

«Los poetas cubanos ya no sueñan»

Ángel Luis Luján

REINALDO ARENAS

Inferno. Poesía completa
Prólogo de Juan Abreu
Lumen, Barcelona, 285 págs.

Son palabras de Herberto Padilla, cuya retractación y voto de fidelidad a la Revolución narra dramáticamente Reinaldo Arenas en sus memorias. Los poetas cubanos de aquellos tiempos ya no soñaban porque cantaban lo que veían o porque veían lo que no querían cantar. Reinaldo Arenas fue encarnizadamente de estos últimos. Su obra está planteada en su totalidad como un ajuste de cuentas contra la realidad que le tocó vivir. Contra el régimen castrista, en primer lugar, que lo persiguió, silenció y encarceló por homosexual y escritor disidente. Pero también, después, contra el ambiente adverso que encontró en Estados Unidos cuando logró huir de la isla en 1980. Sus compatriotas en el exilio no mostraron mucha más comprensión para su sexualidad y su obra que la que recibió en Cuba. Se puede decir que fue un personaje sin suerte, y así escribió en su autoepitafio: «No tuvo más fortuna que el espanto» (pág. 274). En su infancia, la realidad se le presentó bajo la forma de la orfandad que supone no conocer al padre y no disfrutar del cariño de la madre, según cuenta él mismo; en su final, el mundo se le enfrentó bajo el aspecto de una de las plagas que cerraron el siglo XX : el sida, que lo llevó al suicidio en 1990. Su vocación de escritor fue la venganza contra esta persecución constante del destino, y él fue el eterno disidente. Venganza y disidencia no saben de géneros literarios, y por eso la producción de Arenas es híbrida: en su novela se mezclan la poesía y el teatro, y en su poesía lo narrativo llega a veces a desbancar a lo propiamente lírico. El espacio en el que se mueve Arenas es el de la escritura sin adjetivos y en el sentido más físico, pues la adversidad le llevó a reescribir varias de sus obras.

Inferno es, por tanto, una más de las facetas de la expresión con que el autor aventura su disconformidad y se opone a lo que le rodea. «Inferno», porque la vida para Arenas se le presentaba bajo esta imagen del castigo continuado; «Inferno», porque Dante supo dar forma literaria a la maldición que acompaña a la condición del hombre; «Inferno», porque la poética de Arenas es el espejo de la de su maestro Lezama Lima, con su *Paradiso*, a quien está dedicado todo el libro. Comparten ambos cierto barroquismo, que parece consustancial al espíritu cubano, cierto gusto por la exuberancia verbal y la palabra recóndita. Sin embargo, mientras que Lezama complica la sintaxis y la imaginación hasta límites casi insoportables, Reinaldo Arenas remite en última instancia a un mundo demasiado real, a un suelo biográfico, duro, en que acaba aterrizando el vuelo de la fantasía. Arenas no hace fábula de su vida, sino que la fábula acaba devolviéndonos su vida. Eso lo separa de Lezama y de Virgilio Piñera, sus maestros, y también de los poetas que se subieron al carro de la Revolución en un primer momento, como Herberto Padilla, antes mencionado, o Roberto Fernández

Retamar, que emplea la palabra directa y coloquial, sin alegorías.

Es en la primera parte, de las dos que forman el libro, en la que se percibe más claramente el juego entre distintos planos de realidad y de imaginación. Lleva por título «Leprosorio» y está constituida por una trilogía que encierra tres experiencias básicas del poeta: la del campo de trabajo («El central»), la de la vida en la ciudad («Morir en junio y con la lengua fuera») y la de la prisión («Leprosorio»). «El central» es la geórgica de un disidente, un largo poema de la tierra para oponerse al poema oficial que se suponía debía escribir sobre las labores de la caña de azúcar. La versión contestataria de Reinaldo Arenas pone de manifiesto la nueva forma de esclavitud; mediante la superposición de tiempos históricos iguala la esclavitud colonial y el trabajo en los campos comunistas de la dictadura de Castro. No falta el intento de hacer sentir al lector mala conciencia. Esta parte contiene el que considero mejor poema del autor: «Introducción al símbolo de la fe» (págs. 93-96). En él, la denuncia se compensa con un sentimiento de amor a la patria dominado por un ritmo de letanía que permite un gesto grandioso, pero sin aspavientos.

