

## EL TEATRO DOCUMENTO DE REINALDO ARENAS

Esther Sánchez-Grey Alba

El teatro experimentó grandes transformaciones en Europa, después de las guerras mundiales, tanto en la manera de expresarse como en la intención que conlleva la obra y la forma y dimensión en que se habían de representar y en Hispanoamérica, al tomar el poeta responsabilidad ante la colectividad y plantearse la crítica al orden establecido, se incide muchas veces en el tema de la tiranía, lo cual conduce a un teatro político.

En nuestras tierras americanas ya se encuentra antecedentes del mismo en tiempos de Rosas, en *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, que para algunos críticos representa un punto de partida dentro de esta línea.<sup>1</sup>

El teatro político toma dos formas de manifestación casi opuestas: la del teatro épico que trae la Historia a escena en momentos significativos de ésta con la intención de hacer reparar al público en ciertos hechos reales de la vida social y la del teatro del absurdo que, por el contrario, saca al hombre de la Historia, o sea, de su realidad, y lo pone a luchar en un mundo sin sentido en que ninguna solución es posible. El teatro épico por lo tanto, parte de una concepción realista orientada hacia lo social. Su más notable teórico es Bertolt Brecht, aunque el iniciador lo fue Edwin Piscator pero en éste predominó su militancia comunista e hizo de su teatro uno de propaganda política con claras consignas revolucionarias en tanto que Brecht fue el poeta que supo combinar realismo y lirismo para lograr una unidad estética que hiciera pensar al espectador sobre los problemas de su circunstancia. Sin embargo, bajo la influencia de Piscator se desarrolló el llamado teatro documento con la concepción estética de un “arte prosaico” puesto que decía perseguir “la belleza de lo feo”. En definitiva, lo que buscaba Piscator era enfrentarse al llamado “teatro de arte” al que consideraba netamente burgués: su orientación no era tanto artística, sino política. Según sus propias palabras, sus obras eran realmente proclamas<sup>2</sup> y desde luego, señaló un camino didáctico que fue usado muy ampliamente por los dramaturgos de izquierda para desarrollar una labor propagandística orientada mayormente al proletariado.

El teatro documento se basa fundamentalmente en traer a escena un hecho real y concreto que ya es conocido del auditorio y presentárselo de una manera lo más objetiva posible, usando para ello los recursos visuales, auditivos o sensoriales que sean oportunos.

De ese modo, el espacio escénico trasciende los límites del escenario puesto que la percepción del espectador va más allá de lo que se le presenta ante los ojos al aportar cada cual el conocimiento que tiene del hecho en cuestión y su opinión sobre el mismo, pues lo que busca el teatro épico no es envolver al espectador en una realidad ficticia, sino por el contrario, colocarlo a cierta distancia para lograr una reacción no emotiva, sino crítica. Esto ya nos indica el propósito combativo que predomina en este teatro. Y es que, si pensamos un poco sobre ello nos damos cuenta que el “documento” o el “reportaje periodístico” (que es la estructura que mejor se aviene a estos fines) conllevan la idea de informar, de denunciar hechos u ocurrencias, de buscar, en última instancia, una reacción, pero al propio tiempo esto, sin lugar a dudas, implica comunicación, que es el punto esencial de toda forma de arte en términos generales y muy particularmente del teatro. Es decir, que lo que puede salvar para el arte al teatro documento, es la poesía que se logre poner al transmitir el mensaje.

En *Persecución*<sup>3</sup> Reinaldo Arenas hace uso del teatro documento para denunciar ante el mundo el sistema represivo en que vive su patria. Como ya antes dijimos, esa tendencia dramática había sido ampliamente utilizada por la izquierda con propósitos panfletarios; no es extraño por lo tanto, que Arenas se valiera del propio medio al que tantas veces debió ser expuesto, para combatir al sistema que lo sojuzgó por tantos años hasta que buscara la libertad por el camino de El Mariel. Pero Reinaldo Arenas era, por naturaleza, un poeta y no tuvo que sacrificar como Piscator y sus seguidores, el concepto de lo artístico en beneficio de la proclama revolucionaria, sino que la poesía trasciende lo político a través de los símbolos, lo plástico o la expresión verbal.

