

Francisco Espino Esteban

Universidad de Tartu

Intención de autor y autoficción en la poética de Reinaldo Arenas

Author's Intention and Autofiction in Reinaldo Arenas' Poetics

Recibido: 29.11.2023 / **Aceptado:** 06.03.2024

Resumen: El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre la concepción de la autoficción como una forma de discurso y la tensión que se establece con la intención de autor y los procesos de recepción. El presente artículo analiza diferentes procesos narrativos en la obra del escritor cubano Reinaldo Arenas que operan en una lectura autoficcional del conjunto de su obra. Partiendo de la tesis de la existencia de una fase final de escritura en la que la intención del autor se centra en la edificación de una lectura autorreferencial de toda su obra, el artículo recorre las prácticas textuales que reescriben y posicionan su literatura bajo una necesaria perspectiva autoficcional. De esta forma, el trabajo reflexiona sobre la operatividad tanto de la intención del autor como de los procesos de recepción en la construcción de una literatura autorreferencial.

Palabras clave: autoficción, autobiografía, intención de autor, figura de autor, reescritura, poética.

Abstract: The objective of this article is to reflect on the conception of autofiction as a form of discourse and the tension that is established with the author's intention and the reception processes. The article analyzes different narrative processes in the work of the Cuban writer Reinaldo Arenas that operate in an autofictional reading of his work as a whole. Starting from the thesis of the existence of a final phase of writing in which the author's intention focuses on the construction of a self-referential reading of all his work, the article reviews the textual practices that rewrite and position his literature under a necessary autofictional perspective. In this way, the article reflects on the operability of both the author's intention and the reception processes in the construction of a self-referential literature.

Key words: autofiction, autobiography, authorial intent, author-figure, rewriting, poetics.

En su estudio crítico consagrado a las autoficciones en la literatura en español, Manuel Alberca incluye dos textos del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), *Celestino antes del Alba* y *Otra vez el mar* (2007: 302). La extensa obra del escritor cubano¹ es un caso relevante y particularmente temprano de una escritura que orbita alrededor de la autoficción pero que, debido a la enorme variedad de procesos narrativos que problematizan en varias direcciones una lectura autoficcional del conjunto de su obra, resulta difícil categorizar. Prácticamente ninguno de sus textos, desde los primeros cuentos de infancia hasta los publicados póstumamente, puede leerse al margen de un componente autoficcional. La obra de Arenas puede ser enmarcada en varias de las posturas teóricas de autoficción propuestas por la crítica, tanto en las novelas como en la extensa narrativa breve. Por ejemplo, en el relato “Viaje a La Habana”, podemos leer una autoficción biográfica, una vida inventada pero creíble y verosímil (Alberca 2007: 182). En este relato, el protagonista es un cubano exiliado homosexual que vive en Estados Unidos y viaja por unos días a Cuba. Allí, mantiene relaciones sexuales con un joven que resulta ser su propio hijo. Arenas también se casó con una mujer en Cuba con quien tuvo un hijo y fue un exiliado en Estados Unidos. De igual forma, podríamos plantear una autoficción fantástica, en la que “el escritor se encuentra dentro del texto como en una autobiografía, pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal” (2007: 190) en la distopía del relato “Sobre los astros”. Estos son sólo algunos ejemplos de los muchos que podríamos analizar. Nuestra tesis de partida es que los diferentes modos de autoficción, la constante insistencia en colocar al autor real en el centro de su literatura, es el resultado de una intención premeditada, de una intención de autor, mucho antes de que la teorización de la autoficción copara los estudios críticos y los análisis literarios de toda índole. Esto nos lleva a reflexionar, más allá de las posturas teóricas y de las formas que la justifican, sobre los procedimientos narrativos que operan especialmente en la intención de autor respecto a la recepción de la obra. Dicho de otra forma, ¿mediante qué mecanismo Arenas modela conscientemente la recepción de su obra para forzar una lectura autoficcional de la misma? ¿Cómo se construye un proyecto autoficcional?

En una conferencia en Washington en 1989, poco antes de morir, Reinado Arenas declaró: “Yo creo que todo lo que he escrito, en realidad, forma parte como

¹ A pesar de una muerte temprana a la edad de cuarenta y siete años, Arenas dejó una extensa obra que incluye ocho novelas, decenas de relatos, poesía, una autobiografía, cinco obras de teatro y numerosos ensayos.

de un solo libro [...] Yo considero que toda mi obra [...] forma parte de un ciclo total, de un ciclo en que se complementa recíprocamente una obra con la otra” (*apud* Ette 2000: 59-60).

