RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL – MÁS DE 10000 PALABRAS (sin límite de extensión) – Estipulado por la UNED en casos en que no se vaya a publicar.

Doctorando: Leonel Capote Hernández

DNI: 45870329-A

Cuando Reinaldo Arenas elige *El jardín de las delicias* y titula una de sus obras *Nuevo Jardín de las delicias* –a la que también llama *El color del verano*–, última novela que termina de escribir en 1990, ya había utilizado la obra de El Bosco como fuente de referencia para otras novelas suyas desde los años sesenta, como *El mundo alucinante* (1967) y más tarde *El portero* (1987). También había realizado numerosas versiones de otras obras literarias de siglos anteriores a lo largo de la década de los años ochenta, como *La Loma del Ángel* o Cecilia Valdés (1985) y el *Lazarillo de Tormes* (1986), y había empleado a su vez la obra de Leonardo da Vinci como referencia para *Mona*, una de sus noveletas. Al mismo tiempo, sostiene una relación muy estrecha desde los años sesenta del siglo pasado con el matrimonio de pintores Jorge –cubano– y Margarita Camacho –española–, ambos radicados en París y vinculados al movimiento surrealista francés. Arenas también contó con numerosos amigos pintores en Cuba y por supuesto, también le atrajo la pintura por encima de cualquier otra manifestación artística.

Reinaldo Arenasnace en Holguín el 16 de julio de 1943, en la antigua provincia de Oriente, en Cuba. Procede de una familia de origen campesino y humilde y esas vivencias marcan su obra. Desde pequeño siente interés por escribir y deja constancia de ello en su primera novela, *Celestino antes del Alba* (1964), escrita con veintidós años. La obra fue considerada iniciadora de tendencia dentro del *post* *boom* de la novela latinoamericana, en la que se inserta sin discusión toda la obra de Arenas por su gran imaginación y propuestas renovadoras. *Celestino antes del alba* se convierte en un canto a la libertad (como su novela *El mundo alucinante* de 1967), a la imaginación y a la creación, si se toma en cuenta que Celestino –*alter ego* de Arenas y de cualquier creador– es un niño que quiere ser escritor y se esfuerza por lograrlo en circunstancias difíciles como las que vivió Arenas en su infancia y el resto de su vida. Antes de los veinte años se incorpora a la guerrilla de Fidel Castro en la Sierra Maestra para derrocar el régimen del general Fulgencio Batista y Zaldívar (1901 -1973) que interrumpió la rotación de gobiernos democráticos en Cuba en 1952 con un golpe de Estado. Al llegar la Revolución al poder en 1959, parte para La Habana casi de inmediato (en 1962), realiza estudios de Economía y más tarde en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana. Termina trabajando en la Biblioteca Nacional José Martí de la capital habanera como bibliotecario, donde conoce y se relaciona con escritores que habían pertenecido al grupo de la revista *Orígenes* (1944 – 1956), que tendrían un gran influjo en su obra; especialmente se vincula con José Lezama Lima y Virgilio Piñera Llera –dos figuras fundamentales de la vanguardia en Cuba en su momento de plenitud y del *boom*–. Paulatinamente, como expresó él mismo en múltiples ocasiones, se desencanta de la Revolución y así lo refleja en su obra. Aunque es cierto que sus dos primeras novelas fueron premiadas o reconocidas en Cuba, sin embargo la primera de ellas se editará dos años después del premio, sin ninguna reedición posterior a pesar de su éxito, y la segunda nunca se llegó a editar completamente en Cuba, sino en el extranjero, lo que se reitera hasta hoy con el resto de su obra. La segunda de esas novelas, *El mundo alucinante,* recibió el premio a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1969. En 1980 logra escapar de Cuba a través del éxodo de Mariel y se instala en los Estados Unidos, donde continúa escribiendo, ejerce diversos oficios, eventualmente ejerce de profesor visitante en la Universidad Internacional de Florida y en la Universidad de Cornell (1987) y es invitado como conferenciante a muchas otras universidades americanas hasta su muerte. En 1990 se suicida, dirigiendo antes de su muerte una carta al *Diario de las Américas* de Miami en la que reivindica su compromiso permanente con la libertad bajo cualquier circunstancia, explica su acción y se despide de sus familiares y amigos y de las personas interesadas en su obra.

La novela *El color del verano* o *Nuevo <Jardín de las delicias>* fue la última que terminó de su conocida Pentagonía o cinco agonías o novelas y, sin embargo, resulta la penúltima de esa serie de novelas que representan en **su contenido** su vida y, por extensión, sus nexos con Cuba y el exilio. La inició en 1988 y escribió a partir de entonces su última versión –con dos de ellas previas en el Archivo de Manuscritos de la Universidad de Princeton– que fue publicada casi al final de su vida, aunque reescribió varias versiones que, según contó él mismo. La obra trata de los preparativos y la celebración de un conjunto de festejos, incluido un carnaval, para celebrar los cuarenta años en el poder de un dictador. Por medio de fragmentos independientes dentro de la obra se van narrando distintos acontecimientos o historias relacionadas con personajes diversos de la realidad cubana que vivió el escritor hasta su partida de Cuba en 1980.

Arenas advierte en su propia obra sobre su propósito fundamental al escribir *El color del verano*, como aclara en primer lugar en un Prólogoque él mismo redacta para su novela y que aparece como un fragmento más del mosaico que la compone: “Pero nunca olvidé que, para que mi vida cobrase sentido -pues mi vida se desarrolla sobre todo en el plano literario-, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto* [1991], ya había sido escrita en la isla en un rapto de furia y la había expedido, con todos los riesgos que esto implica, al exterior, donde más tarde la descifraría pues el manuscrito era prácticamente ininteligible.”[[1]](#footnote-1) A lo que agrega más adelante: “Esa desolación y ese amor de alguna forma me han conminado a escribir esta pentagonía que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país.”[[2]](#footnote-2) Y añade finalmente: “Luego sigue *El color del verano* [1990], retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror; las luchas e intrigas que se desarrollan alrededor del tirano (amparado por la hipocresía, la cobardía, la frivolidad y el oportunismo de los poderosos), la manera de no tomar nada en serio para poder seguir sobreviviendo y el sexo como una tabla de salvación y escape inmediatos. De alguna forma esta obra pretende reflejar, sin zalamerías ni altisonantes principios, la vida entre picaresca y desgarrada de una gran parte de la juventud cubana, sus deseos de ser jóvenes, de existir como tales. Predomina aquí la visión subterránea de un mundo homosexual que seguramente nunca aparecerá en ningún periódico del mundo y mucho menos en Cuba. Esta novela está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida y de la mayoría de los que fuimos jóvenes durante las décadas del sesenta y del setenta. *El color del verano* es un mundo que, si no lo escribo, se perderá fragmentado en la memoria de los que lo conocieron.”[[3]](#footnote-3) A lo que incorpora un elemento muy importante de carácter vital y personal: “Escribir esta pentagonía, que aún no sé si terminaré, me ha tomado realmente muchos años, pero también le he dado un sentido fundamental a mi vida que ya termina.”[[4]](#footnote-4)

De *El color del verano* señala entre sus características que es un “[…] retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror […] Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice en el centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra.”[[5]](#footnote-5)

El autor utiliza fuentes variadas en el texto. Con mayor frecuencia se remite a los documentos visuales provenientes de la obra de El Bosco, especialmente su tríptico *El jardín de las delicias* que sirve de referente para elaborar la novela, pero también se refiere a otras pinturas conocidas como el *Guernica* de Picasso, obras de Goya, algunos retratos de la poetisa cubana Carilda Oliver Labra –que reunía en su hogar de la ciudad de Matanzas todavía en la década de los años noventa y que había elaborado el retratista cubano Tom Catá–, hace también referencias críticas a los pintores cubanos Raúl Martínez –abstracto de los años cincuenta, posteriormente influido por el Pop- y a Manuel Mendive –naïf de temática afrocubana-. Habla de un retrato de la poetisa cubana del siglo XIX Luisa Pérez de Zambrana, de varios cuadros de la pintora cubana Clara Morera –que transforma en Mortera-, hace años radicada en Nueva York. Con frecuencia emplea la Historia de Cuba y la Literatura, de inicio utiliza poemas de los escritores cubanos más conocidos de los siglos XIX y XX –José Martí, Julián del Casal, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego– que maneja dentro de una representación teatral y que es una crítica a los actos de repudio –frecuentemente abusivos, violentos, humillantes y en extremo denigrantes– llevados a cabo en Cuba contra los que abandonaban el país en 1980 y aquellos miles de cubanos asilados por esa fecha en la Embajada de Perú en La Habana; al mismo tiempo, la representación forma parte de un homenaje que se le va a dedicar al dictador de la Isla en el 40 aniversario de su acceso al poder, pero que se convierte en medio siglo al trasladar esa fecha imaginariamente a 1999. En el orden documental, se remite a numerosas obras y autores conocidos; por ejemplo, reconoce la influencia de un libro prerrenacentista español de inicios del siglo XVI como la *Carajicomedia*, por aquel entonces también había realizado una adaptación del *Lazarillo de Tormes* y admite la influencia de la literatura picaresca, así como de los cuentos de *Las mil y una noches*; de hecho, la propia obra evidencia en su estructura los recursos narrativos de esa colección de cuentos árabes, en tanto aparece entretejida a partir de distintas historias y con personajes diversos. En la sinopsis de la obra que se localiza con carácter inédito en la sección de manuscritos de la Universidad de Princeton dice: “En las diversas historias que cuenta esta novela, siempre en trance de perecer, por lo que el autor incesantemente tiene que recomenzar la historia de la misma. Al final, en el mismo instante en que el autor perece comprende que antes de morir devorado por los tiburones, que ya han devorado su novela, tiene que recomenzar de nuevo la historia de la obra. Se cierra el círculo con el comienzo una vez más de *El color del verano*. Teatro, ensayos, trabalenguas, aventuras picarescas y lujuriosas configuran esta obra, heredera entre otras tradiciones de la novela de caballería, del *Kamasutra* y del libro mágico de *Las Mil y una Noches Árabes*.”[[6]](#footnote-6)

