

Experimentos con lo posible:

Reinaldo Arenas y la imaginación revolucionaria

Laura Maccioni

Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

Este ensayo pretende contribuir al estudio de los '60/'70 latinoamericanos explorando algunas de las formas que asumió la imaginación revolucionaria, a la que entendemos como flujo de simbolismos, visiones, imágenes y representaciones en torno a la revolución que, con intensidad febril, se produjeron durante esos años vertiginosos. Dicha intensidad tiene que ver, sin dudas, con el hecho de que todo proyecto revolucionario, en su dimensión utópica, debe darse a sí mismo imágenes de un nuevo mundo posible que impulsan a la acción, reclaman la legitimidad de la lucha y movilizan el fervor hacia la causa insurreccional. Sin embargo, cuando una revolución triunfa—y este es el caso de la revolución cubana en 1959—los límites entre lo posible y lo imposible se vuelven, necesariamente, a trazar de otro modo; y entonces la imaginación revolucionaria se enfrenta a un dilema que podríamos enunciar apelando a la distinción entre *realizar* lo posible y *crear* lo posible elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Porque para estos autores hay una diferencia de naturaleza entre lo posible que se *realiza*—esto es, lo posible entendido como alternativa a lo que efectivamente hay—y lo posible que se *crea*—esto es, lo posible como invención (Deleuze y Guattari 2007, 24). Dicho de otro modo: para Deleuze y Guattari hay una diferencia entre *realizar* lo posible a partir de un

modelo trascendente que sirve de fundamento (sea para identificarse o para oponérsele), y *crear* lo posible, actualizando nuevas posibilidades de existencia que generen nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, la productividad¹ (Zourabichvili 2002, 138-40). Y también—y éste es el punto que nos interesa en este ensayo—con lo que entendemos como subjetividad.

En este sentido, conviene comenzar trazando un contrapunto entre el sujeto posible que postulan las instituciones revolucionarias cubanas, y que éstas buscan *realizar* a través de una compleja trama de políticas que regulan el campo de la educación, el trabajo y el entrenamiento militar, y las experimentaciones con la subjetividad a las que se lanzan, simultáneamente, artistas, escritores o cineastas. Tenemos, entonces, por un lado, toda una serie de intervenciones estatales que, fundándose en un materialismo de corte fuertemente determinista, asumen que el cuerpo y la conciencia son como una “arcilla maleable” a partir de la cual “se puede construir al hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores” (Guevara 1980, 45) si se interviene mediante los estímulos morales y el disciplinamiento físico apropiados. Pero por el otro, en el terreno del arte y la literatura asistimos a una exploración intensa y desbordada que des-organiza y corroe este *master text* estatal en el que se consignan con precisión los atributos y capacidades del nuevo hombre; una exploración, decimos, que desconociendo este modelo ideal, se atreve a plantear de manera implícita una pregunta crucial: dado que la Revolución ha hecho estallar las certezas sobre las que se sostenían las configuraciones subjetivas propias del antiguo régimen ¿qué formas de la subjetividad serán posibles de crear ahora, en este nuevo locus comunitario que se está construyendo?

Para muchos artistas e intelectuales, la respuesta a esta pregunta se hallaba por fuera de los límites trazados por la imaginación revolucionaria estatal. De hecho, cuando Fidel Castro pronuncie su célebre frase “dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” en su discurso de 1961 conocido como *Palabras a los intelectuales*—cuyo detonante fue el cortometraje *PM*, en el que sus realizadores

¹ Al respecto, François Zourabichvili dice: “Deleuze invierte la relación habitual de lo posible y el acontecimiento. Lo posible es lo que puede llegar, efectivamente o lógicamente. Es un llamado a no resignarse, porque la situación está llena de posibilidades y que aún no se han intentado: se apuesta sobre una alternativa actual. Siguiendo a Bergson, Deleuze dice lo contrario: lo posible, usted no lo tiene de entrada, no lo tiene de entrada sin haberlo creado. Lo posible es crear lo posible. Pasamos aquí a otro régimen de posibilidad, que nada tiene que ver con la disponibilidad actual de un proyecto por realizar, o con la aceptación vulgar de la palabra “utopía” (la imagen de una situación que se pretende sustituir brutalmente en lo actual, esperando reunir lo real a partir de lo imaginario: operación sobre lo real, más bien que de lo real mismo). Lo posible llega por el acontecimiento, y no a la inversa; el acontecimiento político por excelencia—la revolución—no es la realización de posible, sino la apertura de un posible” (2002, 138).

Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante mostraban, precisamente, a hombres y mujeres gozando de sus cuerpos en la noche habanera, imágenes que las autoridades censuraron ser contraria al ideal de sujeto revolucionario—quedará claro que esa zona de posibles autorizada por la Revolución no tiene afuera: sólo dentro, y, en todo caso, contra.