Efectivamente, la obra de Arenas fue escrita siguiendo un proyecto programático, concebida con un propósito doble: por un lado, la intención de que cada texto sea la parte constituyente de una unidad, por el otro, dirigir el sentido de ese indiviso, influir en su recepción. No se trata de una coherencia matemática, del diseño riguroso de un plano sobre el que construir el edificio, sino de una serie de prácticas que arman lo que podemos llamar, por analogía de una figura de autor —la invención de un escritor—, una figura de una obra —la invención de una escritura—. Mediante este mecanismo, Arenas transforma su escritura en una única magnitud, otorgándole la propiedad de ser medible y adjetivable en su conjunto, convirtiéndola en una poética. Además, influye en su categorización. Esta intención de autor también está reflejada, por ejemplo, en las cartas que, a lo largo de su vida, el escritor intercambió con sus amigos Margarita y Jorge Camacho (2009). El tema central que enlaza toda la correspondencia es la programación de sus textos, las intervenciones de Arenas en el trabajo de los traductores, representantes y editoriales, y, especialmente, el interés por construir conexiones entre los textos, de forma que sólo mediante una lectura del conjunto de su obra, se pueda decodificar cualquiera de sus textos². No se trata estrictamente de un proceso causal lógico, de un pensamiento que siempre precede a la práctica ni ningún otro tipo de esquema secuencial, sino de una escritura que no para de corregirse, de repensarse como proyecto en cada etapa: una re-escritura que opera hacia atrás, que es literalmente en el prefijo, en el volver, donde tiene su función principal. La intención de autor en la construcción de la figura de esa obra es esencialmente enmarcarla en una lectura inequívoca de autoficción. El objetivo de este artículo es describir algunas de esas prácticas que problematizan la noción de autoficción, a la vez que operan como procedimientos narrativos que la sostienen.

Una fase de cierre de escritura

Las vicisitudes biográficas de los escritores no siempre posibilitan el planteamiento de una etapa final consciente de escritura. Puede ocurrir que un artista decida interrumpir su obra en vida tras una última fase premeditada de

² De igual forma, en el prólogo de la novela *El color del verano*, Arenas reitera “ya saben que todo cuanto he hecho es una sola obra totalizadora [...] hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad” (2010: 358).

trabajo, que un escritor llegue a una edad tan avanzada que sea lógico entender que se encuentra en una última etapa, o, como es el caso de Arenas, que pase por una fase terminal de una enfermedad incurable. A mediados de los años ochenta, asolado por el SIDA, Arenas fue consciente de un periodo final de vida. Esta particularidad biográfica implica, en el marco del proyecto literario de Arenas, una fase consciente especialmente operativa de cierre de escritura en la que la intencionalidad pasa a ocupar el centro de la escritura, lo que vamos a denominar una fase de cierre de escritura.

Resulta complicado establecer una fecha exacta a partir de la cual Arenas conoció su enfermedad y la gravedad de la misma. En su autobiografía *Antes que anochezca* Arenas indica: “Yo pensaba morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía unas fiebres terribles. Consulté a un médico y el diagnóstico fue SIDA” (2011: 9). En cualquier caso, entre 1987 y su muerte en 1990, Arenas escribió a sabiendas de que con mucha probabilidad su vida acabaría en un periodo corto de tiempo. A partir de entonces, los gestos con el objetivo de difundir la obra y de controlar su recepción se intensifican notablemente, con un “afán desesperado de ser entendido por todos, de dejar constancia de sus vivencias, de aclarar el sentido de su obra” (Hasson 1996: 165).

Los textos concebidos en estos últimos años de escritura, fuertemente condicionados por la intención de autor, cobran una especial relevancia en la construcción de una lectura autoficcional de su poética. En esta época destacan dos obras publicadas póstumamente, la autobiografía *Antes que anochezca* y la novela *El color del verano*. Vamos a analizar algunos procedimientos presentes en estos textos que inciden particularmente en esta operación, en este deseo de lectura. Estos dos textos póstumos no son la culminación de su literatura en términos de clausura, de testamento literario, sino que operan en toda la obra anterior, reescribiéndola, proponiendo una nueva lectura en conjunto centrada en la autoficción.