En «Morir en junio y con la lengua fuera» la ciudad, como la tierra anterior, no es el lugar de la plenitud y el disfrute, sino de la hipocresía, el miedo y la imposibilidad de vivir. Aquí la superposición afecta a distintos tipos de discurso: el discurso oficial, el de la delación y el de la protesta, en una profusión de voces que desmiente la afirmación bajtiniana de la monodía de la lírica frente a la polifonía esencial de la novela. El contrapunto imaginativo lo pone el mito de Percival, el eterno adolescente casto, con el ritual de la sangre y la búsqueda de la salvación y purificación. «La lengua fuera» tiene una triple significación: el agotamiento, la expresión de la burla y la necesidad de dar rienda suelta a las verdades y las quejas.

En «Leprosorio» la isla toma definitivamente la forma de la prisión, poblada de gentes infectadas por todas las enfermedades tropicales, entre las que se cuentan las dictaduras. En esta parte, el lenguaje pierde toda figuración y se hace declaradamente testimonial, con un dominio del ritmo prosaico, como si esta fuera la única lírica posible en la cárcel.

El otro gran bloque que forma el libro se titula «Voluntad de vivir manifestándose». Bajo tal rúbrica, que insiste en la idea de la denuncia pública, se agrupan poemas escritos en tiempos diversos en La Habana, contemporáneos de los formados por la trilogía anterior, y ya en el exilio en Nueva York. El poeta, escribiendo desde esta ciudad, como Martí, imita a éste en el prólogo que abre la segunda parte, aunque el resto de su poesía no tiene nada de martiniana, si exceptuamos algunos epígrafes. Curiosa, y desafortunada, resulta la inclusión aquí de toda una serie de «sonetos desde el infierno». El espíritu de Arenas, dotado para el gran aliento de la prosa y el verso libre, cae, al abordar esta forma cerrada, en torpezas métricas que no se pueden achacar al deseo de innovar. Resultan experimentos forzados en que a veces se vislumbra una sombra de Borges: «Todo lo que pudo ser, aunque haya sido, / jamás ha sido como fue soñado» (pág. 200). Otras influencias que se dejan ver a lo largo del libro son las de Vallejo: «Porque contra la muerte / no hay frotaciones ni tendernos» (pág. 104), y Neruda: «Aquí están las grandes hojas girando» (pág. 105). Sobre todo este último, al que quizá Arenas no quiso reconocer por su ideología, ofrece un modelo para el uso de la palabra contundente, acusadora y torrencial. El sentido de la historia

traicionada está, desde distintos ángulos, en los dos poetas. Se detecta algún rastro de la poesía urbana homosexual de Kavafis, no se sabe si por simple afinidad o por influencia consciente.

La poesía indisciplinada de Reinaldo Arenas es un grito de furia y de libertad imposible. Como dijo Juvenal: «Si natura negat, facit indignatio versum». Y no es que Reinaldo Arenas careciera de «natura», pues se deja ver el potencial lírico de su verbo. El problema que siempre ha lastrado a la poesía demasiado volcada al momento en que se escribe es que su perdurabilidad está medida por la duración del escenario histórico en que surge. Martí supo denunciar y dar a su denuncia la forma y los símbolos de la universalidad; Reinaldo Arenas ha sido un espíritu demasiado impulsivo y demasiado disperso para esta labor: le ha faltado la concentración. Su lucha contra el mundo quizá le ha impedido el repliegue sobre sí mismo que hubiera dado a su poesía una hondura y contención que, unidas a la indudable intuición que tiene como poeta, habrían engendrado la gran poesía cubana de la disidencia.