

## Reflexiones sobre corpus de autor, archivo y obra: el caso Arenas

Candelaria Barbeira  
Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET

### Resumen

El trabajo se propone indagar acerca del armado de un corpus "de autor" para la investigación literaria y la posibilidad de repensarlo a partir de la noción de archivo, para finalmente reflexionar sobre esta cuestión en el abordaje de la obra del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990).

### INVESTIGACIÓN LITERARIA – CORPUS DE AUTOR – ARCHIVO – REINALDO ARENAS

Las siguientes líneas tienen como objetivo reflexionar sobre los alcances y posibilidades que ofrece el corpus de autor en tanto objeto de trabajo en la investigación literaria. Partimos del repaso de los diferentes criterios para el armado de corpus efectuado por Miguel Dalmaroni (2005), quien ordena las perspectivas en términos de "corpus histórico" (de autor, de época) y "corpus crítico" (en función de un motivo surgido desde la propuesta del investigador). Esta distinción tiene lugar en (y hace referencia a) el contexto del debate entre Martín Kohan y Sandra Contreras acerca de la vigencia del corpus de autor.<sup>1</sup> Kohan se refiere a los trabajos de Contreras y Premat, sobre la obra de Aira y Saer respectivamente, y considera este tipo de corpus, la lectura conjunta de la obra de un autor, una suerte de anacronismo, "una lectura en sentido clásico" (2003: 4), que implicaría una interpretación integral y la conformación de un todo literario. No obstante, reconoce la existencia de trabajos críticos "de autor, de obra" que serían exhaustivos pero no conclusivos (*El factor Borges* de Alan Pauls y *Felisberto Hernández* de Jorge Panesi); pero a diferencia de ellos, Premat y Contreras harían una lectura que aspira a funcionar como totalidad (2003: 2).

Hay una distinción que, de manera prematura, parece dividir las aguas: el abordaje de la obra de autores vivos, que siguen (o podrían seguir) publicando, y la de autores que, una vez fallecidos, presentarían una obra cerrada, un conjunto establecido y fijo. Al momento de publicación de los estudios mencionados y del artículo en cuestión, tanto Saer como Aira continuaban publicando; por ello Kohan se refiere a sus obras como "obras en curso, inacabadas por lo tanto y abiertas por necesidad" (2003: 2), y a los trabajos críticos que las tienen como objeto en tanto intenciones de leer "por completo lo que todavía no está completo" (2003: 3). Sin embargo, raudamente advertimos que la idea de una obra completa implica una clausura que en más de una ocasión resulta falaz. No sólo por la posibilidad siempre presente de la existencia de textos olvidados, ocultos, "secretos", que puedan salir a la luz (una aparición, un desocultamiento en el espacio), sino también por los cambios a través del tiempo en los parámetros de lo que efectivamente puede ser pensado como objeto de investigación, de acuerdo con las diferentes corrientes o posiciones teóricas y su valoración en el ámbito de los estudios literarios.

De algún modo, el afán de totalidad asociado al abordaje de una obra puede pensarse en relación (si se quiere metafórica) con la pulsión de archivo, la voluntad de encontrar, reunir, domiciliar, interpretar y dar a conocer todo documento que responda al criterio de consignación, que en este caso respondería al imperativo de la firma de autor. La posible articulación entre investigación literaria y archivo encuentra lugar en la figura del arconte, el archivista, encargado según Derrida de la seguridad física del depósito y del soporte pero también depositario y administrador él mismo del derecho y la competencia hermenéuticos, puesto que ejerce su poder a

---

<sup>1</sup> Kohan concibe el análisis de obra y autor como una forma de anacronismo de la crítica, a partir de *La dicha de Saturno* de Premat, dedicado a la obra de Saer, y *Las vueltas de César Aira*, de Contreras, abocado a la obra de este autor. Contreras le contesta con un artículo publicado en la misma revista. Dos años después, en el siguiente número de la revista, Panesi y Dalmaroni retoman el debate en cuestión y matizan la diatriba.