*Persecución* se compone de “cinco piezas de teatro experimental”, según las califica el propio autor que están unidas por el tema constante de la represión, lo cual también hace constar en un párrafo inicial en el que hace la presentación de las mismas al momento de publicarlas. Es interesante que nos detengamos en esta introducción porque en ellas, además de suministrar los datos que hemos apuntado, da otras claves de interpretación muy importantes. Primero nos dice que “El objeto que más evidencia la situación represiva serán las sogas” (5), lo cual hasta cierto punto es un tanto obvio pues la presencia constante de ellas en todos los actos hace suponer que responde a ese propósito simbólico. Después aclara que “Otro elemento importante es la música” y recomienda que

se use el principio del Estudio núm.1 de Chopín, Opus 10 sin explicar el por qué de esa preferencia. La razón se hace evidente si recordamos que Chopín escribió el Opus 10, No. 12 en Stuttgart, Alemania, en 1831, bajo la terrible impresión que le produjo el saber que su amada Varsovia hubiera caído de nuevo bajo el poder de los rusos y que le dio el título de “Revolucionario”. Con él, el gran polaco le transmitió al mundo a través de su música, el grito de dolor de su pueblo ante un poder opresor. De esta manera establece Arenas en forma sutil, el paralelo en el tiempo y en la Historia entre Polonia y Cuba, víctimas de un mismo invasor. Este tema musical sin embargo, debe sufrir desde el principio cierta alteración que llegará a veces a adquirir tonos frenéticos y dislocados. La explicación de esto la creemos encontrar nosotros en que en el caso cubano, el camino del poder extranjero fue allanado por hijos de la propia tierra, lo cual es enajenante... absurdo... terrible... Hay otro elemento simbólico al que el autor no hace referencia en la introducción, pero que se hace evidente del contexto, que es una palmera o arca que aparece en todos los actos y que, bien por su apariencia o por su función escénica, se identifica fácilmente con la patria mancillada.

Cada una de las piezas tiene su nombre, aunque también están numeradas como Actos. El primero, bajo el título de “El traidor”<sup>4</sup> es un monólogo pues el único personaje que habla es una mujer de 70 años, madre del supuesto Judas, a quien entrevista un periodista. El tiempo escénico es futuro: ya ha caído la dictadura y es momento de buscar testimonios de lo que ha pasado en tan largos y angustiosos años. La arca marchita que aparece en una esquina es indicio de este salto temporal como se comprobará más tarde, y la enorme soga que se extiende tensa en el proscenio “le dará a todo el conjunto una imagen de confinamiento” (8) según especifican las direcciones. Una enorme pantalla reflejará en determinados momentos escenas de las concentraciones públicas en la Plaza de la Revolución, de las multitudes enardecidas pidiendo ¡Paredón! o de la imagen de Fidel Castro en el paroxismo de un discurso. Esto es lo que hace documental a esta pieza ya que su propósito es denunciar específicamente, el horror de la dictadura castrista. Casi no hay acción y los personajes apenas adquieren identificación: los periodistas se difumen en el manejo técnico de las luces y la pantalla y la anciana no llega a adquirir nombre ni siquiera a tipificar a una madre; es sólo una voz, una testigo de lo que se sufrió. Su tono es amargo, cruel, dolorido, hasta un tanto cínico a veces. Relata cómo y por qué su hijo llegó a ser procesado y condenado a muerte como agente directo de la tiranía una vez