Construir una poética autoficcional desde la ficción: *El color del verano*

El color del verano es el último tomo de un ciclo de cinco novelas, que el propio Arenas llama la Pentagonía³. En un prólogo que aparece en mitad de la novela, se indica:

³ La Pentagonía consta de las novelas *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mojetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

[...] escribir esta *Pentagonía* que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país. Comienza con *Celestino* antes del alba, novela que cuenta las peripecias que padece un niño sensible en un medio brutal y primitivo, y la obra se desarrolla en lo que podríamos llamar la prehistoria política de nuestra isla; luego continúa con *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, novela que, centrada en la vida de un escritor adolescente, nos da la visión de una familia y de todo un pueblo durante la tiranía batistianiana. Prosigue la *Pentagonía* con *Otra vez el mar*, que cuenta la frustración de un hombre que luchó en favor de la revolución [...]; la novela abarca el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1969, la estalinización del mismo y el fin de una esperanza creadora. Luego sigue *El color del verano*, retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror [...]. La *Pentagonía* culmina con *El asalto*, suerte de árida fábula sobre la casi absoluta deshumanización del hombre bajo un sistema implacable. (2010: 262)

De esta forma, Arenas unifica la lectura de las cinco novelas, planteándolas como cinco etapas de un único ciclo, una única obra. Aunque Arenas difunde esta intención de lectura en varias entrevistas durante estos años⁴, se sirve de la misma ficción, rompiendo los códigos convencionales de los paratextos, ya que el prólogo aparece en mitad de la novela como si fuera un capítulo más de esta. Esta intención de unificación opera también en la identificación del héroe, pues los cinco tomos se corresponden con las distintas etapas de la vida de un personaje, una “línea cronológica que asegura la coherencia narrativa” (Ette 1996: 101). Este héroe, que cambia de nombre en cada tomo (*Celestino*, *Gabriel*, *Héctor*), es un narrador protagonista testigo que cuenta su experiencia vital. El héroe cumple los tres biografemas⁵ más notables del propio Arenas: un escritor cubano homosexual

⁴ Por ejemplo, en una entrevista a Ette, refiriéndose al héroe protagonista de las cinco novelas Arenas asegura: “Ya habían pasado unos años más, y yo comprendí que aquel personaje era un personaje que seguía viviendo y que yo no podía dejarlo trunco en un niño o en un adolescente, que tenía que desarrollar su vida por lo menos digamos el ciclo vital de un ser humano, hasta los cincuenta años o algo así. En ese personaje había un material que no podía dejarse interrumpir, que había que continuar explotando hasta llegar a su finalidad” (1996: 85).

⁵ Biografema es un término introducido por Barthes en el prefacio de *Sade, Loyola, Fourier* (1971) para referirse a hechos singulares que condensan lo más significativo de una vida.

represaliado⁶, lo que nos lleva a la construcción de una figura de autor, una imagen creada mediante ficciones de autor (Premat 2009: 12). La *Pentagonía* recorre la biografía de esta figura, siguiendo un orden cronológico convencional: infancia, adolescencia, juventud y madurez; y centrándose especialmente en esos tres aspectos: su condición de escritor, su orientación sexual y las distintas represalias sufridas tanto en el ámbito familiar como político en Cuba. Pero estos tres elementos centrales de la biografía del héroe/autor pueden, en realidad, aplicarse a la mayoría de los narradores testigos del resto de la obra de Arenas, particularmente de los relatos y cuentos: Arturo, el narrador testigo del relato “Arturo, la estrella más brillante”, es un escritor encarcelado en los campos de la UMAP⁷ debido a su homosexualidad; las características de Ricardo, héroe del relato “Que trine Eva”, se corresponden también con esos biografemas. Estos son sólo algunos ejemplos de una larga lista de relatos protagonizados por héroes similares⁸. A pesar de que el contexto espacio-temporal de las historias protagonizadas por estos narradores no es siempre el mismo, parecen corresponderse con las múltiples vidas especulativas de un mismo narrador testigo, con varias identidades hipotéticas de una única figura.

