esta serie volverán a aparecer en *El color del verano* en clave de parodia, como “Heberto Puntilla”, “Zebro Sardoya” y “la Jíbaroinglesa”.



que en ningún momento pretende ser ni es un caso de patología sexual.
(152)

Una estrategia se enmascara detrás de otra: si a primera vista podría pensarse en una desmitificación burlesca de la imagen del escritor, no se puede sino tener en cuenta que Arenas se ubica dentro de una constelación de figuras estelares, un panteón bien definido de escritores cubanos en el exilio. Al mismo tiempo, el ataque apela tanto a la vida como a la obra: el homosexualismo pertenece al orden de lo biográfico, pero el carácter “confeso” involucra ya el orden de la letra y contamina el texto, lo impregna, anulando toda “objetividad”. Quien haya leído por lo menos una de sus novelas, cualquiera de ellas, sabe que, tratándose de Arenas, la homosexualidad es una cuestión tanto de puño como de letra. No insinuamos con esto que se deba volver a la búsqueda de lo autobiográfico; por el contrario, lo que sugiere la cita es que cierta imagen de autor se encuentra plasmada en el texto, independientemente del cotejo con lo biográfico: la “homosexualidad” se convierte en un asunto de estilo. El juego que propone este fragmento, entonces, establece una escena de lectura en que el escritor se desdobra y se interpreta a sí mismo, visibilizando la filigrana del autor en la escritura.

Me detengo ahora en el segundo caso, “Mona”. El relato gira en torno a la historia de un “marielito” (como se conoce a los cubanos que salieron de la isla por el éxodo de Mariel en 1980), llamado Ramón Fernández, quien intenta acuchillar *La Gioconda* de Da Vinci y muere misteriosamente en la cárcel, días después de ser arrestado. El relato se divide en tres partes, que responden a tres instancias del tradicional recurso de la transcripción de los escritos de otro. Una sección está a cargo del narrador-personaje Ramón Fernández, fechada en 1986; otra, con fecha de 1987, es narrada por el personaje de Daniel Sakuntala⁸, que sigue interesado en el caso e intenta publicar el manuscrito de

⁸ Es interesante tener en cuenta que también en *El color del verano* se hará referencia a este personaje llamado “Daniel Sakuntala” o “Sakuntala la Mala”, máscara del escritor Daniel Fernández (La Habana, 1947), pero es más interesante todavía la novela que Fernández publica en el año 2009, titulada *Sakuntala la Mala contra la Tétrica Mofeta* (Miami: Silueta), en la que el personaje de Sakuntala hace de algún modo uso de su “derecho a réplica” ante el retrato que hicieron de él las novelas de Arenas.



Fernández. A las anteriores se suma una “Nota de los editores” correspondiente a la supuesta reedición de estos textos, en el año 2025.⁹

Desde un comienzo el relato expone la situación de la colectividad cubana en Estados Unidos, haciendo referencia a personas reales y datos históricos. Entre estas figuras, surge la de Reinaldo Arenas, en un fragmento a cargo de Sakuntala que vale la pena citar en extenso:

Viendo que ningún vehículo importante quería dar a conocer el texto [de Ramón Fernández] me dirigí, casi como última instancia, a Reinaldo Arenas para ver si podía insertarlo en la revista *Mariel*. Pero Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rió de mi propósito, alegando que *Mariel* era una revista contemporánea y que este tipo de 'relato a manera decimonónica' no cabía en sus páginas. El insulto máximo me lo propinó cuando me sugirió dirigirme a la directora de *Linden Lane Magazine*, Carilda Oliver Labra... Claro, estoy seguro de que Arenas conoció a Ramoncito en Cuba y que éste, a quien sólo le apasionaban las mujeres de verdad, no le hizo el menor caso.¹⁰ (74)

Del fragmento se desprenden varias líneas de sentido. Por un lado, el distanciamiento irónico sobre la propia figura de Arenas perfila una imagen negativa en lo ético, vuelve a insistir en la cuestión de la homosexualidad del escritor y presenta, banalizada, cierta concepción de su proyecto estético. Al mismo tiempo, se entrevera una red de nombres verdaderos, atribuciones erróneas y sucesos inventados que se extiende a los paratextos. En una nota a pie de página también atribuida a Sakuntala, se comenta que “Además de

⁹ A estas tres instancias se suma una cuarta, con los comentarios introducidos por los personajes de Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre, encargados de la supuesta primera edición en 1999.