que ésta hubo caído y en ese relato es que se ve de qué manera el sistema opresor iba comprometiendo a cada uno como parte integrante del mismo, haciéndole su cómplice, identificándolo con alguna de sus corrupciones e injusticias. Era imposible buscar el aislamiento. El hombre de esta historia intentó escaparse por el silencio pero fracasó porque resultó ser como muchos “una víctima víctima de los victimarios” (10), tal como su madre lo describe. La palabra de este personaje es a veces un tanto alucinante, incrédula de que todo haya pasado y de que los que la escuchan ahora crean lo que está diciendo: “Ah, ya veo que no me cree. Soy vieja. Piense de ese modo si quiere. Soy vieja, deliro. Piense así. Es mejor. Ahora se puede pensar — ¿no me entiende?— ¿Es que no comprende que entonces no se podía pensar? Pero ahora si, ¿verdad? ...” (9). A lo largo de su discurso queda planteada la escisión entre un “nosotros (los que padecieron el régimen sin poder expresar su repudio y aún a veces, como en el caso de su hijo, teniendo que dejarse involucrar en él), un “ellos” (los victimarios, los verdaderos responsables del sistema) y un “ustedes” (los que estaban fuera y no pueden imaginar por más que quieran hasta qué punto de aniquilamiento moral se ha llegado).

El Acto II es un tiempo escénico anterior al Primero, lo cual indica el hecho de que la palmera esté menos marchita, pero es sin embargo un tiempo irreal pues se muestra un mundo en el que no resta nada natural ya que la ciencia ha logrado sustituir todo por productos artificiales. Este mundo representa el triunfo absoluto del materialismo: las rosas son artificiales, la yerba está esterilizada y la comida preparada con componentes sintéticos. El arte, las letras, la poesía, el gusto por la belleza, no pueden existir en las condiciones descritas y entonces Arenas hace una parábola con el capítulo XLVI de la Primera Parte de *El Quijote*, cuando el cura y el barbero de su pueblo llevan enjaulado al Caballero de la Triste Figura, de vuelta a su casa. Aquí son tres soldados de un “Perenne Unificado y Glorioso Imperio”, los que “transportan una gran jaula de oro en la que se encuentra un viejo harapiento de largas barbas y blancas greñas, que lleva la soga amarrada al cuello y unos amarillentos manuscritos en la mano. Su delito es haber escrito una novela de caballerías, una aventura de locos” (18). Ejercer lo que el tercer soldado califica de “oficio decadente y arcaico” (19). Si tenemos en cuenta que, como acertadamente Francisco Ayala veía en *Experiencia e invención*,<sup>5</sup> el Quijote, tras su apariencia ridícula de demente, era un héroe asistido de una razón superior que representaba el sentimiento de la época, comprenderemos que de la misma manera, este poeta enjaulado de aspecto ruinoso puede

encarnar en la pieza de Arenas las fuerzas espirituales del pueblo cubano que se resisten a la aniquilación que pretende el sistema. Como Cervantes, Arenas se burla, pero no de la manera enigmática que lo veía Ortega y Gasset, sino abiertamente, del “paraíso” que es capaz de construirse en un mundo sin valores hechos y así, presenta el horror de éste a través de la visión idealizada de los soldados que llevan al poeta a un lugar en el que la naturaleza todavía provee de frutas y rosas y que llaman “el paraíso”. Otra vez el dramaturgo ha apelado a la técnica cervantina con la ambigüedad que presenta en esa dualidad paradisíaca, pero no como la usaba Cervantes para crear la incertidumbre de la realidad objetiva, según lo estudia acertadamente Manuel Durán, sino para hacer evidente el mundo de ficción y mentira que pretende crear el régimen castrista. De esta manera Arenas está denunciando ante el mundo que si no han destruido físicamente a muchos intelectuales es porque necesitan exhibirlos para el extranjero y por eso los mantienen como en una vidriera, dentro de un ámbito limitado, para crear la ficción de que hay libertad de pensar, pero despojados de su dignidad. Esto se ve en la respuesta que le da el tercer soldado a la pregunta del primero: “¿no sería mejor que los dejaran por ahí?” “¿Por ahí?! ¿Como si fueran envases vacíos? ¿Y las delegaciones amigas? ¿Y las delegaciones enemigas? ¡Un escritor fuera del paraíso! ¡Qué dirían de nosotros!” (22). Y ya antes había admitido: “Y lo peor es que no podemos descuartizarlos como hacemos con los demás” (19). No pueden porque a pesar de todo necesitan de ellos para mantener la ficción. La jaula de oro es todo un símbolo de la gran mentira: ¡es de oro, pero es una jaula!