través del principio de consignación, siempre amenazado por lo secreto y lo heterogéneo (Derrida 1994). Llevando la analogía un poco más lejos, cabe pensar que el investigador siempre, de alguna manera, es un arconte, por lo menos en un nivel secundario, amén de los casos específicos en que los investigadores operan a modo de arcontes “primarios” (el caso de recuperación, fijación y publicación de manuscritos, por ejemplo).<sup>2</sup> En su labor, y entre sus obligaciones, no sólo cuenta la reunión e interpretación de textos (el corpus, sí, pero también un conjunto de textos críticos y teóricos para los cuales el principio de consignación del arconte funciona como garantía de injerencia respecto del análisis de determinado corpus literario); también actúa la necesidad u obligación de dar a conocer al público (a través de encuentros y publicaciones) el resultado de su investigación. En algún punto, la tarea investigativa se trata de eso: poner en relación diversos textos y textualidades, descubrir o inventar nexos y relaciones entre ellos, justificar ese vínculo y darlo a conocer.

Acerca de este territorio compartido entre la investigación y el archivo, importa traer a colación la definición de “archivo de escritor” formulada por Goldchluk y Pené:

[...] un archivo de escritor sería, en primera instancia, un conjunto organizado de documentos, de cualquier fecha, carácter, forma y soporte material, generados o reunidos de manera arbitraria por un escritor a lo largo de su existencia, en el ejercicio de sus actividades personales o profesionales, conservados por su creador o por sus sucesores para sus propias necesidades o bien remitidos a una institución archivística para su preservación permanente. (Goldchluk y Pené 2010: 13)

Definición sumamente útil que a su vez, por el imperativo de especificidad intrínseco a toda definición, se ofrece como puntapié inicial para reformulaciones y abre el terreno a la discusión. La delimitación efectuada por Goldchluk y Pené (o, mejor: sistematizada, en tanto recuperan una serie de encuestas a diferentes agentes del campo académico de las letras) da pie para pensar dos cuestiones. Por un lado, el archivo de escritor amplía el criterio de reunión, al contemplar una serie de materiales que exceden la obra publicada de un autor. Por otro, sirve de base para una reformulación, abre la posibilidad de pensar la constitución de un archivo personal del investigador más allá de los documentos generados o reunidos por el escritor, incluyendo también aquellos materiales que lo toman por asunto o que, según el criterio de quien investiga, resultan pertinentes para el abordaje de determinada obra.

En su trabajo sobre los archivos judiciales del siglo XVIII, Arlette Farge marca la diferencia entre el archivo de los interrogatorios y testimonios policiales y otro tipo de archivo, como las autobiografías y los diarios íntimos:

El más íntimo de los cuadernos, abandonado en un rincón de un granero y encontrado unos siglos más tarde, sugiere a pesar de todo que quien lo escribió pretendía más o menos ser descubierto y pensaba que los acontecimientos de su vida necesitaban ser escritos. El archivo en absoluto posee ese carácter: el testigo, el vecino, el ladrón, el traidor y el rebelde

---

<sup>2</sup> Estas operaciones ligadas a lo que caracterizamos como arconte primario se ven ilustradas con la siguiente enumeración de Gerbaudo de los recursos ligados a las políticas de archivo: “reconstrucción de obras perdidas, reimpresión de viejos textos, estudios críticos, relecturas, recopilación de correspondencias dispersas, domicialización (pública) de archivos localizados en espacios privados. Formas de la exhumación. Formas (posiblemente sintomáticas) de apropiación de la herencia, entre el don y la deuda.” (Gerbaudo 2010: 42). Para pensar el arconte secundario, implícito en toda labor de investigación y en todo armado de corpus, resulta útil la reflexión de Dalmaroni: “De modo que el corpus, que se ofrece siempre a la investigación como un problema histórico (qué colección ordenaron determinados sujetos de un cierto pasado), además hace siempre del investigador un agente: de forma tácita o explícita, inadvertida o deliberada, el corpus provisorio de un proyecto o el corpus final de una investigación reproducen, confirman, discuten, modifican, reemplazan o subvierten alguno de los corpora legitimados, impuestos, adoptados o naturalizados por las concepciones culturales disponibles o por investigaciones precedentes” (2009: 74).

no querían aparecer compaginados; sus palabras, sus actos y sus pensamientos fueron transcritos por otras necesidades. (1991: 12)