Para elaborar su obra, se ampara en su experiencia vital como fuente principal –como un autor testigo[[7]](#footnote-7), según dice él mismo–, pero además se remite constantemente a la Historia de Cuba y, por tanto, a las fuentes documentales del pasado para averiguar las causas que han determinado la aparición de numerosos problemas políticos que se reiteran constantemente. Cuenta la historia del país porque ha sido testigo y partícipe de la misma, especialmente por su contacto con la cultura y con personalidades destacadas relacionadas con esa historia. Interroga a la pintura y extrae de la obra de El Bosco ingredientes que incorpora a su propia obra a partir de elementos de la estructura del texto. Interroga a pinturas conocidas u obras concretas y hasta pone a hablar a personajes fallecidos que participaron de la historia de Cuba –fuentes orales– y con ello les dota de vida para que narren lo sucedido. Esos personajes hablan también de pintura y critican la nueva versión imaginada por Arenas de *El jardín de las delicias*, una vez expuesta.

De su Pentagonía –incluida *El color del verano*– dice: “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 airada rebeldía: cantar o contar el horror y la vida de la gente, incluyendo la suya. Permanece así, en medio de una época conmocionada y terrible (que en estas novelas abarca más de cien años), como tabla de salvación o de esperanza, la intransigencia del hombre creador, poeta, rebelde, - ante todos los postulados represivos que intentan fulminarlo, incluyendo el espanto que él mismo pueda exhalar-. Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano que, además, de una u otra forma (ahora lo vemos otra vez), proseguirá su guerra contra la barbarie muchas veces disfrazada de humanismo.”[[8]](#footnote-8)

Arenas emplea la apropiación artística como método fundamental para elaborar esta novela –pero advierte que en el plano de la parodia– y, como Denis Diderot en el siglo XVIII pero con notables modificaciones y mayores aciertos, trata de revitalizar por medio de una novela una obra de arte conocida; por tanto, a través de la Literatura recontextualiza y realiza una relectura de un texto pictórico de El Bosco, *El jardín de las delicias*, trasladando las formas de aquella pintura a otra época y a otro contexto; al hacerlo reactualiza también su contenido, que por demás adapta a la realidad cubana de la segunda mitad del siglo XX, especialmente de los años 60 y 70, pero ofreciendo una continuidad de aquella realidad que abandona en 1980 y que, sin embargo, es capaz de avizorar que se mantendría invariable al final del siglo XX (e incluso después). El propio Arenas, cuando reescribe *El Lazarillo de Tormes* en una versión más actual, comenta en relación con la acción de retomar obras del pasado para actualizarlas en estos tiempos: “El mejor objetivo -quizás el único- de la versión moderna de un clásico es estimularle al lector el acceso al texto original. Ojalá esta versión logre ese propósito.”[[9]](#footnote-9) Al mismo tiempo, al crear también una versión actualizada de la novela más importante del siglo XIX cubano, a saber *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, expresa de ese tipo de re-escritura del pasado y de una obra conocida: “La recreación de esa obra que aquí ofrezco dista mucho de ser una condensación o versión del texto primitivo. De aquel texto he tomado ciertas ideas generales, ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando luego rienda suelta a la imaginación. Así pues no presento al lector la novela que escribió Villaverde (lo cual obviamente es innecesario), sino aquella que yo hubiese escrito en su lugar. **Traición, naturalmente**. **Pero precisamente es esa una de las primeras condiciones de la creación artística. Ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaría de ser obra de ficción**.”[[10]](#footnote-10) En *El color del verano* Arenas hace uso no solo de la personificación de una pintora que ejecuta un cuadro que sirve de referencia para el desarrollo de la novela, sino que también pone en juego recursos propios de la crítica de artes, especialmente de la descripción, más conocida como écfrasis o ekfrasis entre los griegos, que consistía en “[…] una descripción detallada del todo a través de las partes: hacer hablar -en el caso del arte- a los cuadros, que son mudos por naturaleza.”[[11]](#footnote-11) De las experiencias de Arenas como escritor, decía Severo Sarduy otro escritor, pintor, teórico del Barroco y lingüista que sostuvo un relación epistolar con Arenas desde París: “Así , aunque encubiertos por la facundia o acribillados por la sorna de un narrador omnisciente y común, desfilan los personajes como en un catálogo de tropos que es a la vez un rápido boceto de algunos tipos cubanos, como los que pueblan entre volantas y quitrines, los grabados coloniales y fundadores de la nacionalidad, o transpuesto a lo insular, como un breugheliano encuentro del Carnaval y la Cuaresma […] entre la electrónica y el Bosco, entre el infierno programado y el delirio teológico medieval.”[[12]](#footnote-12)

Arenas termina de escribir la versión final de la novela en 1990, en Nueva York, a pocas semanas de su suicidio. Su obra y su vida evidencian la problemática relación del intelectual y el poder en Cuba desde 1961, en tanto y a pesar de que Arenas se aleja del discurso oficial en diversas direcciones desde los años sesenta, finalmente se aparta completamente y crítica el rígido modelo ideológico que limita la libertad de expresión y creación en sus obras: “Las novelas históricas de la revolución cubana están configuradas por el concepto progresista de la historia. Al mismo tiempo se acrecienta en ellas el uso de la estructura épica […] Aunque muchas novelas logran conciliar valores estéticos con la <cuestión palpitante> de la lucha política, las discrepancias entre la literatura y el rígido modelo ideológico-estético irán agudizándose.”[[13]](#footnote-13) En cambio, la obra refleja un contexto imaginario: el año 1999 en una Isla en la que él vivió en la capital habanera entre los años 1960 a 1980.

El escritor Reinal Arenas, de paso por Madrid y después de recorrer algunos países de Europa, el 12 de diciembre de 1983 remite al señor Peter Johnson (por entonces Vicepresidente encargado de la Bibliografía y documentación para América Latina, España y Portugal, en el Archivo de Documentos Raros y Valiosos de la Universidad de Princeton) una postal que representa al completo los tres paneles del tríptico de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco en el Museo del Prado, después de visitarlo. Esa tarjeta aparece enviada a la dirección de la universidad donde se acumularon de forma gradual y donde actualmente se recogen los documentos más importantes vinculados con su vida y obra y evidencia su apego por la pintura de El Bosco, al mismo tiempo que parece querer dejar constancia para la posteridad de su contacto con un icono artístico de especial relevancia para la Historia del Arte y para su realización como escritor por la importancia que alcanza en su obra, como se verá especialmente con *El color del verano* o *Nuevo Jardín de las delicias* que concluye siete años más tarde. El año anterior y tomando en cuenta seguramente el interés que la obra de El Bosco tuvo siempre para Arenas, su editor Thomas Colchie le había remitido el 2 de agosto de 1982 una postal con la imagen de un fragmento del panel central de *El Jardín de las delicias*. El estado de la postal –también en Princeton– muestra que con frecuencia de seguro acudió a ella para ver la escena que se muestra y que reflexionó sobre la misma. Este reencuentro con las imágenes visuales del artista holandés será recurrente en su obra escrita, tanto antes como después de marcharse[[14]](#footnote-14) de Cuba en 1980. A la obra de El Bosco vuelve nuevamente antes de su muerte en diciembre de 1990, al concluir la última novela de su Pentagonía –cinco novelas que concatenan la Historia–, *El color del verano* o *Nuevo Jardín de las delicias*, de la que se conservan las dos versiones definitivas concebidas totalmente en los Estados Unidos y depositadas también en Princeton, así como algunas notas y elementos que pensó estando todavía en Cuba. Una vez finalizada la obra, le escribe al matrimonio de los pintores Jorge –vinculado al movimiento surrealista– y Margarita Camacho en París y les dice: “Espero que cuando estén en Los Pajares puedan leer *El color del verano* con serenidad y de manera completa, ahora, desde luego es imposible que lo hagan. Me interesa una lectura profunda por parte de ustedes pues la pintura juega en ella un papel fundamental, de hecho uno de los personajes fundamentales es una pintora”[[15]](#footnote-15). Este personaje es el propio Arenas transmutado ficcionalmente en la creadora Clara Mortera –antigua vecina habanera– que ejecuta trescientos cuadros de un tirón de los que uno va a tener un carácter excepcional conceptualmente, al mismo tiempo que evoca a un artista del pasado: “[…] ¿cómo iba a poder pintar aquel cuadro apocalíptico si nunca había visto un gran cuadro? Y sobre todo, si nunca había visto *El jardín de las delicias*, de El Bosco, y sólo tenía una remota idea a través de pésimas reproducciones que ni siquiera eran suyas. ¡Tenía que llegar al Museo del Prado! [...]; ver, sobre todo, el gran tríptico de El Bosco –el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y todo lo que la rodeaba–.”[[16]](#footnote-16) Sin embargo, la pintura que ejecutará Arenas en la novela y que le da nombre a la misma –entre otras– dice de su *alter ego* la pintora Clara Morera o Mortera en la novela: “También son fundamentales los personajes de Clara Mortera, una pintora que tiene a su cargo la pintura de la novela a través de un cuadro que es una parodia de *El jardín de las delicias* de El Bosco.”[[17]](#footnote-17)