En este Acto también se habla de un “ellos” y un “nosotros” pero ahora tiene un significado diametralmente opuesto. El “ellos” que era el de los victimarios en el Acto 1 es ahora el de esos “seres extraños, disconformes, anormales...” (20) que no logran integrarse al nuevo sistema y “nosotros” son los que de una u otra manera lo respaldan y están aquí representados en los tres soldados que tampoco tienen ninguna identificación personal; lo que los diferencia es el grado de adhesión que cada uno tiene como salvaguarda del “Perenne Unificado y Glorioso Imperio” que representan. Con esto Arenas está planteando la pluralidad de perspectivas posibles.

Al final de este Acto II Arenas usa de la alusión bíblica a la manzana del Paraíso que tentó a Eva para sugerir un retroceso temporal que nos lleve al principio de todas las

cosas, pues el Acto III está trabajado con técnica absurdista y en él se hace la historia de como se fue gestando el régimen de terror. Conforme a lo que es el teatro del absurdo, la acción dramática desaparece en una sucesión de situaciones incongruentes, pero el orden que se establece dentro de ese ambiente irracional es el desarrollo de consolidación del sistema. Las claves temporales para indicar el avance de este proceso son dadas a través del diálogo que, desde luego, se diluye en frases inconexas, y de la intervención de un coro de seis personas. Este coro “debe dar la sensación de algo inminente, real e ineludible” (28), según las direcciones, en tanto que “Ella” y “Yo” —que así se identifican los personajes que sostienen el diálogo— deben parecer “casi irreales” (28). Son un hombre y una mujer y llevan una larga sogá atada a la cintura y como taparrabos, hojas del manuscrito del poeta que vimos en el Acto II, de los cuales leen a veces. Es común encontrar en este tipo de teatro del absurdo, la identificación de “Ella” y “Él” porque generalmente el dramaturgo está contemplando a la Humanidad en un microcosmo, pero aquí no deja de sorprendernos que haya un “Yo” y hasta un “Tú” cuando “Ella” se vuelve hacia el público y le dice: “Míralos, míranos...” (35) refiriéndose al coro y a “Ella” y “Yo”, e integrando de esa manera a los espectadores dentro de la acción dramática. Aunque una de las características del teatro absurdista es dar la oportunidad a muchas interpretaciones posibles, nos parece a nosotros que todos estos indicios pueden darnos lugar a suponer que estos personajes responden a una cierta representación, mucho más si reparamos en las direcciones de escena que dicen: “Debe enfatizarse en que ambos personajes parezcan casi como de otro mundo, a veces fatigados, otras indiferentes, súbitamente alegres, desoladoramente trágicos, por momentos cruzará por sus semblantes como el recuerdo de una derrota, se dirigen la palabra casi incesantemente pero al parecer no recíprocamente, se miran, aunque parece que están mirando a otro sitio, que ven otras cosas...” (27-28). Es decir, que más que un diálogo, lo que hay es monólogos de ese “Ella” y ese “Yo” en los que cada uno proyecta su sentir y a través del decir de ambos nos damos cuenta que lo que los une es ser prisioneros de la misma angustia, pero que no son presencias individuales. En “Ella” creemos ver la representación de Cuba que hasta entonces había estado presente en la palmera, pero aquí ésta es tirada como al acaso por un técnico de escenografía y a su alrededor, casi surgiendo de la propia planta, se inicia la acción.

