

Los rostros del verano. Identidad y autoficción en *El color del verano* de Reinaldo Arenas

The summer faces. Identity and autofiction in *El color del verano* of Reinaldo Arenas

Os rostros do verão. Identidade e autoficção em *El color del verano* de Reinaldo Arenas

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA*

RESUMEN: El presente artículo analiza la construcción y desarrollo de la identidad de los sujetos protagónicos y la figura autoral en la novela de Reinaldo Arenas *El color del verano*, en el marco de las teorías de los géneros autobiográficos y de la autoficción, así como su vinculación en el contexto de la literatura hispanoamericana. Esta obra, incluida dentro del ciclo conocido como la *Pentagonía*, conforma una exploración arriesgada donde a partir de tres personajes se problematizan los límites entre lo autobiográfico y lo ficticio, al proponer una identidad discursiva integral, heterogénea y hasta contradictoria que participa de un mundo ficticio, pero que tiene estrechos vínculos con la experiencia de Arenas como perseguido político, exiliado cubano y hombre homosexual.

PALABRAS CLAVE: *Reinaldo Arenas, autoficción, Pentagonía, literatura cubana.*

ABSTRACT: This paper analyzes the identity construction and development of the main characters and the author figure in Reinaldo Arenas' novel *El color del verano*, in the context of the theories of autobiographical genres and autofiction, as well as its relationship and connection with Hispanoamerican literature. The novel, included on the cycle known as *Pentagonía*, conforms a daring exploration that, with the employment of three characters, problematizes the borders between the autobiographical and the fictional, to propose an integral, heterogenic and even contradictory discursive identity that participates of the fictional world, but at the same time establishes many links with Arenas' experience as a political persecuted, Cuban-exiled and homosexual man.

KEYWORDS: *Reinaldo Arenas, autofiction, Pentagonia, Cuban literature.*

RESUMO: O presente artigo analisa a construção e o desenvolvimento da identidade dos sujeitos principais e da figura autoral do romance de Reinaldo Arenas *El color del verano*, com motivo das teorías dos géneros autobiográficos e da autoficção, assim como sua vinculação no contexto da literatura hispanoamericana. Esta obra, incluída dentro do ciclo conhecido como a *Pentagonia*, forma uma exploração arriscada onde a partir de três personagens se problematizam os limites entre o autobiográfico e o fictício, ao propor uma identidade discursiva integral, heterogénea e até contraditória que participa dum mundo fictício, mas que tem vínculos estreitos com a experiência de Arenas como perseguido político, exilado cubano e homem e homossexual.

PALAVRAS CHAVE: *Reinaldo Arenas, autoficção, Pentagonia, literatura cuba.*

RECIBIDO: 30 de julio de 2020. **ACEPTADO:** 27 de agosto de 2020.

* Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM. Adscripción a El Colegio de México (doctorando) en Literatura Hispánica. <arm.gutierrezv@gmail.com>.

En una entrevista a Reinaldo Arenas, en enero de 1990, mismo año en que decidió quitarse la vida, el autor apuntaba sobre *El color del verano* o «*Nuevo Jardín de las Delicias*», uno de sus últimos trabajos: “Esta novela es la novela de la nostalgia, porque es la novela del momento en que yo existí como tal, como una persona joven, vital en un país que era el mío y donde viví una vida prohibida y por lo tanto interesante” (Ette, 1991: 83).¹ Con ello, Arenas enfatizaba la vinculación de la novela con uno de los puntos críticos que estructuran no solamente el proyecto integrado por la *Pentagonía*, sino toda su narrativa: el componente autobiográfico.²

La crítica especializada, y el propio autor en vida, se han encargado de remarcar esta vinculación entre lo autobiográfico y lo ficticio en la obra areniana, en una especie de simbiosis donde es imposible comprender una sin la otra. En otra entrevista aparecida póstumamente, Arenas afirmaba lo siguiente al ser cuestionado sobre dicho elemento en casi toda su narrativa y en especial en *El color del verano*:

Efectivamente, son novelas que hasta cierto punto se apoyan en experiencias vividas que van desde lo personal hasta lo político. La *pentagonía* es un recuento literario y, por lo tanto, ficcionalizado de esas vivencias. *Celestino* es la infancia del poeta, *Fortunato* viene a ser la adolescencia, *Héctor*, la juventud. En esta cuarta novela, *El color del verano*, escrita completamente en Nueva York, la *Tétrica Mofeta/Gabriel* representa la madurez. Ya el personaje ha experimentado todo tipo de sufrimientos y sólo le queda el consuelo de terminar su obra que, irónicamente, no puede finalizar (Rozencaig, 1991: 62).³

Aunado a ello, la autobiografía *Antes que anochezca* acrecentó el interés por una lectura desde el espacio autobiográfico; en consecuencia, actualmente esta línea es una de las más importantes sendas críticas de su obra. Sin embargo, conviene apuntar, como señala la cita anterior, que la situación autobiográfica de Arenas implica un tipo de relación compleja, ya que si bien parte de un discurso focalizado en las experiencias personales del yo, también establece lazos con la sociedad y el contexto político en el cual se desarrolló su vida. De tal forma que las experiencias personales muchas veces están mezcladas con las experiencias colectivas, lo que relaciona la identidad del yo

¹ Françoise Moulin Civil apunta que la primera edición de *El color del verano* fue póstuma y apareció en Miami, editada por Universal en 1991; tiempo después la editorial Tusquets editó y distribuyó la novela (2002: 65).

² Ottmar Ette propone la tesis de que toda la obra del cubano posee una estructura orgánica interconectada que permite, al igual que con Proust o Walt Whitman, ponderar una unidad cíclica o, dicho en otros términos, “construir un gran libro” (1991b).

³ El ciclo completo de la *Pentagonía* está integrado por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* o *Nuevo jardín de las delicias* y *El asalto*. *Celestino* fue la única de las cinco que apareció editada en Cuba. *Celestino*, *Fortunato* y *Héctor* son los protagonistas de las tres primeras novelas, respectivamente.

como sujeto vinculado íntimamente a grupos marginales. Razón por la cual críticos como Stéphanie Panichelli-Batalla establecen una interpretación de su obra desde la narrativa testimonial (2016).