Una lectura iconográfica de la obra de El Bosco en la novela de Reinaldo Arenas plantea inevitablemente apelar en primer lugar al proyecto de tríptico que se propone de inicio Arenas/Clara y a su consecución posterior. En la documentación depositada en la Universidad de Princeton Arenas aclara que se propone realizar una parodia[[18]](#footnote-18) de *El Jardín de las delicias* de El Bosco. En ese proyecto paródico, connatural a las obras del *post boom* de escritores hispanoamericanos de los años sesenta y setenta del siglo pasado –en que se inscribe su quehacer–, este procedimiento se convierte en recurso frecuente a partir esencialmente de la apropiación de otras fuentes con un objetivo bien claro: “[…] su inserción en el espacio socio-histórico complejo y su capacidad de engarzar lo extraliterario con lo estético en la mejor tradición hispanoamericana de contestación al poder.”[[19]](#footnote-19)

*El color del verano* o *Nuevo de Jardín de las Delicias* (1990) de Reinaldo Arenas se transforma así, y conforme a las intenciones de su autor, en una relectura de la obra de El Bosco, en especial del tríptico *El jardín de las delicias*,por medio de la palabra escrita. Al emprender ese acto, Arenas pretende acercarse imaginariamente a la realidad de un país tropical y caribeño, adelantando acontecimientos que tendrán lugar una década después de su muerte (prevé por tanto la continuidad de una realidad que vivió). De ese modo, encuentra el pretexto para reevaluar a la luz de una cultura los acontecimientos históricos del escenario en que ocurren los hechos. No en balde señala Mieke Bal sobre las relaciones que se entablan con las obras maestras: “Por medio de conexiones con obras maestras famosas, la obra de arte demanda para sí misma un tipo de verdad que va más allá del problema de la verdad histórica, comprometiéndose con cuestiones que la historia ha dejado pendientes en su apresuramiento lineal.”[[20]](#footnote-20) Las consideraciones de Bal demuestran igualmente el interés recurrente de Arenas por la Historia, especialmente desde que concibió su segunda novela *El mundo alucinante* en 1966, en la que ya las figuras de la obra de El Bosco comenzaban a ser partícipes en la obra del cubano de esa relectura permanente del pasado en general y por supuesto de su conexión con el presente y con los acontecimientos de los que participaba a partir de recursos disímiles: “”La parodia en novelas de Arenas […] es la base de discursos originales que se proponen replantear en el contexto contemporáneo el complejo problema de la historia en cuanto <prehistoria del presente> y en cuanto su representación discursiva.”[[21]](#footnote-21)

Mieke Bal también ilumina este intercambio entre un artista del pasado y una obra del presente con carácter más general y es precisa al indicar que tomar un motivo –como hace Arenas con El Bosco– no es hacerse con el postulado inicial de ese motivo en otro contexto: “El análisis iconográfico evita con frecuencia la interpretación del significado en sus nuevos contextos de los motivos tomados en préstamo, lo cual es comprensible: tomar prestado un motivo no es, a priori, hacerse también con un significado […]. El artista posterior no tiene por qué respaldar ese significado, pero tendrá que lidiar con él: para rechazarlo o revertirlo, ironizar con él o, simplemente y a menudo de forma inconsciente, para insertarlo sin más en el nuevo texto.”[[22]](#footnote-22) Es lo que hace Arenas con el tríptico del siglo XVI en su novela. Al parodiarlo –como indica y hace con este– revierte e inserta elementos nuevos. Más que rechazar las afinidades con esa obra anterior, Arenas la manipula y ello facilita otra lectura del cuadro de El Bosco, al sugerir desde la realidad cubana un nuevo significado para *El Jardín de las delicias*. De hecho, para cerrar su cuadro, lo hace con escenas modificadas del Infierno y el Apocalipsis del panel derecho del tríptico holandés: “Y en la tercera parte del tríptico, en medio de la explosión final, todos, yo también, reventando, luego de haber pasado todos los espantos. Estallar, ésa es la recompensa que el buen Dios depara a los hijos que han querido disfrutar su obra […]. Ese será mi cuadro.”[[23]](#footnote-23) Con todo ello, el escritor no hace más que ratificar el carácter complejo de la realidad que representa y que, como ha indicado antes, gira de modo circular en su obra, como la cabalgata en torno al estanque central de la tabla del pintor holandés. En ambos casos el círculo–estructura de la novela y el estanque en la obra de El Bosco– ratifica la continuidad, pero en el caso de Arenas la condenación en el Infierno que representa en su novela “[…] no ofrece escape, sino una visión desconcertante de la realidad, con hincapié en las ambigüedades e incoherencias de la misma.”[[24]](#footnote-24)

En la manipulación que realiza Arenas del texto/obra de El Bosco manifiesta su interés por actualizarlo, por traerlo al presente y conjugarlo con la actualidad, como se ha visto[[25]](#footnote-25), al mismo tiempo que subvierte los límites entre la pintura evocadora que hace Clara/Reinaldo de *El Jardín de las delicias* y la novela. Paralelamente, su parodia intencionada del tríptico evidencia que “La necesidad de liberarse de una influencia demasiado poderosa de un maestro plantea una de las contradicciones insalvables de la parodia, una vacilación entre la continuidad y la ruptura traidora. La parodia implica, pues, una ambigua y paradójica conjugación de admiración y “parricidio,” de homenaje y rechazo.”[[26]](#footnote-26) Arenas está aclarando su intención de releer la Historia intencionadamente a partir de la obra del artista holandés, de recontextualizarla para actualizarla: “Esta novela está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida […]”[[27]](#footnote-27) y al subvertir la lectura de las imágenes del holandés los resultados, evidentemente, serán heterogéneos: “Se actualiza la imagen de El Bosco para hacerlo más accesible, porque se han perdido con el paso del tiempo sus referencias fundamentales.”[[28]](#footnote-28)

Erwin Panofsky esquivaba la obra de El Bosco al referirse a los pintores primitivos de Flandes y advertía de las dificultades de desentrañar su obra iconográfica e iconológicamente, así como indicaba el posible vínculo que observaba en ella y su iconografía con relación con la propia literatura: “Ningún estudio sobre la pintura flamenca primitiva puede completarse sin una exposición sobre Jerónimo Bosch. Sin embargo, tal exposición no sólo está fuera del alcance de este volumen, sino también, me temo, de mi capacidad. Solitaria e inaccesible, la obra del Bosco es una isla en la corriente de esa tradición cuyos orígenes y carácter he pretendido describir. Su procedimiento técnico es único al igual que lo son las operaciones de su mente […] Su arcaísmo (porque también él fue arcaico) sorteó a los fundadores y obtuvo inspiración de las excentricidades de sastrería del estilo internacional; del humor fantástico y a menudo rabelaisiano de las drôleries[[29]](#footnote-29) en los manuscritos del siglo XIV y comienzos del XV, ingleses y del resto de Europa; y de la aseveración fisonómica exagerada […]”[[30]](#footnote-30) A pesar de ello, al estudiar la apropiación de las imágenes bosquianas en la obra de Arenas, las pautas de teóricos como Panofsky nos permiten corroborar que estas facilitan la comprensión de la mentalidad de los intelectuales disidentes de la época de Arenas y con él la posición de otros artistas de su entorno, porque nos hablan de cómo se vivieron los cambios políticos y sociales en los años sesenta y setenta del siglo XX en Cuba y cómo las transformaciones que sufrieron sus vidas afectaron a otras personas en aquel momento. Arenas no hace más que seguir de modo profundamente creativo la tendencia de otros intelectuales del *post boom* en que se inscribe su obra y releer en su novela/pintura el pasado, en tanto obras como la suya “[…] emplean la parodia para exponer la falsa reverencia ante la Historia y para desmitificar tanto las causas ideológicas como los procedimientos formales de la distorsión del pasado por la historiografía oficial.”[[31]](#footnote-31) Este procedimiento le permite validar la idea de que “[…] la parodia evoca los pre-textos [u obras de las que se apropia un artista] no en el sentido de una repetición <parasítica> sino más bien transgresión <constructiva>.”[[32]](#footnote-32)