¹⁰ Nótese que hace alusión a Carilda Oliver Labra, poeta que nunca abandonó Cuba y mantiene hasta el día de hoy una relación fluida con el gobierno cubano, y le atribuye la participación en la revista de cubanos en Estados Unidos, *Linden Lane Magazine*. La revista en cuestión era y es dirigida hasta el presente por Belkis Cuza Malé, hecho que Arenas no desconocía puesto que durante los '80 publicó allí varios artículos para luego abandonar la redacción en medio de una polémica que sostuvo con Cuza Malé en 1983 a través de diversas declaraciones en *El nuevo Herald*. En cuanto a la revista *Mariel*, publicada entre 1983 y 1985, Arenas efectivamente formaba parte del consejo de dirección y redacción. También aparecen, levemente distorsionados, los nombres de algunos de sus contemporáneos, que ya aparecían en *Otra vez el mar* y que volverían a aparecer en la autobiografía y *El color del verano*: “Renecito Cifuentes”; “Reinaldo García Remos” (103), “Miguel Correa” (105, nota al pie), “Delfín Proust” (74).

frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto”¹¹ (74), ya que en su relato “Final de un cuento” confunde una estatua de Mercurio con una de Júpiter. Una vez más, Arenas se coloca en el papel de lector (y corrector) de su propia obra.

Sin embargo, el aspecto más notorio del pasaje citado quizá sea la ficcionalización ya no de la bio-grafía sino de lo que podríamos llamar tanatografía: la escritura (la ficción) de su muerte¹². Sobre este punto se vuelve en la “Nota de los editores”, donde se consigna:

En cuanto a Reinaldo Arenas, mencionado por el señor Sakuntala, se trata de un escritor justamente olvidado que se dio a conocer en la década del sesenta durante el pasado siglo. Efectivamente, murió de SIDA en el verano de 1987 en Nueva York. (75-76)

Junto a la pose de “escritor justamente olvidado” (de parte de un autor que de tanto inscribirse en su obra parece haber adoptado como lema aquello de “*non omnis moriar*”¹³), Arenas crea la ficción de su propia muerte por SIDA (enfermedad que padecía en estado terminal cuando se suicidó en 1990), ejerciendo un oscuro sentido del humor sobre su propia figura. De este modo, podríamos decir que, metafóricamente, le ahorra a Barthes el trabajo de “matar al autor”: Arenas oblitera la posibilidad de una lectura referencial, rompe con la ingenuidad de la búsqueda del relato autobiográfico y pone en escena el carácter siamés de su escritura, que exige por un lado un lector competente para decodificar los juegos referenciales que plantea, pero por otro pone a prueba la credulidad involucrada en el pacto de lectura ficcional.

¹¹ “Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto. Baste señalar que en su relato, ‘Final de un cuento’, sitúa una estatua de Júpiter sobre La Lonja del Comercio de La Habana, cuando todo el mundo sabe que lo que corona la cúpula de ese edificio es una estatua del dios Mercurio.” (74)

¹² Si bien Jacques Derrida y Paul de Man han trabajado el concepto de tanatografía en relación con la escritura autobiográfica, utilizo aquí el término al margen de las implicancias que estos autores le han otorgado, aplicándolo al caso puntual y concreto de la ficcionalización de la muerte del personaje literario portador del nombre autoral.