Frente a esa delimitación de lo imaginable por parte de la gran máquina narrativa de la Revolución, la literatura insiste en defender su potestad de todo imaginar. Por su increíble capacidad de ejercer este derecho a pesar de censuras y persecuciones, he seleccionado un conjunto de textos de Reinaldo Arenas en los que revolución y creación quedan con-fundidas, como si ambas remitieran a un mismo núcleo generador de actos soberanos, inmanentes, que no obedecen a ninguna prescripción moral, ninguna regulación cívica, ninguna causa patriótica, ninguna pedagogía. Fugado de todas las tecnologías estatales de sujeción que apuntan a la construcción del hombre nuevo, de todas las intervenciones que conducen sus cuerpos hacia fines productivos y de los aparatos de captura que reducen lo múltiple y diverso bajo la forma unificante de lo mismo, Reinaldo Arenas se lanza a experimentar con lo posible, poniendo en ejercicio una imaginación sin límites, sin interdicción alguna.

Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes

Hay una metáfora que aparece con insistencia en la obra de Arenas, a la que sistemáticamente recurre para pensar los efectos de una revolución en la vida de los hombres: la del movimiento de los astros, como espejo que refleja los vaivenes políticos de los humanos. Lo vemos en varios cuentos de la década del '70 recogidos luego en *Adiós a mamá* (1995), en “El reino de Alipio” (1969), en *Sobre los astros* (2006). El recurso a esta metáfora no es de ningún modo disparatado, si advertimos que desde la antigüedad todo modelo astronómico estuvo vinculado a la justificación de un modelo de orden político. Por muchos siglos, el modelo aristotélico-ptolomeico asignó a la Tierra un lugar fijo en el centro del universo, alrededor del cual giraban incansablemente los planetas. Se trataba de un orden eterno, estático, cuya temporalidad era la de los ciclos, en el que el hombre poco podía hacer más que admirar la perfección de la obra divina. No importaba la complicada maraña de esferas en las que resultaba este modelo geocéntrico, si las “aparentes” irregularidades de la naturaleza que constataba el hombre a través de los sentidos quedaban finalmente ajustadas a las regularidades que imponían las formas matemáticas. Además de favorecer una concepción del hombre como un ser inactivo frente a un universo que no podía ni conocer ni

controlar, este modelo, afín a la concepción del monarca como representante de Dios, daba prueba de sus ventajas a la hora de inculcar la aceptación de los infortunios terrenales. Es entonces Nicolás Copérnico quien, con la recuperación del modelo heliocéntrico, pone fin a esta condición pasiva del hombre. Su libro *De revolutionibus orbium caelestium* (“Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes”) marca el inicio de la modernidad, y con ella, la confianza en la capacidad de la sola razón humana para explicar la maquinaria cósmica sin recurrir a dogmas religiosos. A partir de entonces el hombre queda libre de las fuerzas externas que lo sometían fatalmente, y se erige como sujeto activo, capaz de conocer a los objetos que lo rodean de acuerdo a la experiencia de sus sentidos y las facultades de su razón. Es también el comienzo del proceso de secularización de la política y de resquebrajamiento del poder del rey. De aquí la simultaneidad de dos pasajes: el que conduce de la astrología a la astronomía, y el que va de la teología a la política (Lasky 1985, 39). Ambos pasajes son fundadores de la racionalidad moderna, y la prueba de este carácter fundacional compartido por ambos estará dado por la migración de la noción de *revolución* desde el campo de la astronomía al campo de la política. La palabra usada para describir un proceso astronómico que transformaba radicalmente las ideas acerca del universo hasta entonces dadas por ciertas, será, progresivamente, una metáfora que permitirá dar cuenta de la profundidad de las conmociones políticas que sacudieron el antiguo orden (Lasky 1985, 323-29). Asimismo, la noción de revolución política también se nutría de la noción astronómica en otro aspecto más: el hecho de que una revolución es la vuelta completa de un cuerpo celeste hasta llegar nuevamente al punto de origen a partir del cual se calcula su órbita, permitió, por analogía, pensar muchos movimientos revolucionarios como retorno a una condición original, como regreso a “aquellos antiguos tiempos en que las cosas habían sido cómo debían ser” (Arendt 2006, 58).

Jugando con estos significados, dijimos, el motivo cósmico/astronómico aparecerá muchas veces en la narrativa de Arenas. A veces, como en *Sobre los astros* o en la sección titulada “Memorias de la tierra”, de *Adiós a mamá*, el drama espacial que se cuenta reenvía a las fantasías de control y aniquilación total propias de la guerra fría y del lugar de la isla en esa contienda—piénsese en la crisis de los misiles de 1962—, en estos casos, el universo aparece en los cuentos arenianos como un espacio sometido al poder de una única y absoluta autoridad (la Reina, el Monstruo, el Gran Reprimerísimo, la Gran Fuerza) que dispone caprichosamente de la vida de sus súbditos. Pero otras veces Arenas se vale de la metáfora astronómica para explorar la potencia creadora, la capacidad de innovación, los

posibles que se realizan con el acontecimiento revolucionario. Desde esta clave de lectura, me interesa detenerme en un cuento escrito en 1968 que lleva por título “El reino de Alipio”, en el que, precisamente, se relata el derrocamiento de un rey.