Sobre lo anterior, vale precisar que Arenas forma parte de una generación de cubanos exiliados conocida como la Generación de Mariel o “marielitos”. Este grupo ha sido caracterizado, más que por elementos intrínsecamente literarios o estéticos, por su situación de perseguidos políticos del gobierno de Fidel Castro en la Cuba posrevolucionaria. Su designación, referencia directa al éxodo del puerto de Mariel de 1980, pone énfasis en una identidad cuyos rasgos distintivos son el sufrimiento de la dictadura, el exilio, la falta de libertad y la represión oficial (Barquet, 1998: 111-112).⁴

Bajo tales circunstancias, el estudio de la narrativa de Reinaldo Arenas, y en específico de una novela como *El color del verano*, supone varios retos para la crítica especializada. En concreto, porque, aunado a estas determinantes sociales, la novela pone de manifiesto, a través de los mecanismos de la autoficción, la construcción de una identidad fragmentada que se mueve entre el ámbito de lo real y de lo ficticio, o dicho en términos de Manuel Alberca, se desarrolla en esa indeterminación y vaivén entre el pacto novelesco y el pacto autobiográfico; es decir, en el terreno del “pacto ambiguo” de la autoficción (2006: 119).

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar la construcción y el desarrollo de la identidad de los tres personajes protagónicos, Gabriel, Reinaldo y La Tétrica Mofeta, a partir de los principios de las teorías del espacio autobiográfico y, en específico, del estudio de la autoficción, ya que con base en estas tres entidades se configura la experiencia heterogénea del yo y se expresan las contradicciones en la conformación de su identidad como sujeto discursivo, como figura autoral y como escritor en el contexto de la Cuba de la segunda mitad del siglo XX. Con ello, se pretende contribuir al análisis de una novela crucial para comprender la madurez narrativa de Arenas, así como los puntos finales sobre los que descansa un ambicioso proyecto como lo es la *Pentagonía*.

El color del verano narra la celebración de un carnaval en honor a la Revolución y a su líder supremo, el dictador Fífo, en la isla de Cuba durante el año 1999. Por sus páginas desfilan un sinnúmero de personalidades vivas y resucitadas de la cultura cubana y occidental, a la par de una gran cantidad de personajes identificados como amigos del propio autor; todo en medio de un tifón caótico, hiperbólico, desenfadado

⁴ Jesús J. Barquet señala que es problemático hablar de una generación tal como la comprende la historiografía literaria, ya que el grupo está integrado por una variedad heterogénea de artistas de diferentes edades y con diferentes proyectos creadores. En un intento por integrar y analizar algunas características generales de este grupo pone énfasis en el tono de denuncia hipercrítico y desenfadado de sus escritos y sus intervenciones: “adjudicaban ese tono a una imperiosa necesidad de hablar, de decir en voz alta y pronto todo lo que tuvieron que callar y autocensurarse en Cuba” (1998: 112).

y festivo de cuerpos y deseos sexuales, donde el tiempo y el espacio se deforman y dan pie a una diégesis única, no sometida a ningún tipo de normativa política, social, ética, lógica ni física. Al respecto, José Ismael Gutiérrez opina que:

El color del verano o «Nuevo jardín de las Delicias» [...] se centra en el exhibicionismo ambulante, cáustico y agónico de una multitud de entidades corporales marginales sobreerotizadas y discriminadas («locas», «pájaros» y «bugarrones») que se arrastran por una isla –trasunto literario de la Cuba de Fidel Castro– que abandona su habitual estado de sitio para inhalar unas últimas bocanadas de libertad (2011: 73).

A su vez, críticos como Santiago Esteso destacan que este carnaval cumple con la función de destronar paródicamente a las figuras notables de la cultura y la política cubanas, así como los mitos y utopías endiosados por el nuevo régimen. En esa medida esta carnavalización “constituye una celebración –literaria– de los sentidos en revuelta contra las interdicciones culturales y políticas” (Esteso, 2005: 214). De tal manera que la construcción de esta fiesta carnavalesca –estructurada por un orden cíclico, por personajes con designaciones hiperbólicas como Triplefea o Supersatánica, por la experiencia de una sexualidad desenfrenada y por los juegos lingüísticos– ha sido uno de los temas centrales de estudio en esta cuarta novela de la *Pentagonía*.⁵

Es importante mencionar que muchos de estos elementos concernientes al carnaval areniano están mencionados explícitamente dentro de la novela; en específico en ese prólogo inserto a la mitad de la narración:

De alguna forma esta obra pretende reflejar, sin zalamerías ni altisonantes principios, la vida entre picaresca y desagarrada de gran parte de la juventud cubana, sus deseos de ser jóvenes, de existir como tales. Predomina aquí la visión subterránea de un mundo homosexual que seguramente nunca aparecerá en ningún periódico del mundo y mucho menos en Cuba [...] *El color del verano* es un mundo que, si no lo escribo, se perderá fragmentado en la memoria de los que lo conocieron. Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vórtice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas (Arenas, 2009: 262).

En consecuencia, resulta indispensable aludir a la construcción carnavalesca que se desarrolla en las páginas de la novela, ya que como se ha visto, su fuerza entreteje una serie de relaciones complejas que determinan el mundo narrado y por lo tanto afectan

⁵ Además de los estudios ya aludidos, destacan el de Rosa María Díez Cobo, que analiza el carnaval desde la esfera de la narrativa posmoderna en la medida en la que se mezcla esta construcción con una subjetividad exhibicionista y duplicidad narradora (2007). Desde otro enfoque, pero con conclusiones similares, Franklin García Sánchez analiza esta carnavalización desde el impulso dionisiaco y su relación con el expresionismo vanguardista, elementos que llevan a la liberación de las fuerzas del instinto y del deseo (1995).

la construcción de las figuras que interactúan en este espacio. Sin embargo, si bien el carnaval es uno de los indiscutibles ejes rectores de *El color del verano*, existe otro punto crítico que necesita ser analizado con mayor detenimiento: los vínculos entre la ficción y lo autobiográfico.

Resulta interesante que la mayoría de los críticos que fundamentan el análisis de esta obra en el carnaval advierten que existen nexos entre el espacio autobiográfico construido por Arenas en su *Antes que anochezca* y este «Nuevo Jardín de las Delicias». Por ejemplo, para García Sánchez ambos libros establecen un “díptico”, donde la novela es una suerte de “transformación expresionista” de la experiencia autobiográfica (1995: 234). Por su parte, Christopher Winks considera que “*El color del verano* funciona como una especie de doble carnalesco del testamento autobiográfico de Arenas, *Antes que anochezca*: ambas fueron compuestas al mismo tiempo y muchos de los incidentes relatados en la autobiografía reaparecen en la novela, grotescamente transformados en «literatura»” (2008: 104). Ahora bien, este fenómeno de duplicidad o relación intertextual entre una obra autobiográfica y una obra de ficción no es nuevo en su narrativa, al propósito Ottmar Ette identifica este afán de “reescritura” carnalesca desde las famosas *Memorias* de Fray Servando y su contraparte areniana, la novela *El mundo alucinante* (1991b: 96). Sin embargo, como salta a la vista, en el caso de *El color del verano* y *Antes que anochezca* existe una distinción importante: ambas obras pertenecen al mismo autor.