La actitud de “Ella” es siempre pasiva, resignada, nostálgica de un ayer cuando “las paredes estaban aún pintadas, los cristales protegían, las leyes aún no proclamaban que era un crimen escoger, no escoger”, (31) luego anuncia: “Les están saliendo los dientes ¿Te fijaste?” (32) y tras esto la promesa a los que se han ido: “Te espero bajo el aguacero y en la muda algarabía de la navidad prohibida. Junto a la talanquera, te espero. Mirando hacia la sabana, recostada a un taburete. Te espero en esta casa espantosa... Te espero en la cola de yogurt, en la ciudad cuadrada....”(32) “Te espero entre los sillones sin fondo, junto a la mesa mal servida.” (33) y a “Yo”, al pueblo que sufre a su lado, lo sacude por los hombros y busca inútilmente que reaccione ante el fantasma que han hecho de si misma y le ruega: “...dime que me odias, prométeme que me odias, consuélame diciéndome que me odias” (34). Su esperanza está lejana y se pregunta: “¿Qué será de la gente a quinientos kilómetros del mar?” (35) y luego le acomete el desaliento y tras el resplandor amarillo de la luna que con sentido lorquiano parece sugerir muerte, se ve “desnuda, abandonada” (37), tratando de interpretar su destino.

La función del coro es la de ir señalando el proceso evolutivo del sistema opresor. Está compuesto de seis personas lo cual puede significar las seis provincias que componen la unidad territorial sobre la que se desató la realidad de la revolución castrista. Por eso sus componentes darán la impresión de “gente bien plantada y con un objetivo” (28). Sus intervenciones iniciales reflejan las consignas de estímulo para alcanzar metas propuestas de producción: “¡Ya llegamos a las cien mil posturas de café!” (29); luego el acatamiento a un poder superior: “¡¡¡Comandante en Jefe, ordene!!!” (30) y a partir de ahí el coro empieza a demostrar agresividad hacia “Ella” y “Yo” primero en forma de burlas y muecas y luego tratando de enlazarlos con las sogas o llegando a palmear en la cara a “Yo” que según nuestra interpretación es el pueblo sometido a la humillación. Esta actitud se va haciendo cada vez más agobiante hasta llegar a un punto de paroxismo en que los seis componentes del coro se cosifican en autómatas que gritan atropelladamente todas las consignas, órdenes y amenazas que habían estado lanzando hasta terminar abruptamente con la que habían empezado: “el que saque la cabeza se la cortamos”. (35), pero a partir de este momento el coro no dice más nada. Se arrastra, gruñe, aúlla y trata de escuchar lo que dice “Ella” y “Yo” hasta que se cierra el Acto con el grito atronador de las ocho figuras en escena que emiten un sonido prolongado de R que tiene dos posibles implicaciones: la R de

la palabra Revolución que el régimen de Castro trató desde un principio de darle propia significación y la R de “reprimero” que es un sustantivo que crea Arenas para referirse en el Acto siguiente a un personaje siniestro que reprime ... contiene...domina ... el ansia de libertad.

Este IV Acto está concebido en términos similares a las famosas piezas de Alfredo Jarry *Ubu roi*, *Ubu cocu* y *Ubu enchante*, no sólo en cuanto a que recoge la abstracción del mal que Jarry impersonó en aquel personaje caricaturesco, sino en otros aspectos que analizaremos más adelante. La clave la da desde luego el Reprimero, pues como Ubu, es grotesco, violento, estúpido y sin ningún escrúpulo moral. No podemos olvidar que Jarry creó a su personaje Ubu con todos los “atributos de las fuerzas del mal” pues pretendió hacerlo representativo de todo lo feo, monstruoso e irracional que hay en la naturaleza humana; era una abstracción de la maldad y por eso, al darle atributos físicos buscó que éstos fueran compendio de todo lo anti estético para que respondiera a la representación de lo anti ético. Jarry estaba influido por Mallarmé y su concepto del mito en el teatro, lo cual justifica la concepción de esta figura que si tiene mucho de primitivo y hasta de infantil, no es nunca inocente porque es extremadamente humana: Ubu es mentiroso, egoísta, ambicioso, cruel y de una pomposidad extraordinaria. No es de extrañar pues que se haya convertido en el símbolo del totalitarismo, del genocidio y del abuso.