El cuento tiene por protagonista a Alipio, quien, nos informa el narrador, es un simple mandadero que desde hace años cumple con el mismo ritual: cuando comienza a oscurecer se instala en su pequeño balcón, y desde este puesto de observación contempla el cielo, aguardando que cada constelación se muestre en todo su esplendor mientras las invoca por su nombre. Las Pléyades, la Osa Mayor, Alfa, Zeta: “El reino de Alipio se abre ante sus ojos” (101), dice el narrador, y Alipio, el mandadero devenido en rey, pasa revista de sus posesiones celestes, llamando a la presencia a cada una de las estrellas según un saber astronómico que él mismo ha impuesto al cielo para organizar arbitrariamente su luz. Resulta evidente que Alipio ha fundado su majestad en el poder de administrar el brillo estelar, recortando formas en la luz, poniendo orden en el centelleo cósmico, en fin, racionalizándolo. Y esta racionalización tiene un doble efecto: por un lado, hace del cielo un texto o un mapa cuyo significado Alipio tiene el privilegio soberano de descifrar; por el otro, expulsa de esta *mathesis* el caos, el azar, la indeterminación. De manera tal que, si bien el rey Alipio se ha asegurado el gozo de la increíble luz nocturna, ese gozo tiene los límites y condiciones que él mismo se ha impuesto. Existiendo bajo esta forma de sujeción, está preso, por así decirlo, en el armazón que él se ha construido.

Sin embargo, esta noche de noviembre algo ocurre. Como siempre, Alipio se asoma a su balcón y comienza su rutina de nombrar las luces que se encienden una tras otra “como breves estallidos fosforescentes” (99). Pero hoy todo es diferente: el cielo está particularmente brillante, desborda de luz, exhibe su “máxima opulencia”. En vano Alipio trata de mirar como siempre. “Por un momento queda en éxtasis” (99) se nos dice; “[...] ya el cielo es un chisporroteo luminoso y *él no sabe dónde fijar los ojos*” (100; subrayado mío). El saber con el que Alipio ha construido su reino esa noche entra en crisis: puesto que el cielo es una explosión imponente de chispas, no puede distinguir entre ellas lo que convenientemente ha llamado “constelaciones”. Ahora Alipio no sabe dónde posar los ojos para seguir nombrando, y su mirada se ha desorganizado. Ya no es la del observador objetivo y racional, porque su percepción se enrarece, sus sentidos se confunden. Ahora ve con sonidos, escucha la oscuridad del cielo nocturno: “Alipio parece esta noche más feliz que nunca: es noviembre, transparente y sonoro. Noviembre, sonando todas las fanfarrias de la oscuridad; haciendo perceptible hasta el cometa más lejano, aún en gestación” (100). Alipio

“se siente completamente feliz”, repite otra vez el narrador renglones más abajo. Pero he aquí que esta multiplicidad de sensaciones, este éxtasis desata un proceso de corrosión que afecta simultáneamente el saber de Alipio, su identidad de soberano, la organización de su cuerpo. Abandona el lenguaje (“comienza a saltar sobre el balcón, como si quisiera escaparse hacia lo alto, levanta las manos, corre de un lado a otro, suelta chillidos de júbilo, ríe a carcajadas...” [100]); disuelve la distancia entre sujeto observador/objeto observado porque la luz está ahora dentro suyo, quemándolo: “Alipio siente que un goce renovado le estremece la garganta, le llega al pecho y estalla en el estómago en innumerables cosquilleos” (101).

No sólo Alipio ha devenido estrella—conviene recordar aquí que en latín cosquileo es *titillatio*—, sino que además es devorado por el cielo mismo. Sólo así se entiende el extraño suceso que ocurre inmediatamente después de que se nos describe “el goce renovado” de Alipio, y que voy a citar extensamente:

En lo más alto del cielo el gravitar de todas las criaturas luminosas es avasallador. Pero de pronto, Alipio se queda muy quieto, mirando hacia lo alto; un punto luminoso gira alrededor de las estrellas, se desprende de las constelaciones, rueda sobre los astros y enciende la luna. La gran luminaria continúa descendiendo. [. . .] La luminaria parece una araña gigantesca y candente que hierve enfurecida; lanza chispazos que fulminan a los pájaros de la noche y precipitan las nubes, provocando torrentes de granizo y truenos insospechables. Se detiene de nuevo como buscando orientación. Alipio sigue corriendo. La luminaria ya lo persigue de cerca. Los penachos de las palmas quedan achicharrados [. . .] Alipio corre hacia el mar—piensa zambullirse entre las olas—; sus manos ya tocan el agua. Da un maullido: el agua está hirviendo; los peces, saltando inútilmente, caen de nuevo sobre el mar. La luz sigue descendiendo. Alipio, tembloroso, suelta chillidos incontrolables; se aleja de la playa y se refugia bajo un puente, escarba en el suelo tratando de desaparecer. [. . .] Alipio mira al enorme fuego que se le acerca: es como el infierno, como algo lujurioso que nunca pudo imaginar con tales dimensiones y formas. No es sólo una estrella, son millones de estrellas devorándose unas a otras, reduciéndose a partículas mínimas, poseyéndose. [. . .] Alipio se tira sobre la tierra despoblada y se aferra al suelo. La gran luminaria lo descubre, indefenso. Ahora su escándalo es como la respiración de un toro en celo, o la de una fiera hambrienta que de pronto descubre un almacén lleno de alimentos frescos. Alipio comienza a desprenderse de la tierra. Flota. Todo el estruendo de la luz parece llegar a su culminación. Alipio se ha desmayado. Los primeros resplandores del día van instalándose en los árboles.