Este pasaje deja pensar la distinción en términos de “ingenuidad”. Farge se remite al trabajo de investigación histórica y al carácter “ingenuo” de los documentos, que en el momento de su enunciación no contemplaban la instancia de lectura e interpretación por parte de un lector o investigador.<sup>3</sup> La investigación literaria suele partir del supuesto contrario: tratándose de textos que, por lo general, fueron escritos para ser publicados, con conciencia de una instancia de recepción más o menos analítica, más o menos especializada, más o menos dispuesta a desmenuzar el discurso y contradecir hipótesis de lectura, decía: tratándose de estos casos, el punto de partida es el reconocimiento de la ausencia de “ingenuidad”. Esta observación puede ser válida incluso para los materiales que no fueron originalmente pensados para ser publicados, porque desde el momento en que hay obra publicada (o pública, si no queremos exceptuar otros tipos de circulación que prescindan de la instancia editorial), hay autor, y desde el momento en que hay autor hay conciencia del lector y resignificación de todo un conjunto de discursos que adoptan como denominador común la firma, el nombre propio vinculado a la función-autor. Un diario íntimo, una entrevista, una carta, una reseña, una foto, un artículo publicado en un medio de escasa tirada, si portan el nombre (o el seudónimo) de un escritor, portan asimismo la posibilidad de ser leídos, de armar archivo, junto al conjunto de lo que podríamos llamar, con un rótulo sospechoso, “la obra propiamente dicha”.

Un texto breve de Elias Canetti, en sus *Cincuenta caracteres*, sirve para iluminar la reflexión sobre la tarea del archivista; rol fundamental en tanto podría pensarse que, aún en el caso de un conjunto de documentos reunidos por azar en algún sitio, sin archivista, sin la mirada que lo descubra y reconozca como tal, no hay archivo. Se trata de la semblanza de un “carácter” al que Canetti denomina “El Ciego”. El Ciego se distingue por acopiar exhaustivamente fotografías de todos los lugares a los que ha viajado pero jamás abre los ojos al momento de fotografiar, “luego, cuando tiene todas las fotos juntas, las pequeñas a un lado, las grandes al otro, con epígrafe y número, siempre cuadradas, en orden, recortadas, cotejadas y expuestas, puede verlas mejor” (Canetti 1981: 37). El Ciego no ve, se contenta con reunir lo que hubiese podido ver. La fotografía es la prueba de que estuvo ahí, si no existiera tal evidencia, material, tangible, exhibible, sería como si no hubiese estado. En algún punto, y si nos dejamos llevar por el campo semántico (prueba, evidencia, demostración de los hechos) la lógica operante es la opuesta a la del crimen perfecto: se trata de demostrar que *de hecho y en efecto*, X lo hizo. En el uso cotidiano de la lengua, las expresiones “de hecho” y “en efecto” son utilizadas de manera indistinta; también si nos guiamos por el diccionario de la Real Academia Española: en la aritmética de los significados que supone un diccionario, “en efecto” y “de hecho” equivalen a “efectivamente”. Sin embargo, no es difícil reconocer el hiato entre “hechos” y “efectos”. Esa distancia es la que busca suturar todo acopio de evidencias materiales en pos de la “reconstrucción de los hechos”, distancia que nuestro ciego anula al reemplazar una instancia por otra: la visión es la fotografía, sin conciencia de encuadre, recorte o perspectiva, los efectos, los vestigios materiales, *son* los hechos.

Resulta tentador acusarlo de reduccionista; sin embargo, quien trabaja con un archivo de un modo u otro se ve remitido a su proceder. En primer lugar, porque el archivista trabaja con vestigios, restos a los que debe dotar de sentido. El archivista no “viaja”, sólo tiene acceso a las

---

<sup>3</sup> Sin embargo, Farge misma habrá de considerar luego que estas confesiones del archivo policial son quizá las menos ingenuas: “El hecho de que sea preciso expresarse, confesar a no, en función de un poder contra el cual uno choca, contra el cual uno lucha; para que no lo encarcelen, es una circunstancia que marca los destinos singulares. A partir de ahí, que el discurso resulte embrollado, que mezcle la verdad con la mentira, el odio con la astucia, la sumisión con el desafío, en nada mancilla su ‘verdad’. Posiblemente el archivo no dice la verdad, pero habla de la verdad, en el sentido en que lo entendía Michel Foucault, es decir, en la forma única que tiene de exponer el *Habla* del otro, atrapado entre las relaciones de poder y el mismo, relaciones que no solamente sufre, sino que las actualiza al verbalizarlas. La visible, ahí, en esas palabras esparcidas, son elementos de la realidad que, por su aparición en un tiempo histórico dado, producen sentido” (1991: 27-28).