Con técnica simbolista, Arenas busca sugerir sin tener que nombrar como decía Mallarmé y de la misma manera que antes había proyectado en el poeta cautivo la figura del hidalgo Don Quijote para mostrar la idealidad humillada, ahora proyecta la sombra siniestra de Ubu en el Reprimero desde que en las direcciones pide que sea “un personaje caricaturesco, imponente y a la vez ridículo” (40). El símbolo se apoya en las correspondencias dadas que conducen al silogismo obvio: el Reprimero recuerda a Ubu con todas sus implicaciones, pero también el Reprimero se identifica con Castro cuando se dice que es “¡Gran Guía, ejemplo luminoso, héroe, jefe máximo, maestro y padre único, máximo líder y primer secretario, primer ministro, primer comandante, jefe del estado, presidente de las repúblicas, y del consejo de gobierno, del consejo de ministros, del consejo de estado, de la Internacional Democrática, del Tricontinental y de la Intercontinental, de las provincias y de los municipios, de los aliados y de los no aliados, jefe de la paz y de las fuerzas armadas, Ministro de Cultura y Ministro del Interior,



Ministro del Exterior, Ministro de Educación, Ministro de Justicia, Ministro de Agricultura, Ministro de Comercio, Ministro de Salud, Jefe del Buró de Orientación de la Moda y crítico de arte! ¡Ministro de la Pesca y de la Caza!... ¡Del mar y del Aire! ¡Jefe máximo del Partido y de la Revolución! ¡Comandante en Jefe!. .. ¡Gran Reprimero!” (45). En este ejemplo se ve claramente que el lenguaje integra un verdadero sistema de signos convergentes a una finalidad específica. Las palabras tienen, además de su significado propio, la fuerza del sonido, como en este caso, en que la larga enumeración de títulos produce un efecto de martilleo agobiante, casi torturante. Además lenguaje y gestos llegan en muchas ocasiones a ser soeces, como lo fueron en las tres piezas de Jany en que desarrolló la figura terrible de Ubu y para que sean aún más evidentes las semejanzas, se usan aquí unas máquinas infernales que tienen el propósito de "rehabilitar" a los rebeldes, algo similares a las que usó Ubu con el científico Achras.

Las víctimas del Reprimero son el “Ella” y el “Yo” del Acto anterior pero las referencias a ellos son como "acusados" y no hablan; sólo emiten en determinados momentos el mismo sonido prolongado de la R, que entonces parece sugerir el ruido del motor de las lanchas en el momento de arrancar (54) (57). Son figuras de fondo con el único propósito de poner en marcha el mecanismo represivo.

Otra influencia que se puede apreciar en este Acto IV es la del llamado “teatro pobre” de Jerzy Grotowski en cuanto a que hay actores que transmutan sus papeles en escena, delante del público. Así, el Reprimero se convertirá en Fiscal si toma toga, birrete, cetro y otros utensilios absurdos y la secretaria del tribunal y el ujier se trasformarán según convenga, en soldados, verdugos, abogados o perros.

El Acto V viene a ser la conclusión de lo que se ha visto. Arenas vuelve a apelar a otra figura de la literatura universal cuando trae de nuevo a escena al poeta que antes vimos enjaulado, con un largo monólogo que empieza con estas palabras: “¿Seguir? ¿No seguir? He aquí el dilema...” (60). La referencia a Hamlet es obvia y es que Hamlet encarna la imagen del héroe trágico que libra una lucha interna entre la desilusión y la melancolía. Hamlet es un hombre que se ve impotente ante un mundo que está cayendo alrededor suyo y al cual llega a odiar aunque es “su mundo”; se descubre solo contra su madre, su amada, sus amigos, su sociedad, su nación y su tiempo; solo en busca de su gran objetivo, la venganza, que es la catástrofe final. El poeta de Arenas está en situación semejante; en su