Antes de acercarse a la iconografía areniana sobre el tríptico bosquiano, resulta imprescindible tomar en consideración aquello que afirma la encarnación plástica del novelista convertido en la pintora Clara Mortera en la novela, el personaje que ejecuta un lienzo inspirado en la obra de El Bosco y que se constituye a su vez en *alter ego* del escritor, precisamente en un capítulo que se titula “En busca de El Bosco”, acontecimiento que ubica intencionadamente varios años después de que Arenas hubiera visitado el Museo del Prado (hacia 1983) y de que con apenas veinte años lo hiciera aparecer en algunas de sus primeras novelas: “Dios mío, pero aun cuando le pudiera robar los lienzos y los óleos a Saúl Martínez, ¿cómo iba a poder pintar aquel cuadro apocalíptico si nunca había visto un gran cuadro? Y sobre todo, si nunca había visto *El jardín de las delicias*, de El Bosco, y sólo tenía una remota idea a través de pésimas reproducciones que ni siquiera eran suyas: ¡Tenía que llegar al Museo del Prado! Contemplar las obras maestras. Ver el *Guernica*: ver sobre todo el gran tríptico de El Bosco -el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y todo lo que le rodeaba-. No había otra solución. Había que visitar el Museo del Prado. Y con ese propósito, Clara Mortera se hizo también roedora.”[[33]](#footnote-33)

La pintora Mortera se convierte en otro de los personajes en que se transmuta el novelista (La Tétrica Mofeta, Gabriel, Reinaldo) que habitualmente suele transformarse en otras figuras masculinas o indeterminadas para encarnar con ellos diversas facetas particulares. Sin embargo, para crear este nuevo sujeto (carácter) emplea elementos de una artista de su antiguo vecindario habanero –Clara Morera– a la que incorpora varios rasgos individuales, y es ella la que se convierte por obra del propio Reinaldo Arenas en el pintor que también él quiso ser (como se indicó anteriormente) para de este modo complementar su faceta de novelista, seguramente –desde su perspectiva– incompleta por sus recursos como expresión artística para transmitir todo lo que quisiera: “Ese tipo de cosas a mí me interesa mucho, o sea lo de hacer una especie de literatura visual”[[34]](#footnote-34).

Al estudiar la iconografía empleada por Arenas en su apropiación de la obra de El Bosco, debe considerarse en primer lugar la referencia cristiana que observa en ella, al encontrarla especialmente en conexión con una parte del Nuevo Testamento, concretamente el Apocalipsis, libro que cierra los acontecimientos bíblicos con imágenes también peculiares y que dice en su capítulo I: “La revelación de Jesucristo, que Dios le dio para manifestar a sus siervos las cosas que deben suceder pronto; y la declaró enviándola por medio de su ángel a su siervo Juan, 2 que ha dado testimonio de Jesucristo, y de todas las cosas que ha visto. 3/ Bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía, y guardan las cosas en ellas escritas; porque el tiempo está cerca.”[[35]](#footnote-35) ¿Suponía Arenas que el fin de una dictadura anquilosada de 1959 a 1999 (fecha tope e imaginaria de su novela) se acercaba…? ¿Puede ser su visión del final de esa dictadura más distante en el tiempo y con consecuencias peores al final de la misma? Por otra parte, debe tenerse en cuenta con respecto a las imágenes de El Bosco, que: “La Edad Media se bate en el plano teórico contra el dualismo maniqueo y excluye el mal –teóricamente- del plan de la creación. Pero precisamente por ello tiene que pactar con su presencia accidental. En el fondo, también los monstruos, introducidos en la sinfonía de la creación, así como las pausas y los silencios que exaltan la belleza de los sonidos, son bellos. Basta con ignorar –de hecho- el particular como tal.”[[36]](#footnote-36)

Por otra parte, tampoco es posible obviar que esa relación de Arenas como escritor/pintor con la obra de un artista del pasado se produce tomando en cuenta los supuestos de la relación iconográfica entre creadores disímiles del modo que señala la crítica actual Mieke Bal: “Tres aspectos, todos ellos cruciales, caracterizan a la iconografía y la intertextualidad, aun si en la práctica de la historia del arte y los estudios de fuentes literarias no siempre se exploran las consecuencias y posibilidades que nos ofrecen dichos aspectos. En primer lugar, los análisis iconográficos y los estudios de fuentes literarias tienden a ver el precedente histórico como la fuente que más o menos dicta las formas que pueden usar al artista posteriormente. En el fondo de este concepto se hallan las ideas de imitación e influencia. Al adoptar las formas de la obra de un artista anterior, el artista posterior demuestra estar bajo el influjo de su predecesor; implícita o explícitamente, declara su lealtad y reconoce su deuda con él a través de la imitación. De manera convincente, Michael Baxandal propuso revertir la pasividad implícita en esa perspectiva y tener en cuenta el trabajo del artista posterior como una intervención activa en el material transmitido hasta él o ella (1985: 58-62). Este revés, que también afecta a la relación entre causa y efecto, complica la idea del precedente visto como origen y, por lo tanto, problematiza la demanda de reconstrucción histórica.”[[37]](#footnote-37) Lo cual, sin lugar a dudas, afecta al tríptico de Clara en *El color del verano*, en tanto no se limita solamente a reconocer que se inspirará en una obra de hace quinientos años, sino que al subvertir su contenido intencionadamente se trastoca a su vez la reconstrucción del cuadro en diversos sentidos con imágenes recontextualizadas.

Con la lectura iconográfica de la apropiación de El Bosco en la novela areniana cabe recordar el resultado final de la obra cuando es expuesta en el sitio más relevante de la iglesia del antiguo convento de Santa Clara en La Habana, construido en el siglo XVII: “Hasta en el mismo altar mayor se erigieron grandes tarimas que sostenían óleos irrepetibles, entre ellos *El color del verano o Nuevo Jardín de las delicias*, con explosión y derrumbe sonoros en la parte final del tríptico. A la Tétrica Mofeta[[38]](#footnote-38) no le molestó que Clara usara el nombre de su novela para ese cuadro. Sabía que Clara y él era una misma persona y por lo tanto sus obras se complementaban…”[[39]](#footnote-39) ¿Qué imágenes representa Arenas/Clara del tríptico de El Bosco? Traza un proyecto inicial del mismo –como se indicó anteriormente– que titula “Pintando” y que lleva a vías de hecho posteriormente. Esa idea inicial la irá desgranando de manera paulatina en las distintas partes de la novela, que sigue la variante postmoderna de fragmentación del texto, lo que incluso se ajusta al caos también presente en la obra del artista holandés de referencia, y que incluye distintas posibilidades de lectura, como también se puede hacer con el tríptico de El Bosco. De hecho, al referirse a esta idea de caos connatural a su quehacer, el propio Arenas admite: “[…] yo no concibo la libertad sino como caos.”[[40]](#footnote-40)