Para un análisis desde el horizonte autobiográfico es necesario definir con precisión ciertos principios teóricos sobre los cuales se fundamenta un estudio como el que aquí se propone, así como su relación con el panorama de la narrativa hispanoamericana en que se dio la escritura de Reinaldo Arenas. Esto con la finalidad de establecer claramente en qué están relacionados términos como autoficción e identidad y cómo se vinculan con la obra estudiada.

Uno de los fundadores de los estudios contemporáneos sobre los géneros del yo, y en específico sobre la discusión y análisis de la autobiografía, es Philippe Lejeune, teórico que planteó el problema de una definición y caracterización del fenómeno textual autobiográfico fundamentado en dos principales ejes: las correlaciones entre la identidad de la triada autor-narrador-personaje sintetizadas en el “pacto autobiográfico” y la formación de un “espacio autobiográfico” a partir de la construcción de la figura autoral como productor discursivo y responsable jurídico de una obra.

La definición que da Lejeune sobre la autobiografía, si bien ha sido muy discutida y acotada incluso por el propio estudioso,⁶ sirve como punto de partida fundamental

⁶ Por ejemplo, Leonor Arfuch, en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2007), toma distancia respecto de la definición de Lejeune y, siguiendo a Bajtín, señala que “no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la «totalidad artística»”; lo que la lleva a concluir que no se trata de

para plantear problemas más complejos como la autoficción, en la medida en la que involucra elementos distintivos básicos. De tal manera que Lejeune comprende la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). Con base en ello, Lejeune propone cuatro grandes categorías o ámbitos de estudio, derivados de esta definición: la forma narrativa en prosa, la temática focalizada en la experiencia individual, el problema de la identidad y situación del autor respecto a la obra; y la posición y perspectiva del narrador (51). Sin embargo, con el afán de discriminar estas formas discursivas del resto de las producciones literarias, se centra en el problema de la identidad, el cual aborda a partir de las correlaciones nominales entre los sujetos discursivos y la figura que se construye a partir de ellas. La razón radica en que éste es el principal eje distintivo entre una obra de ficción y aquella que se presenta como autobiográfica.

Bajo tales supuestos, Lejeune plantea el problema de la autobiografía como un problema de la identidad entre el sujeto verbal y productor que establece una relación a través de un texto y un conjunto de obras. No obstante, acota que este sujeto productor denominado autor tiene ciertas características que no deben pasar inadvertidas: “[El autor] es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso” (61).

En consecuencia, Lejeune entiende el pacto autobiográfico como la afirmación en el texto de una identidad definida entre autor-protagonista-narrador; en la medida en la que esta entidad productora de discurso establece una identificación a partir de dos mecanismos: implícitamente, mediante el empleo de paratextos como el uso del subtítulo “autobiografía”, sin necesidad de aludir al nombre propio, o de manera explícita haciendo alusión al nombre tanto en los paratextos como a lo largo de la obra (65). Esta concepción de una identidad construida a partir de mecanismos textuales y como uno de los temas centrales que problematizan las obras del yo es uno de los puntos que teóricos de la autoficción como Manuel Alberca retoman para plantear el problema de esta concepción de la escritura:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enun-

adecuación ni reproducción del pasado, sino de literatura: “esa vuelta en sí, ese extrañamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística” (47). A su vez, algunos años después de haber brindado su definición, en 1982 el mismo Lejeune hizo acotaciones sobre ella y analizó sus puntos endebles.

ciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (2007: 31).

Sin embargo, y en oposición a la naturaleza de la autobiografía que se fundamenta en un pacto de verdad entre lo narrado y el autor, la autoficción se distingue por mezclar las fronteras entre esa identidad “real” y la invención literaria:

La propuesta y la práctica autoficcional [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje; insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción (32).

En el panorama hispanoamericano, el problema de los géneros del yo posee ciertas particularidades que deben tomarse en cuenta, en la medida en la que establecen condiciones y determinantes que influyen a estos productos literarios. En primera instancia, la lectura e interpretación de este tipo de textos ha estado rodeada de incertidumbre; por ejemplo, Sylvia Molloy señala que las autobiografías en Hispanoamérica no siempre han sido leídas desde este ámbito; sino que se agrupan bajo los discursos hegemónicos de cada época, aludiendo a su carácter histórico o ficcional, sin establecer un espacio de enunciación propio (1996: 12).

Asimismo, otra de las características del discurso autobiográfico en Hispanoamérica sobre las que Molloy pone énfasis es la relación conflictiva entre el yo autobiográfico y la selección de los pasajes que desea compartir:

El autobiógrafo hispanoamericano es un eficazísimo autocensor: en su relato de vida introduce silencios que apuntan a lo que no puede contarse, mientras que en otros textos menos comprometedores a menudo revela lo que considera impropio de ser contado autobiográficamente (17).

Con base en ello, cabe la posibilidad de que el caso de Reinaldo Arenas no esté del todo apartado de lo que Molloy identifica como una constante en la producción autobiográfica hispanoamericana. En consecuencia, este “díptico” formado por *Antes que anochezca* y *El color del verano* funcionaría como una suerte de construcción autobiográfica compleja definida por un espacio de enunciación con base en un pacto reconocible como autobiográfico y, por lo tanto, verídico; y otro sitio, ambiguo, dinámico y festivo, donde el yo autobiográfico complementa su identidad discursiva al poseer la libertad necesaria para contar aquello que de otro modo tuvo que callar. Razón por la cual resulta indispensable el estudio y análisis de una novela como ésta.

A su vez, Julia Erika Negrete Sandoval señala que la experiencia de la escritura y el fenómeno autoficcional en Hispanoamérica se caracteriza por una naturaleza híbrida en la medida en la que se conjunta con el relato testimonial; lo que establece una clara

distinción con el fenómeno de la autoficción europea (2015: 234-235). Para ello vale recordar que el propio Reinaldo Arenas construye *El color del verano* desde dos posiciones: focaliza sobre su experiencia; pero, además, explora y muestra la experiencia de los otros: amigos, figuras políticas, culturales e históricas de la isla, así como grupos marginales, por ejemplo, los hombres homosexuales.

En ese sentido, no es de extrañar que el fenómeno de la autoficción en la obra de Reinaldo Arenas implique no solamente la exploración de la identidad del sujeto desde el yo, sino que además suponga la integración de esa identidad en un espacio de interacción social.

En primera instancia, y a partir de las consideraciones teóricas planteadas de manera preliminar, es necesario preguntarse sobre el tipo de pacto que plantea *El color del verano* en función de sus paratextos.⁷ Esto ya que representan el primer punto de contacto entre la obra y el lector y, en esa medida, estos elementos proponen una lectura y guían sobre la construcción de la identidad autoral.