En el gesto de cierre de *El color del verano*, Arenas consolida definitivamente esta unificación —los distintos narradores son un único narrador— y la dirige inequívocamente hacia una lectura autoficcional —ese narrador único se corresponde con el autor real— a través de dos procedimientos principales. Las distintas identidades del mismo narrador aparecen en la novela y se escriben cartas entre sí, incluyendo a un narrador denominado por primera vez “Reinaldo”, nombre real del autor. De esta forma, por un lado, se evidencia que los narradores tienen consciencia mutua de las identidades y se pone de manifiesto el mecanismo; por el otro, se incluye entre sus

⁶ Arenas fue un escritor pública y notoriamente homosexual. A lo largo de su vida, desde una temprana edad, publicó ininterrumpidamente textos de ficción y de no ficción (ensayos, entrevistas, artículos en revistas, conferencias en universidades y en instituciones...) contando las represalias sufridas tanto por su condición sexual como por su militancia anticastrista.

⁷ Los campos de trabajo forzado de la UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción) fueron implantados por el gobierno castrista y estuvieron activos en los años sesenta en Cuba. Homosexuales, artistas o disidentes del comunismo fueron internados, obligados a trabajar y torturados, con el objetivo de ser “reeducados”. Consultar Sierra Madero, Abel. *El cuerpo nunca olvidada. Trabajo forzado, psiquiatría y reconversión sexual en Cuba*. Moléculas Malucas, julio de 2022.

⁸ Podemos citar también, entre otros, a los protagonistas de los cuentos de juventud “Algo sucede en el balcón”, incluido posteriormente en el recopilatorio de cuentos *Adiós a mamá*, y “El hijo y la madre” o el del “Termina el desfile”.

identidades la del propio autor Reinaldo. Por ejemplo, el narrador Reinaldo le escribe una carta al propio Reinaldo (2010: 301); y la Tétrica Mofeta (apodo del narrador Gabriel) envía una carta con triple destinatario, Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta (357). Mediante estas correspondencias, se insiste en que las identidades son las distintas caras de un solo personaje que se corresponde con el autor real Reinaldo y se posiciona a la novela, pero también al resto de la obra anterior, en el marco convencional de la autoficción: el caso particular de una única identidad en las tres instancias autor, narrador y protagonista. Si bien antes del gesto de cierre, podríamos plantear que el conjunto de la obra podría remitirnos a una lectura autoficcional, tras *El color del verano* la interpretación autoficcional se vuelve central, dirigiéndonos a una nueva lectura en la que las posibles ambigüedades sobre la relación entre el héroe y el autor real son interpretadas con mucha más transparencia. Esta homonimia entre autor, protagonista y narrador no sólo se proyecta en la novela, sino en todos los héroes anteriores, tanto del ciclo de la Pentagonía como de los cuentos, que son variaciones de un único protagonista. *El color del verano* es un gesto de cierre que cohesiona el proyecto literario de Arenas dirigiendo todas las relaciones precedentes entre obra y vida a una perspectiva inequívocamente autorreferencial.

En cierta forma, la homonimia opera como la revelación de un “secreto”, despeja las dudas sobre la lectura autoficcional del resto de la obra. Con este gesto de cierre, se descubre o se confirma, dependiendo de si el lector de *El color del verano* conoce la obra anterior de Arenas, el misterio. Esta operación se afianza con la construcción de un ambiente de revelación de secretos que conciernen la vida de varios personajes reales. En las primeras páginas, el autor firma dos comentarios con la intencionalidad de proponer una decodificación de secretos en la novela. Primero aparece una escueta “nota del autor”: “El autor, tanto en vida como después de muerto, asume todas las responsabilidades sobre el contenido de esta obra literaria y exonera a su editor, herederos y a su agente literario” (11).

Seguidamente, en otra nota firmada también por el autor y dirigida “al juez” asegura:

¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides, que están leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundidos o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real. No olvides además que la novela se desarrolla en 1999. Sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido. (15)

Este doble *excusatio non petita, accusatio manifesta*, en una forma que nos reenvía a un texto jurídico y en otra carnavalesca, nos sugiere buscar en los personajes, que son cientos, y en las variopintas anécdotas inconexas que cuenta la novela, una referencia a personas reales. Es un indicio, además, de que los temas serán escabrosos, morbosos o polémicos. Aparecen alias para la mayoría de los personajes. Pero, más que un sobrenombre, son una crítica. Por ejemplo, Nicolás Guillén aparece como Nicolás Guillotina, aludiendo a su papel como censor en la UNEAC. Según la autoexplicación de *El color del verano*, en la novela “predomina aquí la visión subterránea de un mundo homosexual que seguramente nunca aparecerá en ningún periódico del mundo, y mucho menos de Cuba” (262). Efectivamente, se desvelan extravagantes situaciones relacionadas con la supuesta homosexualidad de personalidades reales. También, aparece un ajuste de cuentas con Severo Sarduy. Se refiere a él en estos términos:

[...] nació en las planicies camagüeyanas en medio de verdes cañaverales. Desde muy joven su pasión fueron los negros cortadores de caña, pero como él no tenía ni siquiera un real de plata, que era el precio de cada negro, tanto haitiano como cubano o jamaiquino, el susodicho Zebro (ahora la Chelo) se dedicó a masturbarse con las cañas de azúcar. Ay, adorada hija, pena me da contártelo, mais je dois toujours dire la vérité: tan fuerte era el fuego anal de esta criatura que las cañas de azúcar al entrar en su trasero se derretían convirtiéndose en dulce guarapo. Así soló varias colonias cañeras. (271)

Tras citar a personas reales del entorno de Sarduy como la traductora Lillian Hasson o el matrimonio Camacho, y a lugares concretos de París (272), Arenas ridiculiza paródicamente a Sarduy. Esta crítica se enmarca en el monumental enfado que se desencadenó entre los dos escritores por discrepancias en la traducción al francés de una novela de Arenas en la editorial en la que trabajaba Sarduy. Este mecanismo de cerrar ajustes de cuentas personales y desvelar “secretos” es una constante en *El color del verano* y no está, en estos términos, presente en la obra anterior. No sólo se desvelan los entresijos de personajes del entorno del autor real, sino también, paródicamente, la novela nos descubre grandes secretos universales. Nos revela que Helena de Troya era, en realidad, una prostituta desesperada y ninfómana, y Jesucristo un bugarrón acomplejado “que amaba a todos los hombres” (221). En esta dinámica se enmarca la revelación de la triple identidad autor, narrador, héroe del conjunto de la obra areniana.

De esta forma, se desvelan también secretos presentes en la obra anterior sobre la supuesta vida del autor Arenas. Si el narrador testigo se corresponde con el autor real y todos los narradores de las obras anteriores son, en realidad, el mismo, podemos identificar los acontecimientos que les ocurrieron a esos narradores con anécdotas de la vida real de Arenas. Por ejemplo, en el relato “La torre de cristal”⁹, el narrador es un escritor cubano afincado en Estados Unidos que tiene varios conflictos con académicos. Tras esta identificación unitaria entre el conjunto de los narradores de la obra y el autor real, se sugiere que dichos encontronazos se corresponden con experiencias personales del autor.

Esta escritura hacia atrás plantea una nueva lectura de los grandes temas de su obra, especialmente de los que atañen a la “vida personal” de los narradores protagonistas. En este sentido, destaca la representación del sufrimiento de la figura del escritor y del homosexual. Desde *Celestino antes del alba*, la primera novela de Arenas, un nutrido martirologio es constantemente identificado con los narradores/héroes escritores homosexuales (Silva 2014: 180). Tras la operatividad de *El color del verano* en la obra anterior, inevitablemente dicha sucesión de castigos, ataques, torturas y sufrimientos se proyecta en la biografía del autor real. Además, en la última novela, Arenas también se inscribe en un linaje de mártires, de escritores que de forma similar han sufrido un infierno debido a su condición de artista y/o homosexual, una genealogía de resistentes, entre los que destaca Virgilio Piñera (Aparicio 2021). Estos escritores aparecen como personajes de la novela y se pone el acento en episodios reales de su vida que muestran tanto la represión como la entereza para combatirla, en la misma línea que el narrador Reinaldo de *El color del verano* y los otros muchos narradores de la obra precedente. *El color del verano* no sólo opera en la autoficcionalización del conjunto de la obra, sino que enmarca “la vida personal” del autor en una estirpe concreta de escritores.

Ahora bien, para posibilitar una lectura autoficcional, además de construir una figura de autor en las obras de ficción y proyectarla sobre el autor real, Arenas propone una “medida biográfica” (Lejeune 1990: 80) con la que comparar la construcción ficcional: una autobiografía. De esta forma, no sólo se sugiere una lectura autorreferencial, sino que además se “demuestra”.