Al color que adopta el verano en Cuba vuelve de nuevo en el diálogo que sostiene al inicio de la obra Gertrudis Gómez de Avellaneda con José Martí –personajes que “resucita” en la novela– y de ese color responde Martí a la poetisa camagüeyana: “Ese color es mi amor primordial”[[41]](#footnote-41), para volver nuevamente a definir el color de su novela cromática y plástica: “Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centellante –ese conocimiento– somos nosotros mismos.”[[42]](#footnote-42) Y también, como había expresado ya con anterioridad: “El color de un verano que nos difumina y enloquece […] donde el infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor.”[[43]](#footnote-43) Color y luz, y por tanto calor, se dan la mano en la obra de Arenas. Sin embargo, su color elude lo que representa como celebración, tomando en cuenta que la narración se desarrolla entre los preparativos de un Carnaval y los festejos que celebran al gobernante de la Isla –*patriarca* anciano en el poder por casi medio siglo– en el imaginario 1999 (nueves al infinito...), como Matusalén en la Biblia y en los personajes eternos del realismo mágico... El color de la novela –y, por extensión, de Arenas– es de nuevo una metáfora, y por ello lo caracteriza con tonos repetitivos y terribles: “Pero no hay más que cuerpos que se retuercen, se enlazan y engarzan en medio de un carnaval sin sombras, donde cada cual se ajusta la máscara que más le conviene […]”[[44]](#footnote-44) Aun así reconoce que, en medio de ese calor, “El color del verano se ha instalado en todos los rincones. Un cosquilleo sin límites recorre nuestros cuerpos empapados. Y aun a veces, mientras envejecemos, soñamos. Y aun a veces nos parece que, dentro de la luz cegadora, un ángel desnudo con hermosas alas nos visita. Y aún a veces, como viejas solteronas, estamos prestos a enternecernos por equivocación. Y seguimos avanzando en medio de este vaho espeso y candente que por momentos adquiere tonalidades rojizas.”[[45]](#footnote-45) Y vuelve a recordar los tópicos del color caribeño –cubano– que contraviene a veces en su obra, contraponiendo color y deterioro a color y festividad, para contarnos lo que oculta desde su punto de vista el color como tópico de la isla: “José Lezama Lima decía que nuestro país es un país <frustrado en lo esencial político>… El colorido local, la brisita del atardecer, el ritmo de las mulatas son envolturas epidérmicas tras las cuales se esconde y permanece lo siniestro, nuestra implacable tradición.”[[46]](#footnote-46) A partir del color, Arenas reconstruye la identidad cubana, la repasa: “En determinadas épocas históricas, y Cuba no es ninguna excepción, los colores pueden tener significaciones políticas muy precisas”[[47]](#footnote-47), como refleja en el diálogo anterior entre Martí y la Avellaneda. Del mismo modo que el color también le facilita cuestionar a su vez la identidad en una novela/pintura que pervierte la obra de El Bosco que retoma –y, como se ve, hasta la pintura de Víctor Patricio de Landaluze y sus seguidores del siglo XX–, tomando en cuenta que “La identidad no cesa de reconstruirse o de negociarse.”[[48]](#footnote-48) Y es también lo que hace en el desarrollo de la narración; de hecho, lo recuerda al contar lo que hizo con la novela *Cecilia Valdés* (1839) de Cirilo Villaverde en su versión re-contextualizada y transformada de *La loma del ángel* (1987): “Traición, naturalmente. Pero precisamente es ésa una de las primeras condiciones de la creación artística. Ninguna obra de ficción puede ser copia o simple reflejo de un modelo dado, ni siquiera de una realidad, pues de hecho dejaría de ser obra de ficción.”[[49]](#footnote-49) A lo que agrega: “De todos modos, creo que cuando tomamos como materia prima un argumento conocido se puede ser, desde el punto de vista de la invención creadora, mucho más original, pues en vez de preocuparnos por una trama específica nos adentramos libremente en la pura esencia de la imaginación y por lo tanto de la verdadera creación.”[[50]](#footnote-50) Que es también lo que ha realizado en la novela objeto de análisis, que a partir de unas imágenes pictóricas preexistentes las ha reevaluado y recontextualizado.

Es difícil, como puede apreciarse de lo descrito en cuanto a los matices de esta novela, definir un color concreto en esta obra cromática y, por extensión, pictórica de Arenas. ¿Tal vez de un color impreciso? En la novela areniana convertida en pintura aparecen transparencias, veladuras, luz…, y un calor que sobrecoge, del que Arenas se muestra espantado entre las hojas de su propio cuadro, convertido en la pintora Clara, la que expone en el convento barroco de Santa Clara, reparte huevos en la exposición y, sorprendida ante lo que ha sido capaz de representar en un cuadro, posa ante imágenes similares a las que suelen cerrar los paneles derechos de los trípticos bosquianos y que recuerdan al panel central de la relectura de la obra de El Bosco por Arenas, con la representación imaginaria de las figuras del pintor holandés trasladadas al verano tropical: “Ya está aquí el color del verano con sus tonos repetitivos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y se extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura. Donde el infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marina, ¿qué nos aguarda? […]”[[51]](#footnote-51) Al explicar la importancia que tiene el color en sus obras y la que demuestra en esta novela/pintura, como puede apreciarse en la descripción anterior e incluso en el título de la obra, Arenas dijo: “Yo necesito el color, para mí es fundamental […]”[[52]](#footnote-52) A lo que agregó al referirse a *El color del verano*: “Por eso te digo que *El color del verano* es como una especie de caleidoscopio de muchos colores y sobre todo de una gran luz, de una luz vital, de la luz esa de un mundo que uno perdió y que es la luz tropical.”[[53]](#footnote-53) Y continúa: “En *El color del verano*, desde luego, que puede haber unos matices mucho más extendidos, mucho más violentos, más rojos tal vez […]”[[54]](#footnote-54) Al mismo tiempo que advierte tonalidades que recuerdan los artefactos de guerra al fondo del panel central de la obra de El Bosco: “[…] esa novela yo la veo como una percepción de colores muy llamativos como es el color azul, el color rosado…”[[55]](#footnote-55)

Dice Arenas que esta novela es circular[[56]](#footnote-56), coincidencia que pudiera relacionar el estanque en el panel central de *El jardín de las delicias* que pintó El Bosco con la estructura que posteriormente adopta para su obra. Sin embargo, en lugar de un carnaval –como se presenta en la obra de Arenas–, en la de El Bosco aparece una cabalgata fantástica de animales enormes que sobrepasan en tamaño a los seres humanos que los montan: “Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar en la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. […] no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra.”[[57]](#footnote-57) No deja de ser sugerente la relación que también puede establecerse entre la novela areniana y el eje de la pintura de El Bosco, tomando en cuenta la continuidad que ofrece la imagen de un círculo y la imposibilidad de salir del mismo.

Al plantearse la representación/apropiación del panel central, el más atractivo de la obra de El Bosco en su proyecto, Arenas toma como referencia sus vivencias de juventud en Cuba para relacionar esas escenas aparentemente paradisíacas de El Bosco con la realidad de la Isla que quiere evocar: “Pintaré los encendidos pedregales y los charcos pestilentes donde la juventud se congrega soñando que está en una playa […]”[[58]](#footnote-58) Parodia el tríptico, al mismo tiempo que transforma el fondo y centro del panel central de la obra de El Bosco en una playa imaginaria, en lugar de la escena central del holandés. Charcos pestilentes y pedregales aluden a una realidad que no es ideal y que por tanto no resulta paradisíaca como la que presenta la obra de El Bosco en la que, por otra parte, también existen elementos amenazantes, inicialmente difíciles de percibir del modo en que se muestran en un mundo tan idílico, como por ejemplo la talla desmesurada de los animales que sobrepasan a las de las personas aunque no les ataquen o las plantas espinosas dispersas en el jardín central. De hecho, Arenas en su pintura/novela toma también elementos que conjuga con su propia anatomía, y que inserta en el panel principal del tríptico que reproduce el de El Bosco –del que se afirma que está en la parte baja del jardín de la zona central–: “Pintaré las descascaradas paredes de mi cuerpo.”[[59]](#footnote-59)

El panel derecho, en el que El Bosco presenta el Infierno y Apocalipsis, es parodiado por Arenas que representa en sí mismo su visión apocalíptica de los acontecimientos que sellan su novela/tríptico –el cumpleaños de un patriarca y el Carnaval–: “Nada me escapará. Y en la tercera parte del tríptico, en medio de la explosión final, todos, yo también, reventando, luego de haber pasado por todos los espantos.”[[60]](#footnote-60) En esa parte del tríptico de Clara también reproducirá o parodiará la música infernal que El Bosco incluyó en su obra: “Entonces, el estallido. La muerte les tocará su violín hasta a los amantes más persistentes, valientes o testarudos. […] Todo entre hojas, plagas, hipocresías, huesos y dientes de tiburones.”[[61]](#footnote-61)