En la edición de Tusquets –acaso la más difundida entre el público hispanico– *El color del verano* aparece bajo la autoría de Reinaldo Arenas.⁸ Aunque dicha aseveración parezca sumamente obvia, el nombre propio es fundamental, ya que supone la primera marca de identidad textual en la obra y establece, además, una conexión con el resto de las obras agrupadas bajo este sujeto productor de discurso; en este caso, la autobiografía y el resto de las novelas de la Pentagonía. Según Lejeune, esta propiedad es el primer índice para conformar el espacio autobiográfico, ya que en la medida en la que un lector puede agrupar ciertas obras en la esfera discursiva de la autobiografía y la creación verbal, contará con un punto de encuentro que proporcione certeza en la lectura (1994: 61).

Paralelamente, destaca la inclusión del subtítulo: “Novela escrita y publicada sin privilegio imperial”. Dicho paratexto implica una posición y propuesta de lectura vinculada directamente con el pacto novelesco y con una expresión burlesca de la prohibición oficial de la obra. Este pacto novelesco o de ficción, como señala Alberca siguiendo a Lejeune, establece el distanciamiento entre las figuras del autor, narrador y personajes: “El novelista comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su

⁷ Retomo la definición de Gérard Genette, que considera los paratextos como todos aquellos elementos que circundan a un texto principal y lo dotan de una significación: “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (2001: 7).

⁸ Retomo la siguiente edición: Reinaldo Arenas (2009), *El color del verano* o «*Nuevo Jardín de las Delicias*», México, Tusquets Editores. En esta misma edición se informa que los manuscritos de la novela forman parte de la colección del autor en la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. Un proyecto interesante sería proponer una edición genética de la obra, ya que permitiría conocer de primera mano las disposiciones de Arenas al respecto, así como los avatares editoriales de éste y otros textos.

protagonismo al narrador [...] Así, el autor se distancia y se des-identifica de su narrador y de los personajes de la novela” (2007: 71).

Esta “des-identificación” también conlleva una serie de consecuencia extratextuales, en la medida en la que, al aludir al pacto ficticio, el autor se exime de responsabilidades jurídicas u oficiales que pudieran ser atribuidas de manera directa a su condición de sujeto productor de discurso. Esta atribución o “función”, como la denomina Michel Foucault, es una consecuencia de la apropiación del discurso textual, donde a la par de que se le reconoce al autor su condición de productor, también debe hacerse responsable del mismo y, por lo tanto, lo hace susceptible de un castigo por su causa (Foucault, 1984: 8).

En este mismo tenor, sobresale, todavía como parte de los paratextos, la “Nota del autor”, la cual dice: “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, a sus herederos y a su agente literario” (Arenas, 2009: [11]). Entre otras cosas, esto se debe a la persecución que sufrió el propio Arenas en la isla, donde en reiteradas ocasiones estuvo obligado a reescribir obras a causa de que sus manuscritos eran confiscados por el poder judicial de la Cuba revolucionaria.⁹ Al parecer, su situación ejemplifica las ponderaciones de Foucault respecto a lo importante que es la figura autoral como sujeto discursivo propenso al castigo en función de su obra, pero también pone de manifiesto que bajo las condiciones del panorama socio-político en que se encontraba la isla, incluso un discurso literario y ficcional era materia de un proceso judicial.¹⁰

Esta situación se reitera de manera evidente en “Al juez”, breve texto que antecede a “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” y que da inicio al gran carnaval que es *El color del verano*.

¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás 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. El autor (15).

A partir de esto es posible establecer que tanto la identidad autoral como la filiación de la obra a un pacto son factores críticos para el estudio de esta novela. Tanto es así que el autor debe hacer explícito el carácter ficticio de su producción y deslindar responsabilidades de todo tipo. Bajo tales circunstancias esta primera aproximación

⁹ Esta fue una de las principales razones por las que Arenas tituló a la tercera novela de su *Pentagonía* *Otra vez el mar*.

¹⁰ El ejemplo más emblemático de la tensa relación que existía entre los creadores literarios y la oficialidad de la Revolución cubana fue el caso Padilla, mismo que Arenas relata en su *Antes que anochezca* como un pasaje clave de la persecución de todos aquellos intelectuales que no se alineaban al régimen (162-167).

indica al lector, de manera sumamente explícita, que se trata de una obra ficcional. Por lo tanto, este pacto novelesco establece las expectativas del lector respecto al contenido y el mundo narrado en sus páginas, liberando así al autor de la pretensión de ser fiel a lo real. No obstante, también se puede advertir cierto tono burlesco, cierta pretensión por, quizá, dar a entender lo contrario.

No bien iniciada la obra, ocurre una de las primeras transgresiones que hacen dudar sobre el cumplimiento de dicho pacto. En concreto en “Del bugarrón”, donde se nos narran el peregrinar del último bugarrón en una Cuba que se prepara para el carnaval, se tiene el siguiente pasaje:

El viejo bugarrón se marchó cerrando despacio la puerta. En uno de los recovecos del Parque Central de la Habana vio a la Tétrica Mofeta, reescribiendo una vez más su novela perdida, *El color del verano*. Trabajaba ahora en un capítulo titulado «Del bugarrón». Qué puede saber ese pobre pájaro de los bugarrones, pensó el viejo bugarrón, y se retiró caminando por entre las grandes tarimas que se levantaban con motivo del próximo carnaval (80).

Este breve punto de inflexión que sirve para introducir por primera vez al personaje de la Tétrica Mofeta supone un signo que remite directamente a los elementos paratextuales de la obra y entra en conflicto con la construcción identitaria del productor de discurso. De tal manera que esta certeza sobre el tipo de pacto comienza a tornarse difusa en el cuerpo del texto desde sus primeras páginas. Y si bien esto no es suficiente para establecer del todo un problema sobre la identidad de este sujeto discursivo denominado autor, conforme transcurre la narración aparecen ciertas marcas que fortalecen la indeterminación y mueven la lectura hacia la ambigüedad, hacia esa contradicción entre lo que es y no es.

Tal como se mencionó, *El color del verano* tiene la particularidad de incluir su “Prólogo” en medio de la novela; otra de las singularidades de este prólogo radica en que no existe alguna marca que señale su autoría a partir de estrategias paratextuales como el nombre propio del sujeto emisor, ni siquiera en la modalidad de firma “el autor”. Sin embargo, una revisión del contenido revela que este sujeto elocutivo que se expresa desde un “yo” es Reinaldo Arenas. Para llegar a dicha conclusión es indispensable considerar de nuevo la importancia del nombre propio como concepto que agrupa obras y discursos. Esto en la medida en la que el “yo” de este prólogo se da a la tarea de asumir la autoría, así como de definir y explicar la compleja relación entre la Pentagonía y la realidad en la que estuvo inserto a nivel social y político:

Siento una desolación sin término, una pena inalcanzable por todo ese mal y hasta una furiosa ternura ante mi pasado y mi presente.