Construir una poética autoficcional desde la autobiografía *Antes que anochezca*

Al igual que la novela *El color del verano*, la autobiografía *Antes que anochezca* fue publicada póstumamente y escrita a contrapelo de la muerte, cuando Arenas

⁹ Publicado en el recopilatorio *Adiós a mamá*.

ya se encontraba muy deteriorado físicamente¹⁰. En 1989, en una de las cartas enviadas a los Camacho, Arenas les cuenta que la transcripción de la autobiografía ha finalizado y predice que su recepción será polémica: “os aseguro que este libro será un escándalo”. Efectivamente, esa intención de autor se cumplió, pues la recepción de la autobiografía fue muy mediática y polémica¹¹. Escritores con una considerable repercusión social como Jorge Edwards destacaron “la sinceridad y el combate imparable a los regímenes totalitarios” (2001: 42). Pero ¿acaso en relatos y cuentos anteriores como “Arturo, la estrella más brillante” y “Sobre los astros”, o la colección de ensayos breves *Necesidad de libertad* no había ya representado con suficiente claridad ese combate contra el totalitarismo comunista? La misma reflexión puede ser aplicada a los otros temas que provocaron ese “escándalo”, como la descripción de las relaciones sexuales, *leitmotiv* en toda la obra precedente, por ejemplo, en el relato “Viaje a La Habana” en el que la relación sexual es un incesto, o las críticas a personalidades políticas y del mundo de la cultura. Arenas había publicado ya años antes textos críticos contra García Márquez¹², al que define en la autobiografía como “una vedette del castrismo” y también, en numerosas ocasiones, había acusado al castrismo de asesinar a Virgilio Piñera¹³, por poner algunos ejemplos de esos supuestos “escándalos” desvelados en la autobiografía. El elemento diferenciador de la autobiografía no es el tema que trata, que ya estaba en la narrativa breve anterior, sino su forma. O, lo que es más importante, la forma en que es leída.

Lejeune clasifica los textos biográficos en términos de pactos entre el autor y el lector. Reserva para la autobiografía lo que llama el pacto autobiográfico, un compromiso de honestidad entre el autor y el lector, una explícita posición de

¹⁰ El texto fue grabado en cintas de audio ya que Arenas no podía escribir físicamente. Dicho material se encuentra en el archivo de la Firestone Library de la Universidad de Princeton, aunque, por alguna razón que desconocemos, no puede consultarse.

¹¹ Mario Vargas Llosa, en un artículo en *El País*, escribió: “Todo el que haya leído *Antes que anochezca*, la autobiografía póstuma de Reinaldo Arenas que ha publicado Tusquets Editores, comprende que se trata de uno de los más estremecedores testimonios que se hayan escrito en nuestra lengua sobre la opresión y la rebeldía” (1992). Juan Goytisolo, en el mismo periódico: “Ningún escritor contemporáneo ha atravesado situaciones más duras, en condiciones de acoso y miseria como Reinaldo Arenas. Su martirio, como homosexual y escritor, no puede dejar indiferente a nadie” (1992).

¹² Por ejemplo, el ensayo “Gabriel García Márquez, ¿esbirro o es burro?” publicado en *Necesidad de libertad* en 1986.

¹³ Por ejemplo, en el ensayo breve “La isla en peso con todas sus cucarachas”, publicado en la revista *Mariel* en 1983.

responsabilidad de autor en contar “su” verdad: quizás errónea, pero honestamente errónea. La autobiografía la define como: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (1975: 14).

Se trataría de un texto en prosa que un autor escribe centrándose en la historia de su personalidad. El trabajo de Lejeune es de los años 70 y la forma en que la crítica literaria lee hoy el “género autobiográfico” supera esta definición clásica. Entre otras muchas dificultades no resueltas, Lejeune propone una categorización en términos de pacto bilateral (autor y lector) para una práctica de naturaleza unidireccional —por eso, nosotros planteamos en este trabajo los procedimientos narrativos en términos de intención de autor (unilateral) y no de pacto—. En este trabajo no nos centraremos en alimentar el debate de la categorización de la autobiografía como género, lo que pretendemos es pensar *Antes que anochezca* en términos de recepción, porque la autobiografía, más que un género, es una figura de lectura y entendimiento (Man 1991: 114) y estos criterios de Lejeune son los que prevalecieron en el momento de la escritura de la autobiografía de Arenas y los que aún hoy prevalecen en el imaginario del mercado editorial. Arenas escribe una autobiografía, con la “forma” de una autobiografía, sabiendo que el texto será leído, en mayor medida que el resto de la obra, como “su verdad”. Con claridad, linealidad, sin ambigüedad posible y con detalle de nombres y hechos históricos —como se espera de una autobiografía—, Arenas recorre su vida, “su” verdad. Está compuesta por decenas de capítulos breves, estructurados cronológicamente desde su infancia hasta la carta de despedida antes del suicidio. La identificación entre el autor, narrador y protagonista es inequívoca.