fotografías, entonces procede de manera similar al carácter en cuestión: reúne, ordena, coteja y expone. Al igual que El Ciego, exhibe su tesoro ante los demás, demuestra su tarea de arconte: a mayor cantidad de “fotografías”, mayor posibilidad de acercarse a un punto de vista panorámico e integral, más aproximada (pero nunca total) la reconstrucción del paisaje. Quizás en este punto resida la diferencia: en su afán de reconstruir los hechos, el archivista (que no es ingenuo) debe reconstruir aquello que El Ciego olvida: el encuadre, el recorte, la perspectiva. Finalmente, recogemos una última semblanza que nos deja el texto: El Ciego lamenta que también otros puedan demostrar que *estuvieron allí*, pero “él lo demuestra mejor” (1981: 38). Si lo trasladamos a la figura del arconte/archivista/investigador literario, el imperativo entonces será demostrar la valía o la originalidad de su labor de reconstrucción, la exclusividad simultánea al imperativo de accesibilidad.

Aludiremos ahora a la obra del escritor cubano Reinaldo Arenas (Holguín, 1943 – Nueva York, 1990), con el objetivo de reflexionar acerca de las posibilidades que se presentan al momento de formular un corpus para su abordaje. En un artículo de 1992, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, Ottmar Ette buscó sistematizar la obra areniana en su totalidad (la obra publicada hasta aquel momento pero también la inédita).<sup>4</sup> El trabajo es meritorio por la cantidad y precisión de la información, y resulta un punto de partida fundamental para la reflexión sobre la obra de Arenas. Ette la organiza en ocho ciclos: el ciclo de novelas con pre-texto implícito, el ciclo de la pentagonía (neologismo acuñado por Arenas para denominar el ciclo de novelas conformado por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*), el ciclo de los cuentos, los dos ciclos de *nouvelles* o noveletas, los ciclos de poesía y teatro y un último núcleo narrativo en el que incluye la novela *El portero*.

La labor de Ette resulta valiosa en tanto recuento exhaustivo del material publicado; sin embargo, se impone la necesidad de regresar al artículo por dos motivos. En primer lugar, ante la publicación de los materiales que hace veinte años se encontraban inéditos y con ésta el reordenamiento de la obra areniana y su recepción (consideremos que la autobiografía de Arenas se publica póstumamente y causa un fuerte impacto en la divulgación de su obra, dando lugar, ocho años más tarde, a la difundida adaptación cinematográfica de Julián Schnabel). Por otro lado, si bien los tiene en cuenta y menciona, Ette no incluye los ensayos de Arenas en ninguno de los ciclos y, a su vez, el armado de éstos parece responder a criterios de clasificación heterogéneos. Adopta, por ejemplo, un criterio genérico en la división entre obras de teatro, poesía y cuentos. En lo que respecta al resto de la narrativa, novelas y *nouvelles*, separa aquellas que presentan pre-texto implícito (las reescrituras de las memorias de Fray Servando y del clásico de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*), aplicando de esta manera un criterio que se atiene al contenido; pero agrupa el ciclo de la pentagonía diseñado por el autor, poniendo en juego otro criterio diferente, el del proyecto autoral. La disparidad de la clasificación se vuelve más visible cuando anuncia “dos ciclos de noveletas”: el cuento largo “La vieja Rosa” y *Arturo, la estrella más brillante* (ciclo justificado también porque presenta en el título el nombre propio de los

---

<sup>4</sup> Consignamos a continuación las obras de Arenas publicadas tanto en vida como de manera póstuma, según el orden cronológico de su aparición, siguiendo las fechas de la primera edición, en el caso de *El mundo alucinante* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, se publican primero traducidas al francés, las fechas correspondientes a la primera edición en castellano se presentan entre corchetes: 1967 *Celestino antes del alba* (novela); 1968 [1969] *El mundo alucinante* (novela); 1975 [1980] *El palacio de las blanquísimas mofetas* (novela); 1981 *Termina el desfile* (cuentos); 1982 *Otra vez el mar* (novela); 1984 *Arturo, la estrella más brillante* (nouvelle); 1986 *Necesidad de libertad* (ensayos); 1986 *Persecución (cinco piezas de teatro experimental)* (teatro); 1987 *La loma del ángel* (nouvelle); 1988 *El asalto* (novela); 1989 *El portero* (novela); 1990 *Viaje a La Habana* (relatos); 1990 *Inferno. Poesía completa* (poesía); 1991 *El color del verano* (novela); 1992 *Antes que anochezca* (autobiografía); 1995 *Adiós a mamá* (cuentos); 2006 *Sobre los astros* (cuento); 2010 *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)* (correspondencia). Aún no existe una compilación de los artículos publicados por Arenas en diversas revistas de Cuba (*Unión*, *La Gaceta de Cuba*, *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudo*, *Mensajes*, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, *Ah, la marea*) y Estados Unidos (*Mariel*, *Linden Lane Magazine*, *Noticias de Arte*); algunos artículos han sido compilados en *Necesidad de Libertad*, los ocho números de la revista *Mariel* fueron subidos a Internet por primera vez de manera integral en 2013.