Esa desolación y ese amor de alguna forma me han conminado a escribir esta pentagonía que además de ser la historia de mi furia y de mi amor, es una metáfora de mi país (261-262).

Este “yo” es Reinaldo Arenas no porque lo mencione de manera directa, sino porque se atribuye dichas novelas. En el mismo pasaje, líneas adelante, se hace una clara exposición de cada obra en función del ciclo de la *Pentagonía*; esto de manera muy similar a como el propio Arenas lo expone en una de las entrevistas antes citadas (262).

Es importante el prólogo, además, porque sitúa al lector en el contexto autobiográfico en el que Arenas escribió esta obra y el resto de la *Pentagonía*. En ese sentido, hay un fortalecimiento de una lectura desde este horizonte, constituido a partir de las experiencias personales, pero también en función de una experiencia colectiva: la persecución política dentro y fuera de la isla.

Conforme avanza la narración de este ciclón carnavalesco, hiperbólico y sexualizado que es *El color del verano*, se puede identificar a un conjunto de personajes protagónicos que encarnan de manera simultánea tres partes de un todo: La Tétrica Mofeta –ya aludida–, Reinaldo y Gabriel. Estos tres sujetos del mundo narrado se vinculan explícitamente a partir de las fluctuaciones del yo conforme transcurre la acción:

No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta (115).

A juicio de algunos especialistas, esta fragmentación del personaje protagónico en tres sujetos responde a un símbolo complejo de la fragmentación de la unidad del yo en función de su condición de ser exiliado (Gutiérrez, 2011: 76). Por otro lado, Stéphanie Panichelli-Batalla sostiene que este fenómeno guarda muchas similitudes con un ejercicio de autotraducción, en la medida en la que el autor reelabora un texto y su identidad en otro ámbito (2015: 35).

Sin embargo, opino que antes de aventurar alguna consideración sobre esta particularidad, es necesario revisar con detalle la construcción e interacción de estos personajes a lo largo de *El color del verano*. Con ello se tendrá un panorama crítico más certero sobre la conformación de esta identidad desde la experiencia de la autoficción literaria.

En primera instancia, es fundamental remarcar que estos tres sujetos participan de un espacio-tiempo complejo, ya que, como se ha mencionado, pueden fluctuar dentro de un mismo episodio e interactuar casi de manera simultánea con el mundo narrado:

–¿Y el niño ya gatea?
–Sí, ya da hasta unos pasitos –mintió Gabriel.
–¿Y tu mujer ya volvió al trabajo?
–Sí, desde hace meses –mintió Reinaldo.
–Dime la verdad. ¿Son ustedes felices, se llevan bien?
–¡Sí! ¡Sí! –mintió con entusiasmo la Tétrica Mofeta–. Yo soy muy feliz
(Arenas, 2009: 155).

Conforme transcurre la narración esta identidad integral se pone de manifiesto bajo diversas circunstancias. Si en el ejemplo anterior este tránsito en el discurso y la identidad se dio a causa de un diálogo con la madre, figura de mujer abnegada que vive tranquilamente en el pueblo de Holguín, lejos del ajetreo de una Habana preparada para la experiencia carnavalesca, en episodios posteriores se presenta bajo condiciones distintas:

Quando la Tétrica Mofeta entraba en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional todo se transformaba; ella también [...] En ese momento, la Tétrica Mofeta, Gabriel, Reinaldo, no tenían un libro en sus manos, sino todos los libros del mundo y por lo tanto todos los misterios posibles e imposibles. Entonces, una sensación de plenitud total envolvía a la Tétrica Mofeta, a Gabriel y a Reinaldo fundiéndolos en un solo ser. Así, radiante, aquel ser tomaba el libro y volviendo a la mesa comenzaba la lectura (247).

En este sentido, la lectura actúa como un ejercicio mediador para conciliar esta fragmentación del sujeto protagonista y, al mismo tiempo, permite ponderar que se trata de la misma identidad, en una serie de desdoblamientos que hacen más inaprehensible su constitución como parte del mundo narrado.

Ahora bien, el lector que pudo haber sospechado con esa primera aparición de la Tétrica Mofeta –donde escribía aquel capítulo de su novela *El color del verano*– que el pacto novelesco o de ficción no se cumplía del todo, en tanto se trastocaba el distanciamiento del sujeto productor de discurso y aquellos otros que constituyen los personajes, ahora cuenta con más elementos que ponen de manifiesto que la apuesta de Arenas va más allá de este tipo de certidumbre entre lector y autor. Así, las andanzas de la Tétrica Mofeta, de Reinaldo y de Gabriel pueden ser las andanzas de aquel otro sujeto que firma la obra como Reinaldo Arenas. Esto se traduce en un no cumplimiento respecto al pacto aludido; sin embargo, la estructura hiperbólica de la diégesis tampoco permite establecer una referencialidad capaz de sostener un pacto del tipo autobiográfico. Como resultado, la novela se mueve entre lo ficticio y lo factual, tal como lo entiende el ejercicio de la autoficción.

La autoficción propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal, basada en el principio de la verosimilitud, y otra referencial de acuerdo con las claves de la veracidad y la correspondencia extratextual (Alberca, 2007: 51).

La correspondencia nominal entre “Reinaldo” personaje y “Reinaldo Arenas” autor hace todavía más explícita la naturaleza autoficcional de la obra. Paralelamente, Panichelli-Batalla menciona que “La Tétrica Mofeta” fue el apodo que el mismo Arenas empleaba en el clandestino mundo homosexual de La Habana de los años setenta (2016: 268), por lo que la tesis de correspondencia nominal y paridad identitaria se refuerza considerablemente. Llama la atención además que, de las tres novelas previas que componen la *Pentagonía*, sea en *El color del verano* en la única donde se emplea de manera directa el nombre propio del autor. En consecuencia, *Celestino antes del alba*, *El*

palacio de las blanquísimas mofetas y *Otra vez el mar* pertenecen al terreno de la novela autobiográfica, ya que si bien hay similitudes con la vida de Arenas, no existen marcas textuales de referencialidad que permitan establecer una identidad en tal grado como sí ocurre con *El color del verano* (Panichelli-Batalla, 2015: 34).

La crítica ha señalado que el personaje de Gabriel representa la identidad de Arenas como hombre proveniente de un ambiente rural en medio de la gran metrópoli cultural y política que es La Habana (Panichelli-Batalla, 2015:35). Sobre ello vale apuntar que Arenas abandonó su natal Holguín a una edad temprana para integrarse como graduado de contaduría agrícola en el gobierno de la triunfante Revolución (Arenas, 2001: 91). A lo largo de *El color del verano* Gabriel aparece cuando existe no solamente una alusión a su comunidad natal, sino también cuando aparece el personaje de la madre.