soledad interna, ante su propia conciencia, se reconoce esclavo por el sólo hecho de “haber nacido en el cacareo cerrado de una isla, la prisión-prisión-prisión que es una isla...” (61); su soledad se le refleja en su “propia mueca descomunal”, en esa descomunal incredulidad y sinrazón de estar (61). Hay algo de ritual catártico en su largo monólogo. Primero se enfrenta al mundo caótico que lo envuelve y luego clama por ayuda en una especie de plegaria, de “airada blasfemia” (63), en la que aparecen desde los dioses mitológicos del mundo grecolatino hasta las cosas más comunes de su experiencia vital como los turrónes españoles o el puré de lentejas. El juego verbal toma niveles inusitados pues aunque hay mucho sarcasmo e ironía hay también mucho de ese humor a través del absurdo que ha señalado Roberto Valero,<sup>6</sup> un humor utilizado como vehículo para transmitir su mensaje desolador, pero también hay siempre latente una cierta prisa por decir lo que debe antes de que sea demasiado tarde, por vociferar su verdad por esconder sus papeles para que éstos puedan hablar por él cuando su voz se apague. “El llamado es urgente” (63), dice. Esta prisa corresponde en definitiva a esa obsesión de escape que Valero encuentra presente en casi todas las novelas de Arenas<sup>7</sup>.

Ante el dilema de seguir o no, admite que sólo “el estímulo de esa airada, divina persistente sed de venganza, de desquite... nos hace soportar, fingir...”. (61-62) y no morir, pero se resiste a una muerte intrascendente. Con cierta inquietud unamuniana pregunta “¿Jamás soñar? ¿tal vez quedar? —Tal vez antes de partir, estampar definitivamente eso que no nos permiten jamás decir y somos; nuestro unánime e intransferible grito” (62). El viejo poeta ha ido recuperando juventud; la escena ha ido ganando claridad y por fin, a pesar de la advertencia desoladora del coro, el poeta lanza su grito liberador como un Aleluya: “¡Mi triunfo!” (66). Hay aquí cierto anticipo del destino trágico del autor. Es sin lugar a dudas el propio Arenas el que se resiste a “no partir sin antes decir, dejar, estampar en la eternidad o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos” (62). Reinaldo Arenas cumplió su cometido, alzó su voz de denuncia, luchó con el arma que mejor sabía blandir, su poesía, y partió en día y hora fijada por él hacia su libertad, pero seguro de que Cuba también será libre. ¡De ahí su aleluya, de ahí, su triunfo!

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Erminio Neglia. *El hecho teatral en Hispanoamérica*. Bulzoni, Roma, Ministerio de Instrucción Pública, 1985, 181.

<sup>2</sup> Ervin Piscator. *Teatro político*. Salvador Vila, traductor. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, 40.

<sup>3</sup> Reinaldo Arenas. *Persecución*. Colección Teatro, Miami. Ediciones Universal, 1986. Todas las referencias al texto de esta obra se referirán a esta edición y se indicará la página entre paréntesis.

<sup>4</sup> Un relato con el mismo título aunque con algunas diferencias, había sido publicado en *Noticias de Arte*, New York, año 6, núm. 11, 5-6. (Número Especial, noviembre). El mismo estaba firmado en La Habana, 1974.

<sup>5</sup> Francisco Ayala. *Experiencia e invención*. Madrid, Taurus, 1990.

<sup>6</sup> Roberto Valero. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables, FL, North-South Center, Universidad de Miami, 1991, 4.

<sup>7</sup> \_\_\_\_\_. *El desamparado humor.....*, 78.

(Ponencia leída en el XXIX Congreso Anual del Círculo de Cultura Panamericano, copatrocinado por Bergen Community College of New Jersey. Sesión de Clausura en memoria de Reinaldo Arenas, el 10 de noviembre de 1991. Publicada en *Círculo: Revista de Cultura*, Vol. XXI, 1992, 67-76).