El Bosco también hace comparecer a los muertos en el Infierno del panel derecho de *El jardín de las delicias*, o al inicio de los tiempos en el panel izquierdo en su evocación de Adán y Eva. En ambos cuenta una historia sobre el destino de los hombres que concluye con el resultado de sus errores. Como se ha dicho antes, la Historia contada por El Bosco es la de la Humanidad –a partir de la visión religiosa de fines de la Edad Media– desde La Creación en la grisalla exterior de *El jardín de las delicias*, pasando por el panel izquierdo, hasta llegar al Apocalipsis y el Infierno en el panel derecho del tríptico. Pero en la tabla del centro de su tríptico nos asomamos a otro mundo, pues no presenta figuras religiosas en ella (como en el panel izquierdo) ni la condenación eterna (como en el panel derecho), no pasa el tiempo (las personas no envejecen), sin por ello excluir los peligros a los que pudieran verse expuestos, como animales enormes que pudieran aplastarlos, cielos habitados por seres desconocidos y estructuras gigantescas amenazantes en colores rosado y azul, similares a máquinas de guerra al fondo del panel central … En cambio, Arenas no cuenta una historia religiosa, aunque es crítico con la religión y los políticos, como lo fue El Bosco al pintar *El carro de heno* o incluso en el modo en que nos presenta a la Iglesia de su época –pintó un cerdo con velo de monja en el Infierno de *El jardín de las delicias–*. No es casual la referencia de los dos creadores desde épocas distintas al pasado y la Historia, puesto que “[…] la historia, como saben todos los buenos artistas, es el lugar donde el arte y sus súbditos deben estar inscritos.”[[62]](#footnote-62) Al recurrir a las imágenes del pasado, un creador busca relacionar a los demás con lo sucedido; para ello Arenas no solo experimenta a través de la novela al proponerse evocar a un pintor por medio de una de sus obras, sino que intenta apelar al intelecto y a la vista para conectar con los acontecimientos que evoca: “La imaginación –histórica, multidireccional y colectiva– parece, no obstante, ser el mejor remedio para la completa soledad que deriva de la negación del sufrimiento igualmente horrible de los demás.”[[63]](#footnote-63) Siente y manifiesta a través de las imágenes que recrea en su obra, que en su pasado hay sufrimiento, como en el de las personas que vivieron su experiencia. Consciente al mismo tiempo de la importancia visual y las posibilidades de las obras de Arte, al apoyarse en ellas para releer la historia, reconoce la posibilidad de pervivencia de las imágenes para evocar el ayer: “La obra de arte es una burla agresiva, violenta y sarcástica contra la muerte.”[[64]](#footnote-64) Esta intención manifiesta de releer y reconstruir la historia por parte de Arenas desde una perspectiva diferente –pictórica, paródica, anacrónica y peculiar– reitera su punto de vista sobre el transcurrir del tiempo y los acontecimientos se ponen de manifiesto a su vez cuando expresa el siguiente juicio: “Y la historia misma, ¿qué es? […]. Los libros de historia que conocemos, ¿son realmente libros de historia? […] ¿qué es la historia si no recoge ese acontecimiento tan importante? Hay una serie de interrogantes sobre esto que son fascinantes. Me interesa también el tema histórico desde el punto de vista narrativo. Por ejemplo, volver a las tres etapas de la historia de Cuba […]”[[65]](#footnote-65). Esta inclinación areniana por revisar de una manera crítica y creativa el pasado, en este caso a través de la obra de un pintor fallecido hace tantos años en *El color del verano*, pero tomando en cuenta la coincidencia de la ejecución de su obra más significativa con el descubrimiento de América, demuestra también las afinidades que los escritores de la generación de novelistas hispanoamericanos del *post boom* –en que se inscribe Arenas– muestra por la revisión del pasado: “En los años recientes parece haber incrementado el interés histórico de los novelistas hispanoamericanos por el descubrimiento, la conquista y el período colonial de América. Este interés […] ha producido una serie de novelas que podríamos denominar de “redescubrimiento.”[[66]](#footnote-66) Elzbieta Sklodowska ahonda todavía más en la experiencia de Arenas al auscultar el pasado de una forma peculiar frente a los modos reglamentarios oficiales de encarar la Historia, en tanto el propio Arenas se convierte en testigo privilegiado de una parte de los acontecimientos que cuenta y que están presentes en el tríptico que ejecuta: “En un diálogo abierto con esta historiografía oficial y autoritaria, Arenas recurre a la forma autobiográfica, o sea, opone la versión personalizada del pasado a los textos deshumanizados, que suponen tan sólo erudición y no experiencia.”[[67]](#footnote-67)

Al retomar el panel izquierdo o de la Creación de la obra de El Bosco, Arenas también la trastoca y recontextualiza. Al hacerlo plasma imágenes plásticas de La Habana, que evoca como un Paraíso transformado y satirizado quinientos años después de la fundación de esa villa en un antiguo enclave indígena, donde sitúa acontecimientos acaecidos en 1980. En su representación de estos inicios coloca figuras anacrónicas de la historia del país “resucitadas”, como Gertrudis Gómez de Avellaneda que evoca el Paraíso –que en época de El Bosco se pensó que estaba en el Nuevo Mundo–: “¡Oh Antilla dichosa! ¡Oh mágicos sones!”[[68]](#footnote-68). Con ello se hace extensivo a Arenas un elemento propio de varios creadores del *post boom* en que se inscribe su obra: “[…] la necesidad y la obligación de reescribir, reivindicar, renombrar el pasado de Latinoamérica y la conciencia postborgeana –postmoderna, postvanguardista– de la esencial imposibilidad de poder cumplir con este compromiso en el espacio de la literatura [por eso apela también a la pintura].”[[69]](#footnote-69)

El tríptico de El Bosco que convierte Arenas en referencia de su novela puede también leerse de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Señala Reinder Falkenburg, uno de los mayores expertos en la obra de El Bosco, que puede a su vez tener una lectura horizontal y una vertical. Por otra parte, el exceso de figuras en la obra del pintor holandés nos lleva a veces a relacionarla con un *puzzle*, no por gusto otro entendido en la pintura de El Bosco afirma de El *jardín de las delicias*: “El interior de este impresionante tríptico supone un reto para sus intérpretes modernos […] la imagen central en particular ha dado lugar a todo tipo de opiniones enfrentadas […]. Hay estudios de historia del arte que a menudo caracterizan tales representaciones empleando el término alemán *wimmelbild*, que podríamos traducir como una escena de caos […].”[[70]](#footnote-70) En la obra del escritor cubano, distante en el tiempo del holandés, aparece un exceso de realidades, de personajes –más de trescientos–, espacios cambiantes, y un Infierno que localiza sutilmente del siguiente modo: “El servilismo y la subordinación a las fuerzas del mal son los rasgos que definen a la humanidad en esta región sumida en la oscuridad.”[[71]](#footnote-71) Las analogías entre la versión areniana y su novela/pintura y la obra del pintor holandés no aparecen solo en los propósitos o en la distribución de multiplicidad de elementos, sino también en detalles del tríptico del Prado que resultan retomados directamente en su obra –al inspirarse en ella–, pero que con otros significados resultan reordenados de modo diferente en otro espacio y tiempo: “Pintaré […] Pájaros insólitos, nubes donde viaja una rata tocando varios instrumentos musicales. Yo pintaré una danza gigantesca alrededor de una inmensa cosa roja con apariencia de fruta y encima a un negro desnudo conminando a todo el mundo a que gire a su alrededor.”[[72]](#footnote-72) o “Pintaré el mar inmenso y miles de aves sobrevolándolo […]”[[73]](#footnote-73) La intertextualidad entre el texto pictórico tardo-medieval holandés y su nueva versión presentada por Arenas a través de Clara remite a escenas presentes en la obra holandesa como la diversidad racial –con figuras de ambos sexos de color negro[[74]](#footnote-74) o blanco–, la presencia de frutos rojos, las figuras desnudas, los pájaros de tamaño desmesurado, ratas o figuras volando…

Una década después que Erwin Panofsky se refiriese de manera aislada a la obra de El Bosco al estudiar la obra de los pintores primitivos flamencos, Isabel Mateo advertía lo siguiente al tomar en consideración la variedad de interpretaciones existentes sobre *El Jardín de las delicias*: “A todas estas interpretaciones se pueden sumar hasta la actualidad muchísimas más. Sin embargo, quizá, para finalizar esta panorámica, que sirva para fijar las tres interpretaciones más destacadas sobre esta obra del Bosco: didáctico–moralizadora, herética y erótica.” [[75]](#footnote-75) A lo que agregó: “El Bosco, en efecto […]. Sí fue, creo, por el contrario, un hombre interesado por todo lo que sucedía a su alrededor […].”[[76]](#footnote-76) Algo también connatural a Arenas, a pesar de haber vivido 500 años después, como demuestra al describir en las imágenes de una forma tan particular la realidad que le tocó vivir. El propio autor reconoce que *El color del verano* es una obra que se convierte en un “[…] retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía […] y el sexo como una tabla de salvación y escape inmediatos.”[[77]](#footnote-77) El sexo resulta también un elemento recurrente en la obra de El Bosco en la que existen alusiones directas a su libre expresión como parte de la naturaleza humana, aun en medio de la actividad de la Inquisición por aquellos años en Europa[[78]](#footnote-78). Pero, al mismo tiempo, el holandés ejerce –como se ha dicho anteriormente– la crítica a la política de su época incluso aunque en su obra aparezcan al mismo tiempo alusiones al sexo: “[...], *Bosch would be the most political of painters*.”[[79]](#footnote-79) Como puede apreciarse, se mantiene la estela de similitudes entre la obra bosquiana y la de Arenas –a pesar de la distancia de quinientos años existente entre ambos–, en tanto el holandés es un pintor tan imaginativo que el escritor cubano, siglos después, encuentra en su pintura un complemento a su imaginación desbordante y a sus preocupaciones, incluidas las políticas: “Pintaré las recogidas de todos los jóvenes para ser enviados a un campo de trabajo forzado […].”[[80]](#footnote-80) Las recogidas de jóvenes aluden a acontecimientos de los que Arenas fue testigo en los años sesenta. Eran personas con opciones vitales distintas a las demandadas por el tirano. Jóvenes son también las figuras presentes en el panel central de *El jardín de las delicias* de El Bosco a las que Arenas contrapone las de su obra en situaciones distintas. ¿Qué puede relacionarlos en épocas distintas y espacios geográficos tan alejados? A ambos les une su presencia en un lugar utópico. La utopía en el cuadro de El Bosco pudiera representar en su panel central lo que habría acontecido si Adán y Eva no hubiesen sido desterrados del Paraíso –aun así sigue siendo un lugar para nada exento de peligros, con animales de tamaño amenazante–. La utopía que presenta Arenas es la imagen distorsionada de otro Paraíso alternativo –¿uno de los experimentos sociales del pasado siglo y que expulsó del mismo a personas como Arenas?–, un Paraíso que él en su novela convierte en Infierno porque se segrega y se margina a los que son diferentes: “*Utopia has never existed. It is one of the enduring phantoms of the human mind, because it cannot be tested; every time someone tries it, it fails, and whenever it fails, there is always someone around to tell you the wrong reasons for the failure and propose another model […]*.”[[81]](#footnote-81) Arenas es consciente de los tropiezos de una obra como la suya, ubicada en un momento imaginario, una década después de su muerte, en el año 1999, pero rememorando el pasado.