¹³ Recuperamos los tópicos clásicos horacianos acerca de la obra poética como legado para la posteridad: “He levantado un monumento más duradero que el bronce”, “No moriré del todo” / “Exegi monumentum aere perennius”, “Non omnis moriar”, *Odas*, III, 30 (1; 6); y nos permitimos pensarlos desde la inscripción de la primera persona, *moriar*, en el sentido del poeta que perdura él mismo en y a través de su obra.



III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

Llama la atención que en ambos casos se problematiza la instancia de la voz narrativa y el recurso de las fuentes documentales que sustentarían lo narrado. Los textos nos advierten que la novela no pretende seguir el juego de la veracidad sino el de la verosimilitud, que al mismo tiempo se ve exasperada por lo fantástico (un portero que conversa con los animales; una Mona Lisa que es el propio Da Vinci que cobra vida y sale del cuadro para satisfacer su apetito sexual). Si la muerte ficcional de Arenas impide la pregunta por la veracidad, el elemento fantástico rasga abruptamente el pacto de verosimilitud establecido a partir de los recursos mencionados. Sin embargo, en el tiempo sucesivo de la lectura, la presencia del nombre propio adopta la forma de una pausa y esa pausa adquiere la forma de una pregunta por los límites de la ficción. Arenas parece hacer hincapié en la capacidad de la literatura de decir verdades, sin que eso implique abandonar el terreno de lo ficcional. Tratándose del tema, siempre resulta productivo volver a la defensa de la ficción que emprende Saer, cuando plantea que ésta no implica una reivindicación de lo falso, porque verdad y falsedad, lo empírico y lo imaginario, constituyen el carácter doble de la ficción, cuyo fin no es resolver esa tensión sino hacer de ella su materia (1997).

Finalmente, si podemos pensar en la autoficción como estrategia de construcción de una imagen que el autor quiere dar de sí mismo y de su proyecto estético, en el caso de Arenas esta intención se deja leer bajo un giro irónico, ya que en lugar de asignar a esta figura literaria de sí atributos propios o deseados, desplaza su caracterización a los modos en que los otros “leen” su obra y su figura de autor con una connotación negativa, desplazamiento que hace un salto en el acto discursivo de otorgarse la muerte. De esta manera, a fuerza de introducir en la ficción una figura a la que le confiere vida, muerte y determinados atributos, que incluso conllevan un proyecto estético, Arenas construye un mito que lleva su propio nombre para así, podemos pensar, en cierta manera “no morir del todo”.



Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *El portero*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- . *Viaje a La Habana*. Miami: Universal, 1990.
- . *El color del verano o "Nuevo 'Jardín de las Delicias"*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Amícola, José. "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Olivar*, 9. 12 (2008): http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf. 20/04/2013.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica" en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Horacio. "Oda XXX". Virgilio, Horacio. *Obras poéticas* (versión de Germán Salinas). México: Océano- Conaculta, 1999. 256.
- Klinger, Diana Irene. *Escritas de si e escritas du outro: autoficção e etnografía na narrativa latino-americana contemporânea*. Tesis de Doctorado. Río de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- Molero de la Iglesia, Alicia. "Autoficción y enunciación autobiográfica". *Signa* 9 (2000): 531-549.
- "Figuras y significados de la autonovelación". *Espéculo. Revista de estudios literarios* N°33: <http://pendientede migracion.ucm.es/info/especulo/numero 33/autonove.html>. 20/04/2013.
- Puertas Moya, Francisco. "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica". *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2003. 299-329.



Saer, Juan José. “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010. 9-16.

Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción”. Toro, Vera; Schlickers, Sabine y Luengo, Ana (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlín: Vervuert, 2010. 51-71.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine y Luengo, Ana. “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación” Ed. Toro, Vera; Schlickers, Sabine y Luengo, Ana. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlín: Vervuert, 2010. 7-29.