Respecto a esta figura, Gabriel posee una vinculación afectiva problemática, ya que si bien siente un apego y amor por ella, también hay cierta repulsión por su persona, su abnegación y su sacrificio. En las novelas de la Pentagonía la figura de la madre aparece de manera reiterada con un sentido similar, por ejemplo en *Celestino antes del alba*, la cual inicia de la siguiente manera:

Mi madre acaba de salir corriendo de la casa. Y como una loca iba gritando que se tiraría al pozo. Veo a mi madre en el fondo del pozo. La veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca. Y salgo corriendo hacia el patio, donde se encuentra el pozo, con su brocal casi cayéndose, hecho de palos de almácigo.

Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba. Yo, que desaparezco con sólo tirarle un escupitajo a las aguas verduscas.

Madre mía, ésta no es la primera vez que me engañas: todos los días dices que te vas a tirar de cabeza el pozo, y nada. Nunca lo haces. Crees que me vas a tener como un loco, dando carreras de la casa al pozo y del pozo a la casa. No. Ya estoy cansado. No te tires si no quieres. Pero tampoco digas que lo vas a hacer si no lo harás.

Lloramos detrás del mayal viejo. Mi madre y yo, lloramos (Arenas, 2009b: 17).

En *El color del verano*, esta identidad que es Gabriel representa en gran medida la figura del hombre en conflicto con sus deseos y su voluntad individual; así como con el apego al círculo de la familia y, tal como ocurre en *Celestino antes del alba*, a la etapa de la infancia en Holguín.

La madre es ese personaje que reiteradamente lleva al protagonista a sus orígenes y su deber ser respecto a las expectativas formuladas sobre su identidad masculina. No obstante, los deseos y la voluntad sexual trastocan este querer cumplir con dichas expectativas y dan pie a una metamorfosis Gabriel-la Tétrica Mofeta: “Gabriel llegó a sentir cariño por su esposa y un gran amor por su hijo. Pero nadie puede traicionarse a sí mismo toda la vida. Y cuando un joven pasaba junto a él, cuando un hombre lo miraba, Gabriel se transformaba en la Tétrica Mofeta” (Arenas, 2009: 116).

Ciertamente se puede concluir que Gabriel es una parte de la identidad del protagonista que no se quiere vivir y, sin embargo, casi contra la voluntad del mismo, debe asumir en algunas ocasiones.

Paralelamente, llama la atención que este nombre es el medio por el cual el sujeto del mundo narrado expresa su empatía y amor por la madre: “Gabriel dejó de escribir y pensó que aquella escritura tampoco iba a remediar el sufrimiento de su madre. Por el contrario, de leer aquel manuscrito se pondría aún más triste” (122).

Como sujeto discursivo de esta autoficción, Gabriel representa la parte constitutiva de una identidad relacionada directamente con los orígenes; a veces una suerte de máscara que debe asumirse para no decepcionar a un ser amado, pero que con el tiempo es casi imposible sostener. En otras ocasiones, Gabriel es el único medio por el cual este personaje siente empatía y una conexión cercana –no sexual– con otro ser humano, la madre.

Por su parte, Reinaldo constituye la identidad del sujeto autoficcional más relacionada con el ejercicio de la escritura y su proyección en el medio social donde la practica. Reinaldo es la construcción del escritor perseguido que constantemente desea terminar su obra.

Esta condición coloca al personaje en una marginalidad respecto al régimen oficial y lo hace susceptible de un castigo, en la medida en la que su escritura no concuerda con los valores que obligaba la Revolución a promover en este ámbito.

Al establecer un punto de comparación con la autobiografía de Arenas, es patente que la similitud nominal solamente es el primer punto de una serie de espacios compartidos entre la vida del autor y la del personaje escritor Reinaldo Arenas. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de *El color del verano*:

En realidad aquella novela de la que casi nunca se desprendía era como una maldición que lo perseguía ya por más de veinte años. Él sabía los riesgos que corría si la policía volvía a descubrirle el manuscrito. Por eso cada vez que tenía que incorporarse al «trabajo voluntario», lugar donde evidentemente no podía ir con aquel texto, Reinaldo metía todos los papeles en un enorme saco de cemento y se iba de casa en casa, buscando un amigo a quien confiarle su tesoro (Arenas, 2009: 122).

Compárese con el siguiente de *Antes que anochezca*:

Yo sufría ya por entonces, en el sesenta y nueve, una persecución constante de la Seguridad del Estado, y temía siempre por los manuscritos que, incesantemente, producía. Metía todos aquellos manuscritos y los poemas anteriormente escritos, es decir, todos los que no había podido sacar de Cuba, en un enorme saco de cemento y visitaba a todos mis amigos buscando alguno que, sin hacerse sospechoso para la Seguridad, pudiera guardarme los manuscritos (Arenas, 2001: 138).

Destaca que la construcción de la figura escritor como parte de la personalidad del sujeto autobiógrafo guarde una marcada similitud con la personalidad de este Reinaldo Arenas del discurso autoficcional. En la medida en la que ambos son sujetos asediados por el poder oficial. El escritor de ambos discursos es una figura que, en oposición al contexto de otras latitudes del mundo, es un ser perseguido por esta condición y como tal no puede asumir esta identidad públicamente, sino en la clandestinidad. A tal grado llega este conflicto con el Estado que, en *El color del verano*, se obliga a Reinaldo a quemar su novela y se le encarcela en El Morro (Arenas, 2009: 339).

Quizá sólo a través del carnaval y de la inversión de valores y órdenes que éste supone, el escritor, de ordinario acosado y oculto, pueda emerger a la superficie de la esfera pública y ejercer su labor de manera explícita y sin ningún tipo de restricción. Esto se comprueba al revisar con detalle varios pasajes de la novela, donde Reinaldo escribe en espacios públicos como, por ejemplo, la terminal de trenes (2009: 122).

La Tétrica Mofeta es, tal vez, el personaje o desdoblamiento del yo autoficcional más dominante y complejo de toda la trama. Su aparición se reitera en un gran número de pasajes no solamente como figura construida a partir de una primera persona, sino como personaje observado en función de la perspectiva de los otros. En ese sentido, la Tétrica Mofeta constituye un sujeto integral respecto a su identidad, ya que si bien su discurso personal influye sobre la proyección que desea tener, también el discurso de los otros ejerce su fuerza en dicha construcción.

Este personaje se caracteriza por una representación homosexual fuertemente determinada por el contacto y el deseo erótico. Es a través del cuerpo y de sus placeres mediante los cuales la Tétrica Mofeta experimenta el mundo narrado y se relaciona con una serie de personajes participantes de este carnaval en honor al gobierno del dictador Fifo.