[. . .] Poco a poco, Alipio va despertándose, se agita aún inconsciente. Abre los ojos. Se encuentra en medio del campo, acostado en un charco viscoso que le baña los brazos, las piernas y le salpica los ojos. Trata de incorporarse. Un extraño dolor le invade todo el cuerpo. Mira a su alrededor, y es ahora cuando descubre el lodazal pegajoso en el que se encuentra. Pasa los dedos por el líquido espeso y se los lleva a la nariz. Al momento se sacude las manos, se pone de pie, y echa a andar. Es semen, dice. Enfurecido y triste continúa avanzando por el campo despoblado. A su paso va quedando un reguero húmedo (103).

Lo que se nos narra es una experiencia intensa de goce pero también de terror: el cuerpo de Alipio se ha des-organizado por su acoplamiento con la luz, su saber ha sido liquidado porque ya no puede aplicar los signos que le permitían leer el cielo, y el armazón que lo sujetaba a su identidad de soberano—con la potestad de representar, en el sentido semiótico y político del término—se ha quebrado. La revolución de los astros ha desencadenado una revolución en el orden de los asuntos del mundo: el rey Alipio ha sido derrocado. ¿Qué formas de vida son posibles ahora? ¿Qué cuerpo, qué sensibilidad, qué subjetividad podría crearse? ¿Qué nuevos modos de comunidad pueden inventarse? Ha quedado abierta una posibilidad del todo-imaginar, pero Alipio no se atreverá a ejercerla. El final del relato nos informa que, tras los sucesos de aquella noche en que fue destronado, ya no volverá a asomarse en su balcón:

En medio de la tarde, que ya es de un intolerable violeta, Alipio, de pie junto a la baranda del balcón, casi se confunde con las últimas hojas del almendro. Hace rato que permanece inmóvil, mirando sin ver la gente que trajina por la acera. En el preciso instante en que el sol desaparece, Alipio, de un salto, entra en el cuarto y se acuesta, cubriéndose todo el cuerpo. Son las siete, Alipio con los ojos muy abiertos mira el techo. Son las ocho, Alipio, que suda a chorros, no se decide a abrir la ventana. Son las nueve, Alipio piensa que debe ser de madrugada. Son las doce de la noche. El cielo luce todos sus estandartes característicos. Las estrellas de primera magnitud giran raudas como las ascuas de un molino gigantesco. [...] Las lágrimas de Alipio brotan muy tibias, ruedan por los costados de la nariz, mojan la almohada. Millones de soles trajinan solitarios por el espacio sin límites. (104)

Sobre las revoluciones de los cuerpos terrestres

En 1986, cuando después de orbitar por 76 años el cometa Halley volvió a cruzar por la atmósfera terrestre, Reinaldo Arenas escribe un cuento que lleva el nombre de este famoso cuerpo celeste. Publicado en *Adiós a mamá (de La Habana a Nueva York)*, libro póstumo que reúne relatos escritos entre 1963 y 1987 tanto en la isla como en el exilio, “El cometa Halley” bien podría leerse en diálogo con “El reino de Alipio”, no sólo por la razón más obvia del motivo astronómico que estos dos textos comparten, sino sobre todo porque el segundo avanza más allá del final en el que se detenía el primero, permitiéndonos entrever el modo en que Reinaldo Arenas figura lo posible en una revolución e imagina los sujetos que ella crea.

Y digo avanzar más allá del final porque desde el epígrafe mismo del cuento queda planteada la concepción antiteleológica de la historia que rige el texto que estamos por leer. Se trata de una cita de la *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, que reza: “Nadie puede conocer su fin” (Lorca 1972: 1499). Si, por tanto, es imposible de-finir (esto es, poner un fin) al curso de

la historia, cerrando o clausurando las posibles derivas de su sentido, entonces todo puede ser contado, como decía Michel Foucault, *de otro modo*. De aquí que estamos ante una noción de historia como discurso inestable, como apertura de una multiplicidad de posibilidades narrativas. Y también ante una noción de texto como la que esbozara Roland Barthes en *El placer del texto* (2002): esto es, como una escritura segunda, realizada por parte del lector, de lo que se lee. Así, este epígrafe que encabeza el relato nos entrega la clave para entender el juego que propone Arenas: se trata de una reescritura paródica de *La casa de Bernarda Alba*, que pone en acto la posibilidad de cambiar el trágico destino final de los personajes que quedaba abierta en el propio texto lorquiano. Puesto que, efectivamente, en la obra de Lorca esta frase elegida para el epígrafe es pronunciada por la Poncia en el segundo acto, en medio de una discusión en la que la vieja criada le recrimina a Bernarda el autoritarismo con el que ha gobernado la vida de sus hijas:

LA PONCIA: (*siempre con crueldad*) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. [. . .]