Arenas no se limita a concluir la obra de Clara, sino que busca un emplazamiento imaginario para exponerla en un edificio religioso con mezclas de elementos mudéjares, renacentistas y barrocos, emplazado desde su fundación en La Habana antigua, muy cerca del puerto y de los edificios principales por aquel entonces de la ciudad. La exposición del cuadro de Arenas/Mortera que remite a El Bosco tiene lugar a su vez en un espacio religioso abandonado después de 1959[[82]](#footnote-82) –dato que transmite Arenas–, lo que no excluye la conexión con el pasado, a saber: con el tiempo de El Bosco –en que pinta el tríptico hacia 1505-; así como con el pasado de la Isla, puesto que el convento de Santa Clara fue el primero de su tipo construido para mujeres en Cuba durante la dominación española en la primera mitad del siglo XVII, entre los años 1638 y 1643. A lo que se agrega también, la naturaleza del tríptico de El Bosco que le sirve a Clara como referencia y que mezcla elementos religiosos y profanos sin ser exactamente una obra concebida para exponerse en una Iglesia –contentiva de numerosos cuerpos desnudos y con elementos eróticos-, al mismo tiempo que Arenas escribe su novela como exiliado en los Estados Unidos en 1990, concibe la tabla de Clara para representar imágenes de los años sesenta y setenta del siglo XX, y entremezcla de ese modo pasado, presente y futuro, además de festejos imaginarios en 1999, de ese modo: “La novela de Arenas parece absorber la lección de Fernand Braudel de que un solo tiempo de la historia no existe y que hay que disgregarlo en una pluralidad de tiempos sociales e individuales.”[[83]](#footnote-83) En consonancia con ello, describe el emplazamiento y celebración de la muestra igualmente bajo circunstancias excepcionales: “En pocas semanas el recinto estuvo atiborrado de obras maestras. […] Hasta en el mismo altar mayor se erigieron grandes tarimas que sostenían óleos irrepetibles, entre ellos *El color del verano o Nuevo <Jardín de las delicias>*, con explosión y derrumbe sonoros en la parte final del tríptico. **A la Tétrica Mofeta no le molestó que Clara usara el nombre de su novela para ese cuadro. Sabía que Clara y él era una misma persona y por lo tanto sus obras se complementaban…** Cuando la exposición estuvo instalada, Clara decidió dar una fiesta de inauguración.”[[84]](#footnote-84)

Arenas ubica la muestra en un convento barroco cubano de 1643 con influencias constructivas estilísticas anteriores, a saber: renacentistas y mudéjares y que en 1922 deja de ser la residencia habitual de las monjas clarisas en La Habana. El Convento convertido en lugar de exposición deviene una suerte de museo temporal de la obra de Clara/Reinaldo en el convento de Santa Clara [la pintora convertida en Santa metafóricamente en varios sentidos también] y a partir de ello puede estimarse el espacio donde se ubica la muestra como una frontera en la que no habrá ningún tipo de negociación sobre lo expuesto, pero sin olvidar su trascendencia por el carácter irreverente de las obras que se exhiben, especialmente la inspirada en la obra de El Bosco –cuyo referente sí se encuentra en un museo–: “El espacio es social y, por ello, tampoco acata las fronteras sin problemas. Sin embargo, más que líneas, **las fronteras son espacios en los que puede tener lugar la negociación.** Con tan sólo una comprensión ligeramente metafórica, podemos considerar a los museos espacios de ese tipo, una frontera-dentro, **un lugar dentro del mundo social (normalmente urbano) donde se producen negociaciones entre la vida cotidiana y las presiones**. Es en los museos donde puede tener lugar la reflexión, el enfrascamiento y la representación ficticia de otras posibilidades.”[[85]](#footnote-85) En el caso de la exhibición imaginaria de Clara el espacio del convento sirve más que nada para reflexionar (se convierte en museo imaginario y fugaz), y en cuanto al cuadro principal de la exposición, *Nuevo Jardín de las delicias*, como representación ficticia de un conjunto de acontecimientos silenciados oficialmente, pero de dominio público, ofrece la posibilidad de negociar a través de la novela (vida cotidiana/presiones) sobre la libertad y el poder en un país donde lo que se representa en el cuadro y el sentido oculto de la muestra apuntan a la falta de libertades y represión de las disensiones y diferencias; hablar incluso sobre esa muestra solo es posible en la distancia, como hace Arenas en el exilio. Como diría también la propia Mieke Bal: “Más que considerar a la exposición un objeto de análisis, ahora encuentro más apropiado considerarla una forma de análisis en sí misma.”[[86]](#footnote-86) A partir de esa consideración, esta presentación y todo lo que Arenas ofrece de ella se ha convertido en una forma de auscultación – o estudio- de la realidad en que se sitúa y de los temas tratados en algunas de su obras (pinturas/novelas), que guardan relación con la sociedad que representan y los conflictos eternos que muestra aquella otra de El Bosco a la que también se remiten: sentido de la vida, libertad, opciones vitales, placer, castigo, peligros...

En cuanto al público que asiste a la muestra, el escritor señala que es “clandestino y sabio” y no en balde recoge todas las impresiones de dos de sus grandes maestros espectadores y “disidentes intelectuales…”. Uno de ellos fue el escritor José Lezama Lima, del que dice que pensó (se traslada a su mente y al mismo tiempo lo resucita en el tiempo, pues falleció en 1976): “<Se trata de un cosmos resuelto. Todo el que sale de ahí sale hechizado. En ese convento he escuchado las trompetas de la Epifanía>, todo eso pensó sin decirlo José Lezama Lima cuando llegó a su casa, acezante y casi al borde del desmayo, aunque había sido llevado en una litera de mano por la Tétrica Mofeta, Mahoma, Sakuntala la Mala y Delfín Proust.”[[87]](#footnote-87). El otro maestro que visita la muestra y acapara la atención de Arenas es Virgilio Piñera (al que también resucita expresamente), a quien Arenas ve como un ángel guardián de su obra y al que consagra su autobiografía *Antes que anochezca* (1990), y de su reacción en la exposición dice: “Pero hay que reconocer que Virgilio sólo vio dos de los cientos de cuadros que allí se exhibían: el Homenaje a Luisa Pérez de Zambrana y el *Nuevo <Jardín de las delicias>*. Ante aquellas obras pasó Virgilio toda la velada, como si hubiese comprendido que ya no había que seguir adelante y que además era imposible apreciar más de trescientas pinturas magistrales en una sola noche.”[[88]](#footnote-88)

No debe perderse de vista que el tríptico de El Bosco mezcla el pasado, al contar la historia de la humanidad y la Creación como precedente de la propia humanidad. En ello no dejan de parecerse los dos textos que se conjugan. La visión de El Bosco sobre la historia es crítica en su desenlace y con los acontecimientos del panel central y la pérdida del Paraíso. Al asomarse al pasado a través del convento y al “resucitar” a figuras dentro de su relato, Arenas se introduce en la historia. Anima los cuadros de Clara y la experiencia lúdica que aporta el arte cinético, ya que los cuadros imaginariamente actúan: “Mientras terminaban de llegar los invitados, la Tétrica Mofeta, haciendo fantásticos equilibrios para moverse entre aquella ola humana apiñada, se dedicó a repasar algunos de los cuadros de Clara. Impresionante era el bosque encantado, poblado al parecer por inmensas hojas violentas y selváticas.”[[89]](#footnote-89) Y agrega: “Aquella pintura emanaba una vitalidad y una potencia que no eran de este mundo. Cada flor terminaba en una tijera extraña que se abría o se cerraba incesantemente.

Se hace curioso que aun cuando Clara no hubiese podido visitar museos de relevancia –al pintar los cuadros de su exhibición- en el extranjero (Arenas sí había visitado los más importantes en 1990) pudiese ejecutar importantes obras artísticas: “El público se las agenció para entrar, además de los amigos y enemigos de Clara, era numerosísimo […]. Todos deambulaban por entre aquellas telas sin poder abrir la boca o sin poder cerrarla. Estando allí era imposible hacer comentario alguno, ni nadie lo esperaba […]. Algunos lloraban en silencio. El universo completo –por lo menos el universo de Clara Mortera– con todas sus visiones, mitos, terrores y éxtasis había llegado a una eclosión final. La pintora no había podido visitar nunca el Museo del Prado, ni el de los Uffizi, ni el Louvre […]. Sin embargo, en aquel hueco mal iluminado se exhibieron aquella noche cuadros muy superiores a las obras que cuelgan permanentemente en los citados museos.”[[90]](#footnote-90) Arenas anima a imaginar sus cuadros y, al contraponer las obras más importantes de la Historia del Arte en el mundo con las de Clara, singulariza la trascendencia de los contenidos de sus cuadros que, tratados de un modo excepcional, otorgan valores particulares a la obra.