Cabe destacar que, al igual que con los casos anteriores, la identidad de la Tétrica como sujeto donde la sexualidad ejerce un papel clave, tiene su paralelo en el discurso y la experiencia autobiográfica del propio Arenas:

Nuestra juventud tenía una especie de rebeldía erótica. Me veo completamente desnudo debajo de un puente de Santiago con un joven recluta, también absolutamente desnudo, mientras pasan a toda velocidad vehículos que nos iluminan [...] Llegar a una playa entonces era como llegar a una especie de sitio paradisíaco; todos los jóvenes allí querían hacer el amor, siempre había decenas de ellos dispuestos a irse con uno a los matorrales. En las casetas de la playa de La Concha, cuántos jóvenes me poseyeron con esa especie de desesperación del que sabe que ese minuto será tal vez irreplicable y hay que disfrutarlo al máximo, porque de un momento a otro podía llegar un policía y arrestarnos (Arenas, 2001: 118-119).

El rol que cumple la Tétrica Mofeta es la personificación de los deseos del cuerpo y el sexo en un arrebato que se sobrepone al orden oficial y, en ese sentido, se vuelve un acto más de rebeldía como la escritura misma.

Una de las líneas de investigación más trabajadas respecto de la obra de Reinaldo Arenas, y en específico respecto de su *Pentagonía*, es la experiencia de la homosexualidad. Ésta se reitera y se vuelve hiperbólica en *El color del verano*. Ya que además de la trasgresión a los valores del “hombre nuevo”,¹¹ las escenas de la sexualidad en la obra trastocan la lógica y los órdenes de cualquier tipo.

La Tétrica Mofeta está en medio de este carnaval, que como describiera Bajtin, comprende la experiencia corpórea como una vivencia colectiva, que sitúa al sujeto individual como parte de una comunidad (2003: 26). Esto se evidencia en la medida en la que la Tétrica Mofeta interactúa y se relaciona con amigos, personalidades y diversos hombres que representan sujetos de poder –oficiales y cadetes– en función de una práctica erótica homosexual.

Este elemento sitúa al cuerpo del personaje autoficcional como medio a través del cual se puede explorar el yo; lo que se traduce en una vitalidad exacerbada en medio de un régimen oficial que prohíbe y niega el cuerpo, así como todos los placeres que deriven de él. La práctica de la homosexualidad fue perseguida por el régimen castrista como una expresión antirrevolucionaria; por tal motivo en el discurso autobiográfico el propio Reinaldo Arenas narra en varios pasajes las dificultades que tuvo que sobrevivir en medio de esta criminalización sexual.

Otro aspecto fundamental para comprender la puesta en marcha de la autoficción en la novela es el empleo del discurso epistolar como medio de comunicación entre estos tres sujetos o desdoblamientos del yo protagónico. La primera de una serie de cartas que aparecen intercaladas en *El color del verano* está fechada en París, mayo de 1993, dirigida a “Mi querido Reinaldo” y firmada por la Tétrica Mofeta (Arenas, 2009: 98-100). En ella, la Tétrica nos cuenta sobre el panorama internacional y su relación con la cultura y las letras cubanas. Este espacio da oportunidad de ejercer una mirada crítica sobre las personalidades del exilio cubano: “En cuanto a las vacas sagradas del exilio, son eso, vacas. Todas se creen geniales y son muy hipersensibles en lo relacionado con su ego. Ninguna de ellas piensa ni siquiera por un instante ser de menos valía que el mismo Cervantes” (98). Pero también permite ahondar sobre la condición del exiliado y la incapacidad de encontrar un punto sobre el cual asirse. En esta carta, y en el resto de ellas, siempre hay un desasosiego sobre la existencia y un distanciamiento desesperanzador: “No, no vengas, derrítete al sol allá, muérete de furia dentro de tu

¹¹ Concepto desarrollado por Ernesto Che Guevara como uno de los pilares del nuevo régimen revolucionario y la nueva sociedad. Esta figura encarnaría los ideales del cambio esperado (Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre nuevo*, 1977).

propia soledad, no vengas a padecer un frío que no es tuyo y unas calamidades que te son ajenas pero que tendrás que asumir” (99).

Estas cartas, que nunca son contestadas, permiten al lector asomarse a una zona íntima, confesional y reflexiva del yo autoficcional; son, casi al igual que un diario, el lugar de la exploración identitaria. Lo anterior en el marco de un exilio muy similar al que Reinaldo Arenas padeció en vida a su salida de la isla. El retrato que conforman estas epístolas siempre se encamina al desarraigo y la soledad del yo, en un marcado contraste con el tono festivo y la exaltación del deseo sexual del carnaval:

A reserva de una carta más larga, te hago ésta para decirte que nunca he sentido una soledad tan cósmica, deshumanizada, inminente e implacable como la que siento en estas playas maimenses. Todo me es ajeno, plástico, monumental y desalmado [...] No pertenezco a este mundo y sé desde luego que aquel que añoro no existe (301).

Tal como se pudo observar, esta fiesta cubana que da pie a los placeres del cuerpo es, a la vez, el escenario de un yo marginal que no logra una identificación y un vínculo fuera de la isla.

Esta singularidad de la comunicación epistolar entre los tres personajes –Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta– estando uno atrapado en la Cuba de Fifo y el resto vagando por París, Nueva York y Miami permite al autor fabular sobre su propia existencia y explorar las distintas vertientes posibles de su vida; característica asociada al discurso autoficcional, pero que en esta obra se lleva a uno de sus niveles más altos. Sobre esta capacidad de transformación del yo autoficcional, menciona Alberca lo siguiente:

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la historia que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata solo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a la suya (2007: 33).

Esta voluntad por explorar las distintas posibilidades de su historia vital a través de la ficción es una característica que confiere a este tipo de discurso una libertad más amplia que la que posee el autobiográfico.

Como el mismo Alberca señala, la autoficción muchas veces se encuentra motivada por dos factores: el afán lúdico por confundir ficción con realidad en un sujeto, pero también por la voluntad de una confesión camuflada sin exponer a éste al peligro de una sanción jurídica u oficial (2007: 79). En el caso de Reinaldo Arenas podemos decir que dichos factores se cumplen, pero además encontramos la necesidad por explicarse y autocuestionarse mediante tres personalidades indisociables de su yo en el discurso. En ese sentido, si bien los factores políticos y sociales ejercen un papel clave en esta construcción de la identidad, también la necesidad de explorar la individualidad

y representar la conformación compleja de un sujeto es otra de las preocupaciones presentes.