BERNARDA. ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!

LA PONCIA. ¡Nadie puede conocer su fin!

BERNARDA. ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! (1499)

Tomando la frase de La Poncia *avant la lettre*, Arenas hará dos cosas. Por un lado, reescribirá *otro* final, distinto al que Bernarda había prescrito para sus cinco hijas—y que culmina con el suicidio de Adela. Pero por otro, para hacerlo deberá enfrentar el enorme poder de la matriarca, cuya eficacia reside en su capacidad para someter, aún en su ausencia, a Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, encerradas no sólo en una casa, sino también en una subjetividad que funciona como cárcel, puesto que ha ocluido todo flujo de deseo. En otras palabras, para las hermanas no alcanza con abrir las puertas de su prisión doméstica, sino que debe ocurrir una transformación lo suficientemente radical como para cortar el nudo que ata un sujeto a una identidad que se le ha impuesto como verdad sobre sí: y para Arenas *ese* es, y no otro, el momento revolucionario.

Así, en la versión que el cubano nos ofrece de la obra lorquiana no es la muerte la que pone un punto final, sino que la historia de las Alba continúa porque hay un escape: “Mientras Bernarda Alba disponía con implacable austeridad los funerales de su hija”—dice el narrador—“las cuatro hermanas, ayudadas por la Poncia, descolgaron a Adela y entre bofetadas, gritos y reproches la resucitaron o, sencillamente, la hicieron volver de su desmayo” (Arenas 1995: 84).

Tras lo cual las cinco hermanas huyen del temible dominio de su madre, jurando abandonar para siempre no sólo la casa y el pueblo, sino “toda Andalucía y toda España” (84). Al llegar al puerto de Cádiz, las cinco ponen en marcha su plan emancipador, que comienza—no podía ser de otra manera—sacando un pasaje a Cuba. Cuba, entonces, es el escenario en donde la libertad recientemente conquistada puede encarnarse, como la isla del nuevo comienzo a la que llegaron “un mes después, todavía eufóricas y como rejuvenecidas” (85).

Ya en La Habana, las cinco hermanas Alba alquilan una casa en una de las calles principales de la ciudad, y aguardan—“demasiado seguras” (85), advierte la voz narrativa—la llegada de los amantes. Pero poca fortuna tuvieron Angustias, Magdalena, Amelia y Martirio, puesto que pese a intentarlo con tenacidad, no consiguieron seducir a pretendiente alguno. La única que continúa cosechando éxitos con los hombres, para resentimiento de sus hermanas, es Adela, “cuyo vientre aumentaba por días al igual que el número de sus amantes” (86). El escándalo estalla cuando Adela da a luz: “Veinticinco hombres rotundos (entre ellos seis negros, cuatro mulatos y un chino) reclamaron la paternidad del niño, alegando que el mismo era sietemesino” (86). Pero las hermanas reconocen los rasgos de Pepe el romano en el rostro del recién nacido, y “no pudieron tolerar aquella ofensa—aquel triunfo—de Adela” (86): separan al niño de su madre “disoluta” (de quien dirán que ha muerto en el parto), lo bautizan con el nombre de José de Alba, y buscan un pueblo retirado en donde comenzar otra vez, ahora sin Adela y sin la vergüenza de su voluptuosidad. Pero nunca llega a ocurrir tal recomienzo: porque estas cuatro mujeres no sólo han sido sometidas por Bernarda, sino sobre todo *producidas* por su poder. De manera tal que, pese a que la madre déspota ha quedado del otro lado del mar, sigue viva en sus hijas. La nueva casa de las hermanas será tan opresiva como la de Andalucía, sólo que en un soporífero pueblo tropical; por lo demás, tendrá las mismas puertas cerradas al exterior y albergará las mismas habitantes vestidas de negro, portadores de cuerpos ya “sin aspiraciones”:

El pueblo (ahora lo llaman ciudad) era minúsculo, absolutamente provinciano y aburrido, tan diferente de la calle del Obispo, siempre llena de pregones, carruajes, olores, mujeres, caballos y hombres. Cosas todas que de algún modo las desesperaban, obligándolas a ponerse el mejor traje, las mejores prendas, el mejor perfume, y salir a la calle... Pero en Cárdenas nada de eso era necesario. Las vecinas no se oían, y en cuanto a los hombres siempre estaban lejos, pescando o trabajando en la tierra.

—Nacer mujer es el mayor de los castigos—dijo en voz alta Angustias cuando terminaron de instalarse en la nueva vivienda.

Y, tácitamente, desde ese mismo instante las cuatro hermanas se prometieron dejar de ser mujer.

Y lo lograron.