La información biográfica que aparece en *Antes que anochezca*, tal y como ha señalado ya la crítica, es “exagerada en cuanto intenta incluir muchas de las experiencias sexuales placenteras, pero también porosa en la medida en que contiene a una época y a zonas ocultas, silencios..., espacios invisibles que ocultan información” (Sánchez 2008). Se incide en algunos aspectos de la vida de Arenas y se omiten otros muchos. Vamos a recorrer algunos ejemplos significativos. Resulta cuanto menos curioso que en este relato “de su vida íntima” el amor está totalmente ausente. Las referencias al amor han sido omitidas en la autobiografía, lo que viene a ser, si no un rasgo de inverosimilitud, al menos de verdad parcial. La mayoría del texto se centra en los treinta y siete años que Arenas pasó en Cuba. Aparece muy poca información sobre la década en la que permaneció exiliado en Estado Unidos, entre la salida por el Mariel en 1980 y el suicidio en Nueva York en 1990. A pesar de que estos años representan casi un tercio de su vida adulta, ocupan un espacio marginal en

su autobiografía. Se incluyen algunos capítulos sobre este período, pero apenas se profundiza en las experiencias personales, en esa “vida individual”. Al instalarse en Manhattan, Arenas descubre una ciudad efervescente durante los años ochenta, “una verdadera fiesta”. Pero ¿dónde?, ¿con quién?, ¿cómo? La autobiografía provoca más preguntas que respuestas. La correspondencia con los Camacho prueba que Arenas vivió experiencias significativas de las que poco se cuenta en *Antes que anochezca*. Tal y como apunta el propio Arenas en un artículo en la revista *Maribel*, realizó numerosos viajes: en París, le llamó la atención la vitalidad de la comunidad árabe; en Italia, se relacionó con italianos que mantienen la belleza del David de Miguel Ángel; y en Madrid, le impresionó el “destape” (Arenas 1984: 9). Estas referencias a hechos importantes de su vida, que son sólo algunos ejemplos de una larga lista, en ocasiones, son insinuados superficialmente en la autobiografía, pero el grueso de esta información es omitido. La mayoría de estos silencios están relacionados precisamente con la vida íntima del autor, lo que nos lleva a plantear una tensión entre la forma convencional de la autobiografía y el contenido de la misma, que lejos de ceñirse a la historia de la personalidad, la oculta en gran medida: la intención principal del texto no es poner el acento en el desarrollo de la personalidad del autor.

Antes que anochezca no se centra en la vida del autor, sino en su biografía literaria: se focaliza en los momentos de la vida de Arenas que son pertinentes en relación con su figura de autor y su obra. Construye una biografía literaria en la que el héroe/autor se identifica con su figura de autor, la invención que de él mismo ha construido en la ficción. Además, se cuentan los entresijos de la escritura de los textos, las condiciones particulares en las que se escribieron. Para casi toda su obra se detallan las dificultades que surgieron durante el periodo de escritura y cómo Arenas consiguió, a pesar de todo, escribirlos y reescribirlos, sacar los manuscritos ilegalmente y publicarlos. Se refuerzan así las relaciones entre vida y literatura, entre figura y poética.

Antes que anochezca también es una reescritura de la mayoría de la obra anterior, otra versión de los mismos textos. Una autobiografía es leída bajo la identificación del autor con el narrador y el héroe, reenviándonos a esta misma tensión autoficcional que está presente en la obra de ficción. *Antes que anochezca* sólo recorre la vida de Arenas que tiene una proyección clara en la obra literaria, como un espejo que aclara y puntualiza la biografía de su figura de autor, la imagen del narrador testigo del conjunto de su obra. La naturaleza de cierre en la autobiografía *Antes que anochezca* reside en el intento de condensar la historia de su literatura y la reescritura de su obra, proponiendo una sucesión de explicaciones, aclaraciones y correcciones que reducen

la interpretación de su proyecto literario a una única versión final, irremediabilmente vinculada a su vida real.