protagonistas); y el ciclo de noveletas que reúne *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes* (“Que trine Eva”, “Mona” y “Viaje a La Habana”). La clasificación es discutible si pensamos que “La Vieja Rosa” también podría responder al ciclo del género “cuentos” y que a su vez, *La loma del ángel*, incluida en las “novelas con pre-texto implícito”, por su extensión y estructura responde a la categoría de *nouvelle*. Finalmente, en el último apartado (“Reescritura, relectura, memoria –y un último núcleo narrativo”), se refiere a la novela *El portero* y afirma que “las tres noveletas [de *Viaje a La Habana*] y esta novela pueden considerarse pues como un último núcleo narrativo, el germen de un nuevo ciclo borrado por la desaparición de su autor” (1996: 131), ciclo que a su vez se caracterizaría por la escenificación del contexto del destierro.

El objetivo de estas líneas no es poner en duda la importancia y pertinencia del trabajo de Ette, fundamental dentro de la bibliografía crítica sobre Arenas, sino reflexionar sobre los alcances y fronteras al momento de pensar la obra areniana, retomar la necesidad expuesta en su artículo, aún vigente, de esbozar una visión de conjunto. Es decir, reconocer como punto de partida la pregunta por la constitución de la obra de Arenas, la posibilidad del archivo y las opciones al momento de delimitar un determinado corpus en ella.<sup>5</sup>

De alguna manera, Arenas opera como arconte de su propio archivo. Por un lado, en su autobiografía, escrita en los últimos meses de vida y publicada de manera póstuma, cierra y ordena el conjunto de su obra. No sólo en un sentido cronológico: allí repasa la obra anterior, recupera fragmentos y anécdotas de sus novelas y cuentos, vuelve a contarlos pero esta vez desde el rol de protagonista, de modo que, además de evidenciar los vasos comunicantes entre lo ficcional y lo autobiográfico, la reescritura (la selección, la recuperación, la repetición) de textos anteriores funciona como mecanismo de archivación, consignación recursiva.<sup>6</sup> El escritor se construye como primer lector e intérprete de su propia obra al sugerir una cartografía para atravesarla. En este trazado de itinerarios, que se extiende más allá del caso puntual de la autobiografía, se torna recurrente la referencia al ciclo de la pentagonía. Entrevistado por Ette, Arenas habla de la idea motriz:

[...] eso fue lo que me dio más la idea de la pentagonía, no solamente un ciclo histórico que era obvio –la cosa de Batista, después el triunfo de la Revolución, la Revolución convertida en dictadura, todo eso- sino que había también un ciclo vital –el niño, el adolescente, el joven, el hombre- en fin: todo esto eran dos tiempos paralelos, el tiempo autobiográfico y el tiempo histórico marchando a la vez. (Ette 1996: 85)

Pero la mostración de las claves de la escritura, a modo de metatexto, irrumpe también en el cuerpo de las novelas, Arenas insiste. En un pasaje de *El color del verano*, por ejemplo, se refiere al ciclo del siguiente modo: “esta pentagonía que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país” (1999: 262). El narrador repasa y explica sus intenciones en cada una de las novelas, subraya el patrón:

En todas estas novelas, el personaje central es un autor testigo que perece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre pero con la misma

---

<sup>5</sup> Sobre el carácter siempre incompleto, siempre abierto del archivo, pensado desde la obra de Arenas, vale tener en cuenta que en junio de 2013 se anunció la edición de *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1991)*, compilación a cargo de Margarita Camacho y Enrico Mario Santí a través de Conaculta. “Dan a conocer ganadores de la primera Convocatoria de Coediciones Conaculta” Comunicado No. 922/2013, 20 de junio de 2013.