La casa se llenó de cortinas oscuras. Ellas mismas se vistieron de negro y, a la manera de su tierra, se encasquetaron cofias grises que no se quitaban ni en los peores días de verano, verano que aquí es infinito. Los cuerpos, sin aspiraciones, se abandonaron al sopor y a la desmesura del trópico, perdiendo las pocas formas que aún tenían. Todas se dedicaron, con pasión bovina y reglamentaria, a la educación del sobrino. (87-88)

En ese ambiente del que ha sido expulsada toda experiencia sensorial y toda apertura a lo otro crecerá el niño José de Alba, hasta convertirse en un “bello adolescente, tímido y de pelo ensortijado” (89) que sólo sale a la calle para vender las flores de papel y los bordados realizados por esas cuatro mujeres “amuralladas en su castidad”. El encierro es, por tanto, la figura que sintetiza la condición de los personajes del cuento: encierro físico en la casa, a distancia del “insolente populacho” (88); encierro en el silencio y la beatería; encierro en una identidad sexual experimentada básicamente como repertorio de prohibiciones; encierro en los códigos del pundonor y el decoro, entendidos como negación del cuerpo y aniquilación del deseo; encierro en la preservación del nombre familiar, regido por un modelo de honorabilidad que ni se ha elegido ni se cuestiona. ¿Cómo romper semejantes condiciones de opresión? Sólo un acontecimiento fuera de lo común podría cambiar el final que Bernarda Alba había escrito para sus hijas desde el principio, y el narrador nos lo hace saber:

Cierto que nadie puede conocer su fin, pero el de las hermanas Alba en Cárdenas parecía que iba a ser apacible o, al menos, muy remoto de toda exaltación o escándalo.

Algo insólito tendría que ocurrir para sacar a aquellas vidas, extasiadas en su propia renuncia, de sus sosegadas rutinas. Y así fue. Un acontecimiento fuera de lo común sucedió en aquella primavera de 1910. La tierra fue visitada por el cometa Halley. (91)

Pero ¿qué es, en verdad, el cometa Halley del cuento de Arenas? Es el nombre de un quiebre, de una ruptura definitiva con los modelos que sujetan al individuo. Es también la inauguración de una oportunidad de inventar otra subjetividad distinta a la que nos ha sido asignada como propia, abandonando los sistemas de identificación que obedecen a una ley trascendental. Es escapar de una vida que se nos ha impuesto, en palabras de Felix Guattari y Suely Rolnik, como un “posible preestructurado” (2013, 62).

Porque el ingreso del cometa Halley en la bóveda celeste pone fin a todos los cierres y a todos los encierros, perfora las subjetivaciones dominantes abriéndolas, acoplándolas a la alteridad, alter-ándolas. Es el fin de todas las narrativas escatológicas que dicen conocer el final, e incluso el fin de los vaticinios que anuncian que el mismo Halley trae consigo el fin del mundo. El fin siempre puede ser otro, y por tanto no hay final definitivo. De hecho, tras el paso del

Halley el mundo sigue girando, aunque todo cambiará, pues con el retorno del cometa y su cola incandescente retorna Adela. Enfundada en un vestido de tules y lentejuelas, la menor de las Alba llega en su carruaje a la puerta de la casa de Cárdenas para pasar la última noche junto a sus hermanas y su hijo. Con ella trae “un monumental baúl con excelentes vinos, copas de Baccarat, un gramófono y un óleo que era una reproducción ampliada del retrato de Pepe el Romano” (96). Al principio, nos dice el narrador, las cuatro mujeres “retrocedieron espantadas” (96) ante su sensual aparición, pero finalmente abandonan el rezo del rosario y se unen a la singular despedida del mundo que organiza Adela en el jardín de la casa. Bajo el cielo nocturno, contemplando la luz “de todas las constelaciones, las más lejanas estrellas, lanzando una señal, un mensaje tal vez complicado, tal vez simple” (100), Adela llenará las copas una y otra vez; e iluminada por la “noche espléndida como sólo en ciertos lugares del trópico, y específicamente en Cuba, suelen observarse” (100), pronunciará el siguiente brindis:

Esa bola de fuego que ahora cruza el cielo y que dentro de pocas horas nos aniquilará, es la bola de fuego que todas ustedes—y señaló tambaleándose a sus cuatro hermanas—llevan entre las piernas y que, por no haberla apagado en su momento oportuno, ahora se remonta y solicita justa venganza—aquí algunas intentaron protestar, pero Adela siguió hablando a la vez que servía más vino—. Esa bola de fuego es el carbón encendido que Bernarda Alba quería ponerle en la vagina a la hija de la Librada por haber sido mujer. ¡Hermandas!, esa bola de fuego son ustedes, que no quisieron apagar en vida sus deseos, como lo hice yo, y ahora van a arder durante toda la eternidad. Sí, es un castigo. Pero no por lo que hemos hecho, sino por lo que hemos dejado de hacer. ¡Pero aún hay tiempo! ¡Pero aún hay tiempo!—gritó Adela irguiéndose en medio del jardín, mezclando su voz con las canciones que los borrachos cantaban por las calles en espera del fin—. Aún hay tiempo, no de salvar nuestras vidas, pero sí de ganarnos el cielo.