A manera de conclusión, es posible establecer que *El color del verano*, además de ser una representación carnavalesca y ficcional de la Cuba dictatorial, en medio de una celebración que enfatiza el cuerpo y sus placeres, también es una novela que explora y problematiza de manera poco convencional, a través de estrategias autoficcionales, la construcción de la identidad del sujeto autoral, al proponer una lectura ambigua y fluctuante donde se sitúa al lector en la intersección de ambos pactos: el autobiográfico y el novelesco a partir de tres figuras que integran valores y experiencias distintas y significantes de oscilación y tránsito.

En esa medida, *El color del verano* entreteje un diálogo con lo autobiográfico, representado por *Antes que anochezca*, pero también explora con libertad las distintas posibilidades del sujeto provinciano y familiar, del sujeto creador y del sujeto sexual. El primero –Gabriel– representa al hombre de la zona rural que se adapta a lo urbano, implica la obligación de asumir un rol en la sociedad como varón que debe unirse en matrimonio y procrear hijos. Es de suma importancia que este desdoblamiento de la identidad, que encarna una suerte de máscara que oculta al ser reprimido y silenciado, sin voluntad y sin placeres, también constituya la única forma en que se puede vincular afectivamente con la madre, metáfora de sus orígenes. Con ello se revelan las contradicciones del yo y cómo las circunstancias políticas y sociales puede favorecer la necesidad de inventarse una vida para transitar en medio de tantas restricciones.

Por otro lado, Reinaldo y la Tétrica Mofeta constituyen figuras perseguidas por la oficialidad del régimen revolucionario. Uno es el escritor constantemente asediado que es incapaz de terminar su novela a causa de la persecución y delación; el otro, el hombre homosexual que desea y se relaciona eróticamente con otros cuerpos deseantes en medio de un contexto que, de ordinario, se somete a estrictas prohibiciones y tabús. Con base en ello, es posible ponderar que ambos representan grupos marginales, incapaces de alzar la voz en la esfera pública y expresarse con libertad, por lo que sólo en el carnaval, donde los órdenes se trastocan, donde el arriba es el abajo, donde lo burlesco, lo prohibido y lo corpóreo son los elementos dominantes, pueden salir a la luz y expresarse como actores clave en la constitución de un yo autoficticio contradictorio y heterogéneo.

Asimismo, la estrategia de la escritura epistolar entre estos personajes que constituyen un solo ser permite conocer intrínsecamente –desde tres voces distintas– los debates internos de un sujeto complejo, a la par que ahonda sobre su condición de exiliado y sobre el desarraigo existencial que ello implica. Esta expresión discursiva pone de manifiesto que entre las distintas caras del sujeto protagónico existe una constante comunicación y autorreflexión sobre su posicionamiento e identidad. En

oposición a un discurso autoficticio común, mediado por una sola figura, la estrategia epistolar permite construir con libertad a estos personajes y dotarlos de una expresión propia, darles voz en medio de la descomunal fiesta y en medio de la asfixiante prohibición oficial.

De tal manera que el espacio autobiográfico configurado alrededor del nombre Reinaldo Arenas y la experiencia de la autoficción en *El color del verano* asoman al lector a una vertiente poco convencional incluso en este terreno de lo ambiguo y lo cambiante; lo llevan a un sitio donde si bien hay conexiones con el mundo real, por medio de la literatura se trastoca la realidad hasta sus límites y se propone una construcción del yo exiliado, del yo creador, del yo sexual, fragmentados, con rostros distintos, con una voz propia, a veces tan distantes y otras tan cercanos que se vuelven uno solo, en medio de todas sus infinitas posibilidades. Sorprende la innovación y vigencia de este ejercicio en la narrativa del autor, porque plantea la voluntad por experimentar con los límites entre lo real y lo ficticio hasta sus últimas consecuencias; paralelamente destaca su influencia en exponentes que, directa o indirectamente, han recurrido a la autoficción en el contexto de la narrativa cubana de finales del siglo XX y principios del XXI, lo que coloca a Arenas como un punto de encuentro clave para comprender este fenómeno desde sus orígenes.

Ciudad de México, mayo de 2020

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ALBERCA, M. (2007); *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARENAS, R. (2001); *Antes que anochezca. Autobiografía*. México: Tusquets.
- _____ (2009); *El color del verano o «Nuevo Jardín de las Delicias»*. México: Tusquets.
- _____ (2009b); *Celestino antes del alba*. México: Tusquets.
- ARFUCH, L. (2007); *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. (2003); *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- BARQUET, J.J. (1998); “La generación de Mariel”, en *Encuentro de la cultura cubana*, 8-9 (primavera-verano), pp. 110-125.
- DÍEZ COBO, R.M. (2007); “*El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, de Reinaldo Arenas: humor negro y carnaval narrativo”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 35, año XII (marzo-junio). Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html>.

- ESTESO MARTÍNEZ, S. (2005); "Carnaval y homoerotismo. Reinaldo Arenas: el color de los sentidos", en Eva Valcácel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH*, Coruña: Universidade da Coruña, pp. 211-220.
- ETTE, O. (1991); "Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero de 1990", en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 75-91.
- _____ (1991b); "La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto", en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- GARCÍA SÁNCHEZ, F. (1995); "*El color del verano*, de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo", en Aengus M. Ward et al. (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham: University of Birmingham, pp. 233-239.
- GENETTE, G. (2001); *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI.
- GUEVARA, E. (1977); *El socialismo y el hombre nuevo*. Edición preparada por José Aricó. México: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ, J. (2011); "Celebración de los márgenes: el cuerpo homosexual en *El color del verano* de Reinaldo Arenas", en Diego Falconí y Noemí Acedo (eds.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Barcelona: UOC/ Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 73-83.
- LEJEUNE, P. (1994); *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- MOLLOY, S. (1996); *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- MOULIN CIVIL, F. (2002); "Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas", en *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 2, núm. 28, pp. 65-74.
- NEGRETE SANDOVAL, J. (2015), "Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea", en *De Raíz Diversa*, vol. 2, núm. 3 (enero-junio), pp. 221-242.
- PANICHELLI-BATALLA, S. (2015); "Autofiction as a fictional metaphorical self-translation. The case of Reinaldo Arenas' *El color del verano*", en *Journal of Romance Studies*, vol. 15, núm. 1 (spring), pp. 29-51.
- _____ (2016); *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas*, Woodbridge: Tamesis.
- ROZENCVAIG, P. (1991), "Qué mundo tuvo que vivir. Entrevista con Reinaldo Arenas", en *Vuelta*, núm. 181, pp. 61-64.
- WINKS, C. (2008); "La isla a la deriva, con sus caras y sus culos. Lo tardío transgresor en *El color del verano*", en María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*. México/Madrid/Frankfurt: UNAM/Iberoamericana/ Vervuert, pp. 103-116.