Antes que anochezca no crea la figura de autor, sino que sedimenta, solidifica las tensiones autoficcionales de la obra anterior: opera en el apuntalamiento de esa figura, la explica, la simplifica, la concretiza y, sobre todo, la “desficcionaliza”. La autobiografía construye una medida biográfica, que, por un lado, refuerza la biografía de la figura de autor planteada a lo largo de la obra de ficción y, por el otro, la sitúa en un plano autorreferencial.

Conclusiones

Si bien la autoficción es quizás un mecanismo indisociable del proceso de creación (Premat 2009), es más un grado que un estado. En este trabajo nos hemos propuesto analizar distintos procedimientos narrativos que bajo una inequívoca intención de autor pretenden influir en la magnitud de la recepción de ese grado.

En el caso particular del escritor cubano Reinaldo Arenas, podemos plantear una fase final de escritura en la que la intención de forzar una lectura autoficcional del conjunto de su obra es central en su escritura. Los últimos textos, lo que hemos llamado la fase de cierre, operan en la recepción de los textos anteriores, los reescriben en la medida en que los unifican y los acotan. Su escritura se afianza así como un único proyecto, una única poética, con la propiedad de ser medida y explicada.

Hemos analizado cómo la intención de autor impone también una hermenéutica de su poética que se define en términos de autorreferencialidad. Para ello, Arenas escribe una autobiografía que opera como medida biográfica con la que comparar su obra de ficción y una novela que “aclara” y posiciona la lectura autoficcional del resto de su obra. Más allá de los diferentes procedimientos narrativos que hemos recorrido, como la reescritura, nuestro trabajo nos lleva a pensar las relaciones entre la intención de autor y la recepción, puesto que las prácticas textuales, como hemos demostrado, no se llevan a cabo al margen de las formas de los procedimientos de recepción, de las prácticas sociales de lectura. Es en esta tensión donde el análisis de la autoficción en tanto que género, que forma de discurso, puede abrir nuevas vías de investigación en la literatura contemporánea.

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- APARICIO, Yannelys (2021). “La obra de arte y la resistencia: Virgilio (Piñera) acompaña a Reinaldo (Arenas) por su particular *Inferno*”. *Hispanófila*, 191, 185-198.

- ARENAS, Reinaldo (1983). “La isla en peso con todas sus cucarachas”. *Mariel: Revista de Literatura*, 2, 20-24.
- ARENAS, Reinaldo (1984a). *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesino.
- ARENAS, Reinaldo (1984b). “Reinaldo Arenas azota a Europa”. *Mariel: Revista de Literatura y Arte*, 4, 7-9.
- ARENAS, Reinaldo (1990). *Viaje a La Habana*. Barcelona: Mondadori.
- ARENAS, Reinaldo (1995). *Adiós a mamá*. Barcelona: Áltera.
- ARENAS, Reinaldo (2001a). *El mundo alucinante*. Madrid: Cátedra.
- ARENAS, Reinaldo (2001b). *Necesidad de libertad*. Miami: Universal.
- ARENAS, Reinaldo (2002). *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets.
- ARENAS, Reinaldo (2003). *El asalto*. Barcelona: Tusquets.
- ARENAS, Reinaldo (2009a). *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets.
- ARENAS, Reinaldo (2009b). *Lettres à Margarita et Jorge Camacho: 1967-1990*. Paris: Actes Sud.
- ARENAS, Reinaldo (2010). *El color del verano*. Barcelona: Fábula.
- ARENAS, Reinaldo (2011). *Antes que anochezca*. Madrid: Fábula.
- EDWARDS, Jorge (2001). “Antes que anochezca”. *Letras Libres*, 29, 40-42.
- ETTE, Omar (2000). “Humor e irreverencia”. *Encuentro*, 19, 59-63.
- HASSON, Liliane (2009). *Un cubain libre, Reinaldo Arenas*. Paris: Actes Sud.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MAN, Paul de (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Suplemento Anthropos*, 29, 113-118.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. México: Fondo de Cultura Económica de España.
- SÁNCHEZ, Margarita María (2008). “Reinaldo Arenas: El exilio y el SIDA escritos sobre un cuerpo”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 39.
- SILVA, Guadalupe (2014). “Narración y sacrificio. Notas sobre El color del verano de Reinaldo Arenas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 16(2), 173-182.