<sup>6</sup> Acerca de la recuperación de fragmentos de novelas anteriores en *Antes que anochezca*, especialmente *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* véase: Barbeira, C. (2012). “Desdecir los pactos: ficción y autobiografía en la escritura de Reinaldo Arenas” en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano* N° 12, julio-septiembre de 2012. Disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/479-desdecir-los-pactos-ficcion-y-autobiografia-en-la-escritura-de-reinaldo-arenas>.

airada rebeldía. (...) Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen”. (1999: 263)

El hincapié en la cuestión de la pentagonía trasciende la manifestación de un proyecto creador para convertirse en una forma de clasificación y ordenamiento de su propia obra. Pero Arenas deja apuntada además otra forma de mandato sobre su archivo. En la introducción de *Antes que anochezca*, narra el esfuerzo dedicado a terminar la novela *El asalto* y así completar el ciclo; luego agrega: “El caso es que la novela se terminó de pasar en limpio y engrosó mis originales en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, donde pueden ser consultados” (2004: 13). La referencia al conjunto de manuscritos depositados en Princeton se repite en paratextos de ediciones anteriores y posteriores (en los paratextos o en el cuerpo de publicaciones de diferentes editoriales, desde 1984 a 2012), ratificando la decisión de domicialización y consignación de los manuscritos, o para decirlo de otro modo: la voluntad de dejar asentado el archivo, la conciencia de su obra como archivo por venir.<sup>7</sup>

Esta conciencia de lo por venir (Derrida 1994) no sólo se presenta a través de la información (sugerencia) del lugar donde los manuscritos pueden ser consultados, sino que también se considera la futura lectura académica. En *El color del verano*, surge la atención sobre la instancia de recepción, no se alude ya al lector en general sino al posible abordaje de los críticos: “Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela” (1999: 262), escribe Arenas, pero una vez más cae en la tentación de explicar él mismo las intenciones, la estructura, lo que “quiso decir” con lo que dijo, con lo que hizo, con lo que escribió:

Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. (...) Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida, pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra. (1999: 262)

No nos detendremos a discutir si *El color del verano* es la “primera novela redonda”, aunque la afirmación puede ser por lo menos discutible; tampoco acerca del carácter literal o irónico de la aserción, aunque sobra evidencia del afán por explicar su obra para entenderlo en sentido literal; baste destacar que en todo caso se insta una serie de líneas directrices con relación a cómo debe clasificarse, agruparse, consultarse, leerse e interpretarse su obra. Valga como colofón, de estos párrafos y de aquel mandato, la decisión de Arenas de que sus textos no sean publicados en Cuba hasta la muerte de Fidel Castro, gesto ulterior de ejercer una voluntad y un derecho de propiedad sobre su obra, sobre su archivo por venir.

---

<sup>7</sup> Junto con los datos del copyright, en la edición de Tusquets (cuarta edición en la colección Fábula, 2004) se consigna: “Los textos originales de *Antes que anochezca (autobiografía)* forman parte de la colección de manuscritos de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, New Jersey”. También en la primera edición de *El color del verano* de Tusquets (colección Andanzas, 1999): “Los textos originales de la novela *El color del verano o Nuevo Jardín de las Delicias*’, terminada de escribir en Nueva York en 1990, forman parte de la colección de manuscritos de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey”. En la edición de Montesinos (Barcelona, 1984) de *Arturo, la estrella más brillante*, en una sección final titulada “Notas” Reinaldo Arenas (en primera persona) también aclara: “En cuanto a los originales de este relato, escrito en La Habana en 1971, pueden ser consultados en la biblioteca de la Universidad de Princeton [sic], New Jersey”. Este último dato no aporta ninguna certeza pero sí algunas sospechas: que tanto la intención de domicializar el archivo como la de hacerlo público provienen del propio Arenas y no de sus albaceas, y ambas intenciones se manifiestan años antes de su muerte, no se trata de una fijación póstuma de los manuscritos. En la edición de *Necesidad de libertad* de Point de Lunettes (Sevilla, 2012), en una nota a pie de página (de 1983) al comunicado emitido por Arenas en el Parque Lenin en 1974, también se informa que “El original se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Princeton, donde puede ser consultado” (2012: 204). En esa misma edición aparece una nota referida al tomo en su conjunto, encabezada por la dedicatoria “A quien pueda interesar”: “El manuscrito original de este libro integra la colección de Reinaldo Arenas de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey (Departamento de Manuscritos)” (2012, página sin numerar).