--¿Y cómo se gana el cielo?—interrogó ya ebria, junto a una de las matas de jazmín del Cabo—. ¿Con odio o con amor? ¿Con abstinencia o con placer? ¿Con sinceridad o con hipocresía?—se tambaleó, pero José de Alba, que ya se había transfigurado en la viva estampa de Pepe el Romano, la sujetó, y ella, en agradecimiento, le dio un beso en la boca—. ¡Dos horas! ¡Nos quedan dos horas!—dijo mirando su hermosísimo reloj de plata, regalo de un pretendiente holandés—. Entremos en la casa y que nuestros últimos minutos sean de verdadera comunión amorosa. (101)

Me interesa detenerme aquí, en este punto en el que el Halley, como la revolución, viene para liquidar el antiguo orden conocido; un orden en el que *lo posible* está regido por un único e indiscutible modelo regulador, cuya autoridad es refrendada en la categórica sentencia que pronuncia Bernarda en la obra de Lorca: “Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca 1972, 1452).

El avance del cometa trastorna la trayectoria por la que debían discurrir las vidas de las hermanas según el fin que les había señalado su madre, y ese “nacer con posibles”—que es como nacer bajo el signo de una estrella que determina un destino—caduca, dejando disponible “dos horas”. Lo interesante del cuento de Reinaldo Arenas es que, a diferencia de los textos canónicos de la revolución, pródigos en imágenes de la nueva sociedad que *debe realizarse* tras el triunfo, ese instante en el que han caído todas las antiguas interdicciones ofrece a sus personajes la oportunidad de *crear un posible*. En este sentido, es importante advertir que si el impacto devastador del Halley es interpretado como castigo por Adela, lo es no por lo que las Alba han hecho, sino por lo que han dejado de hacer. Hacer, crear, inventar una nueva forma de vida es, por tanto, la posibilidad que se abre en ese breve tiempo que queda disponible antes de que se acabe el mundo. Pero ¿en qué podría consistir una nueva posibilidad de vida? Primero, es necesario hacerse de una nueva sensibilidad: como ocurría con Alipio, los personajes del cuento se escapan de los regímenes que organizan y regulan el cuerpo, la significación, la subjetividad. Sin embargo, a diferencia del mandadero que se creyó rey y terminó escondiéndose dentro de su balcón, las viejas mujeres sí se entregan a experimentar y a partir de entonces todo es hacer, es acción sin plan previo: “decidieron cerrar las ventanas, correr las cortinas y poner el gramófono a todo volumen. Alguien, en uno de sus giros, apagó las luces. Y toda la casa quedó iluminada sólo por las estrellas, la luna y el cometa Halley” (104); y entonces “se entregaron al amor”, en todas sus formas y combinaciones: de José con sus tías, de Martirio con Adela, del cochero—“un liberto estupendo del barrio de Jesús María” (104)—con las hermanas. Pero semejante revolución de las leyes terrenales (la que prohíbe el incesto, la que instaura interdicciones raciales y sociales) no puede ser contenida dentro de los muros de la casa: “No vamos a esperar el fin del mundo dentro de estas cuatro paredes—dijo Adela—. Salgamos a la calle” (104). Ya fuera, campesinos y “gañanes” se unen a esa comunidad horizontal y fraterna, mientras el cometa Halley sigue avanzando por el cielo, hasta que su cola finalmente se pierde en el horizonte. Tras lo cual, amanece un nuevo día: “[...] cuando las hermanas Alba despertaron, se sorprendieron, no por estar en el infierno o en el paraíso, sino en medio de la calle mayor de Cárdenas completamente desnudas y abrazadas a varios campesinos, a un cochero y a José de Alba [...] Lo único que había desaparecido era el retrato de Pepe el Romano, pero nadie lo echó de menos” (105-106).

Llegados a este punto, corresponde preguntarnos: ¿qué nuevo modo de comunidad fue creada esa noche en que un mundo acabó y otro comenzó para

esas viejas mujeres cuya subjetividad quedó radicalmente trastocada? El narrador nos informa que la placa colgada de la puerta en la que estaba escrito “VILLALBA FLORES Y TEJIDOS”, fue sustituida “por otra más pintoresca y reluciente que ostentaba el nombre de EL COMETA HALLEY” (106). No podía ser de otra manera: otra comunidad posible requiere indefectiblemente de otra casa, si estamos dispuestos a admitir que en la obra de García Lorca, *la casa* no es sólo un espacio, sino sobre todo un *dispositivo* en el sentido foucaultiano del término, esto es, un conjunto de elementos heterogéneos cuya función es la de responder a una necesidad estratégica inscrita en un juego de poder determinado. Así entendida, la casa de Bernarda en Andalucía está constituida por elementos discursivos—por ejemplo, las reglas que enuncian las formas del luto de la casa Alba, observadas tanto por el padre como el abuelo de Bernarda—y de elementos no discursivos: las “habitaciones blanquísimas” (García Lorca 1972, 1439), las ventanas cerradas y las puertas por las que no ha de entrar “ni el viento de la calle” (1451). Y en tanto dispositivo, su función es la de asegurar ciertas condiciones de subjetivación. Por el contrario, la nueva casa se construye a partir de la renuncia al apellido, de la cesación de todos los controles, de la apertura de todas las puertas, de la des-regulación de los cuerpos, de la eliminación de la figura del pretendiente (Pepe el Romano o cualquier otro) como razón de la existencia de las mujeres. Espacio heterotópico y feliz,

“El Cometa Halley” fue uno de los más famosos y prestigiosos prostíbulos de toda Cárdenas, e incluso de toda Matanzas. Expertos en la materia afirman que podía competir con los de la misma Habana y aun con los de Barcelona y París. Durante muchos años fue espléndidamente atendido por sus fundadoras, las hermanas Alba, educadas y generosas matronas como ya en esta época (1950) no se encuentran. Ellas congeniaban el amor con el interés, el goce con la sabiduría, la ternura con la lujuria. (Arenas 1995, 106-107)

Y si en la obra de Lorca las hermanas maldecían el hecho de haber nacido mujer (“Malditas sean las mujeres”, dice Magdalena (García Lorca 1972, 1452); “Nacer mujer es el mayor castigo”, dice Amelia [1486]), tras el cataclismo del Halley se ha configurado otra subjetividad femenina: una subjetividad que, lejos de ser pasiva, reticente y refrenada, es a la vez activa, hospitalaria y receptiva; una que ha logrado deshacerse de todas las binarismos y dicotomías en las que se encontraba aprisionada y se ha hecho de un espacio en el que, lo que antes era pensado como opuesto, ahora convive fraternalmente. En “El cometa Halley” se ha creado la posibilidad de una “verdadera comunión amorosa” (Arenas 1995, 102).

Palabras finales

Pese a que, si hacemos nuestra la sentencia de la Poncia, no podríamos afirmar que este es un fin, sí quisiéramos, al menos, cerrar este ensayo con algunas conclusiones preliminares. Lo que hemos intentado responder en estas páginas es una cuestión que consideramos fundamental para entender las décadas del 60/70 y que podríamos sintetizar así: si una revolución es, entre muchas otras cosas, una liberación de fuerzas creativas ¿qué nueva subjetividad posible imaginaron, a través del recurso de la literatura, quienes fueron protagonistas de ese acontecimiento? Señalamos al principio que, tras el triunfo del Ejército Rebelde en 1959, las autoridades estatales pusieron rápidamente en funcionamiento una intensa política cultural que, en base a un modelo ideal de hombre, apuntó a la producción de un sujeto gobernable a través de lo que Michel Foucault llamaría, sin dudas, *tecnologías* específicas. Desde su puesto de batalla, armados con la pluma, fueron muchos los escritores que aportaron a la reproducción de ese modelo de sujeto, como puede comprobarlo cualquiera que recorra el archivo de textos que conforman el corpus canónico de la literatura revolucionaria cubana—desde *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet hasta *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño, pasando por *Maestra voluntaria* de Daura Olema (1962) y *Buena suerte viviendo*, de Roberto Fernández Retamar (1967). En este sentido, podemos afirmar que, debido a la legitimación producida por las instituciones culturales de la isla, cuando se habla de la literatura de la revolución cubana, son *estas* textos canonizados los que monopolizan el derecho de representar la revolución y su nuevo sujeto, según un modelo que se ha postulado de antemano. Sin embargo, ahí está la lección que nos deja Alipio: lo que contemplamos como “el cielo” es sólo lo que nos permitimos ver según el trazado previo de un mapa astral que nosotros mismos hemos dibujado. Por el contrario, textos como los que hemos examinado aquí indudablemente trastocan la constelación político-cultural que queda dibujada en esa literatura “oficial” de la revolución; no sólo porque ellos exponen una fuga de los límites de lo que se imaginó como posible en su época, sino porque se fugan, también, de los supuestos críticos que aún seguimos dando por sentados en la nuestra cuando nos sumergimos en el archivo de 1960/1970 restringiéndolo a los mismos materiales de siempre. También los archivos pueden ser como casas con las puertas y ventanas cerradas. Y estos personajes arenianos se atreven a abrirlos, mostrándonos otras imágenes de la revolución como resultado de sus experimentos con lo posible.

Referencias bibliográficas

- Arenas Reinaldo. "El reino de Alipio". 1981. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981. 99-104.
- _____. "El cometa Halley". 1995. En *Adiós a mamá: De La Habana a Nueva York*. Barcelona: Álitera. 81-108.
- _____. *Adiós a mamá: De La Habana a Nueva York*. 1995. Barcelona: Álitera.
- _____. *Sobre los astros*. 2006. Sevilla: Point de lunettes.
- Arendt, Hannah. 2006. *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. 2004. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI.
- Castro, Fidel. 1980 [1961]. "Palabras a los intelectuales". En Virgilio López Lemus (Ed.). *Revolución, letras, arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 7- 33.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2007 [1984]. "Mai 68 n'a pas eu lieu. Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968", *Chimères* (64, 2): 23-24.
- García Lorca, Federico. 1972. "La casa de Bernarda Alba". En *Obras completas*, Bilbao: Aguilar. 1439- 1531.
- Guattari, Felix y Rolnik Suely. 2013. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guevara, Ernesto. 1980 [1965]. "El socialismo y el hombre en Cuba". En Ed. Virgilio López Lemus. *Revolución, letras, arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 34-48.
- Lasky, Melvin. 1985. *Utopía y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zourabichvili, François. 2002. "Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)". En Eric Alliez comp. *Gilles Deleuze: una vida filosófica*. Medellín: Euphorion. 137-150.