Finalmente, irrumpe una sospecha: aun en un corpus de autor, podemos intuir que probablemente el mejor inicio sea desautorizar al propio autor en su mandato, en lo que destaca, en lo que olvida, en lo que esconde. Hay que desarmar la cartografía que ya sugerida y desbordar el camino, trazar nuevos itinerarios, discutir el mandato, repensar la obra. Para llegar al autor, quizás haya que matarlo, porque a fin de cuentas, como dijo un coleccionista (esos familiares lejanos de los archivistas), “jamás se debe confiar en lo que los escritores dicen de sus propias obras” (Benjamin 2005: 222).

## **Bibliografía**

- Arenas, Reinaldo (1968) [1967]. *Celestino antes del alba*, Buenos Aires, Brújula.
- Arenas, Reinaldo (1997) [1968]. *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (1972). *Con los ojos cerrados*, Montevideo, Arca.
- Arenas, Reinaldo (1980). *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Caracas, Monte Ávila.
- Arenas, Reinaldo (1981). *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral.
- Arenas, Reinaldo (2002) [1982]. *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (1984). *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos.
- Arenas, Reinaldo (2012) [1986]. *Necesidad de libertad*, Sevilla, Point de Lunettes.
- Arenas, Reinaldo (1986). *Persecución (cinco piezas de teatro experimental)*, Miami, Universal.
- Arenas, Reinaldo (2007) [1987]. *La loma del ángel*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- Arenas, Reinaldo (2003) [1988]. *El asalto*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2006) [1989]. *El portero*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (1990). *Viaje a La Habana*, Miami, Universal.
- Arenas, Reinaldo (2001) [1981; 1990]. *Inferno. Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- Arenas, Reinaldo (2010) [1991]. "El color del verano" o "Nuevo Jardín de las Delicias", Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2004) [1992]. *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2006) [1995]. *Adiós a mamá*, Barcelona, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2006). *Sobre los astros*, Sevilla, Point de Lunettes.
- Arenas, Reinaldo (2010). *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, Sevilla, Point de Lunettes.
- Benjamin, Walter (2005). "El coleccionista". *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 221-229.
- Canetti, Elías (1981). *Cincuenta caracteres. El testigo oidor*, Barcelona, Guadarrama.
- Conaculta (2013). "Dan a conocer ganadores de la primera Convocatoria de Coediciones Conaculta" Comunicado No. 922/2013, 20 de junio de 2013 [en línea]. Disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=27655&vi=1#>. Consultado 10/07/2013.
- Contreras, Sandra (2003). "Intervención". *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, N°11 (Diciembre 2003). Disponible en: [http://www.celarg.Org/int /arch\\_publico/contreras\\_intervencion.pdf](http://www.celarg.Org/int/arch_publico/contreras_intervencion.pdf). Consultado: 30/07/2013.
- Dalmaroni, Miguel (2005). "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)". *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12 (Diciembre 2005). Disponible en: <http://www.lectorcomun.com/descarga/87/historia-literaria-y-corpus-critico-aproximaciones-williamsianas-y-un-caso-argentino.pdf>. Consultado 08/07/2013.

Dalmaroni, Miguel (dir.) (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Derrida, Jacques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

Ette, Ottmar (1996) [1992]. “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”. Ette, O. (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt/Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 95-138.

Ette, Ottmar (1996) [1992]. “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero de 1990” Entrevista a Reinaldo Arenas. Ette, O. (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt/Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 75-91.

Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.

Gerbaudo, Analía (2010). “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción”. *Revista Telar* 7-8, 31-50.

Goldchuk, G. y Pené, M. G. (2010). “Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo” [En línea]. *I Jornada de intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*, 6 y 7 de diciembre de 2010, La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.772/ev.772.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf). Consultado: 05/07/2013.

Kohan, Martín (2003). “Dos recientes lecturas modernas”. *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, N° 11 (Diciembre 2003). Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/kohan\\_dos\\_recientes\\_lecturas\\_modernas.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/kohan_dos_recientes_lecturas_modernas.pdf). Consultado: 30/07/ 2013.