Cuando pergeña su obra, Arenas adelantó el cierre de su tríptico. No deja de ser sugerente lo trágico que resulta hacer referencia a las sensaciones que provoca y resulta oportuno recordar la escena nuevamente: “La última parte del cuadro será muy oscura, casi negra, en ella se aglomerarán todos los expulsados, es decir, los que han intentado vivir por lo mismo han sido condenados a muerte por el Dios Siniestro que rige todos los destinos vitales. En esa parte se verá un cielo extrañamente iluminado y el que se acerque al cuadro escuchará explosiones y chillidos y sordos derrumbes […] y en ese cuadro, agazapada entre las hojas y las púas o detrás de una columna deteriorada, estaré yo o mi doble […]”[[91]](#footnote-91) Vuelve a reproducir las escenas trastocadas del panel derecho de *El jardín de las delicias* para componer su novela/pintura. Mientras en el cierre de la obra original de El Bosco hay una partitura e instrumentos musicales, él la cierra en esta ocasión con efectos sonoros como derrumbes, explosiones y chillidos. Pero, a diferencia de El Bosco, en Arenas los condenados son los castigados por el dios-demonio tirano de su novela, insensible al sufrimiento de una parte de la sociedad a la que destina a la condenación eterna. Incluye a “los que han intentado vivir” y que han escapado de la voluntad del Demonio que los condena por actuar libremente, por escapar de su control, puesto que el Anticristo tiene su correlato en el dictador festejado en la obra de Arenas.

A la muestra debe recordarse que acuden dos escritores[[92]](#footnote-92) “resucitados” a los que Arenas desea homenajear en su obra y que opinan sobre la muestra. De ellos dice el autor con anterioridad: “[…] no voy a quitar los nombres de Lezama y Virgilio –escritores cubanos del *Boom*– a quienes les hago un homenaje en mi novela y son además (como Virgilio) personajes principales de la obra, todo dentro del plano imaginativo.”[[93]](#footnote-93) Arenas –narrador omnisciente– es capaz de imaginar lo que piensa Lezama –también crítico de artes- sobre la exposición cuando se retira, como si su contacto en vida con el autor de *Paradiso* le permitiese conocer las más mínimas reacciones de aquel ante *El color del verano*: “<Se trata de un cosmos resuelto>”[[94]](#footnote-94) Ello evidencia que, como ocurre también en determinadas muestras de particular trascendencia, “[…] se produce un diálogo entre el arte y el pensador profesional en el que el arte tiene su propio poder para hablar y responder.”[[95]](#footnote-95)

De igual modo que El Bosco, Arenas transforma la escena del Infierno creada en su proyecto de tríptico en un lugar siniestro en el que la música, más que en un refugio, se convierte en un suplicio en el que habrá otros sonidos, no en balde cerrará su novela/pintura con un Carnaval también y con los festejos del dictador de forma paralela: “En esa parte se verá un cielo extrañamente iluminado y el que se acerque al cuadro escuchará explosiones y chillidos y sordos derrumbes. Se podrá ver la estampida y el desastre final”[[96]](#footnote-96) La concurrencia de tantos agregados no puede menos que entenderse como réplicas –del Infierno como metáfora-, puesto que por un lado está el tríptico de Clara con una representación del averno peculiar y sonoro casi parecido al de El Bosco; y por el otro, está próximo el desenlace con un Carnaval y festejo del ascenso al poder del dictador al mismo tiempo –en su cincuenta aniversario-. El panel central del *Jardín de las delicias* constituye también una transgresión –en cierto modo-, que con su círculo y torbellino central deviene rueda y eje –movimiento- de la representación de El Bosco, esa cabalgata es la fiesta en aquel jardín extemporáneo; del mismo modo que el carnaval es el eje de la novela y tríptico de Arenas, identificada con la furia del huracán que todo lo arrastra –incluyendo finalmente a la propia dictadura imaginariamente-. Aunque en la novela, coinciden los carnavales con las celebraciones del patriarca caribeño, las personas que concurren a ambos festejos no son las mismas.

La realidad que representa Clara en su cuadro mueve a la reflexión y la crítica. Por supuesto que en su cuadro evoca la naturaleza y se ve también la huella de El Bosco que también la representa, es decir, busca el campo del mismo modo que ese paisaje está presente en los dos paneles fundamentales del tríptico –a saber, en el izquierdo (La Creación) y central (Jardín del Edén)–. El *Jardín de las delicias* de El Bosco, fue también una obra concebida para promover la discusión, no es un tríptico al uso para mostrar en una iglesia por la presencia en el panel central de tantas figuras desnudas, y actualmente se piensa entre algunos de los especialistas en la pintura del artista holandés, que era una obra que también actuaba como propuesta de ideas en su época. Era en cierto modo un objeto de encuentro para la reflexión, el análisis y la conversación acerca de sus imágenes y entre los nobles que tenían acceso a ella: “Si j’ai raison de penser que *Le Jardin des délices* a êté conçu pour <pretêter â debat> -comme summa ou soeculum de l’aprentissage mais aussi comme <entremets> picturical que les invités d’Henri III pouvait goûter des yeux et sur lequel ils pouvait projeter leur sprit-, alors mon interprétation ne peut parvenir á une conclusión définitive; ele ene peut que rester ouverte.”[[97]](#footnote-97) En cierto modo, el tríptico de Clara también se convierte en una obra que sólo pueden ver el día de su exposición contadas personas. No fue una tabla concebida para exponerse libremente tampoco y su espacio es, a diferencia del sitio de exposición del cuadro de El Bosco, el altar principal de un convento abandonado de la pintora.”[[98]](#footnote-98)

Clara depara una última sorpresa con sus cuadros, al dejarlos escondidos en el convento y sellar el acceso que hay hacia él desde su casa. A través de los momentos finales de la pintora y su obra, Arenas recrea parte de la escena del desenlace del tríptico de El Bosco (en el Infierno). La pintora no escapa de Cuba, sino que con la realidad que ha pintado tiene un destino poco feliz, y desesperada, Clara conjura lo sucedido al sentirse impotente ante el hecho de ver liquidado todo su esfuerzo y lo que ha querido comunicar y finalmente se quema con su obra destruida: “Clara contempló por unos minutos aquel desastre. Luego fue hasta donde estaban los dos bidones de gasolina blanca, se empapó todo el cuerpo y ralló un fósforo Chispa. Pero no fue precisamente una chispa lo que se produjo, sino el encendimiento de una antorcha gigantesca, la erupción de un volcán; todo el convento se convirtió en una bola de fuego que se expandió cubriendo la manzana. Los chisporroteos y las llamas llegaban a las nubes.”[[99]](#footnote-99)

Dice Reinaldo Arenas sobre la relación del artista plástico con los conocimientos más diversos con la finalidad de nutrir su obra: “El artista busca en las profundidades del misterio el sitio donde su obra encuentra su identidad adecuada.”[[100]](#footnote-100) Lo que no sólo puede explicar la presencia de la Alquimia en su obra, sino también una tendencia presente en artistas plásticos surrealistas como su amigo Jorge Camacho, entre otras razones: “As a historical phenomenon, alchemy is an object of fascination even today. Often, however, the presuppositions that underlie this fascination are wrong or simplistic. In early modern Europe, alchemy was more than just striving for the “philosopher’s stone” and making gold— so-called transmutation. Even though there were fraudulent practitioners, we cannot equate alchemy with deceit on the whole. Scholars have observed that alchemy was not a natural science, although it was certainly a science of nature.”[[101]](#footnote-101) Los contactos de El Bosco con la Alquimia también han acaparado el interés de diversos especialistas; de hecho, la celebración del V Centenario devolvió al tema algunas consideraciones, entre las que cabe destacar la que realizó Eric de Bruyn: “Cabe deducir que aunque no es el tema fundamental de las obras del Bosco, la alquimia pudo poner en marcha en algunos casos su imaginación. De dónde sacó sus conocimientos alquímicos y si esos detalles alquímicos deben considerarse negativos o positivos son dos cuestiones que precisan más investigación.” [[102]](#footnote-102)

En Reinaldo Arenas podría pensarse que su curiosidad intelectual y su contacto con el pintor surrealista Jorge Camacho, interesado a su vez en la Alquimia, pudieron influir en la novela que estudiamos –sin descartar tampoco que apreció los elementos alquímicos visibles en el tríptico de El Bosco y que traslada a su obra-, teniendo en cuenta que además esos elementos están presentes en la obra de Camacho y en las ilustraciones que realizó para las obras de Arenas[[103]](#footnote-103), al mismo tiempo que Arenas alude a esos componentes en las críticas que realiza a la obra plástica de Camacho, por otra parte, puede incorporar elementos alquímicos como parte también de la conformación de su cultura. Como prueba de ello, en el manuscrito de su noveleta *Mona* pone entre los juicios de uno de sus personajes lo siguiente: “Yo que conozco a fondo porque he estudiado por más de veinte años la Astrología, la alquimia y las ciencias ocultas, le hubiera creído y le hubiera ayudado a conjurar el mal.”[[104]](#footnote-104) De igual modo, en una de las críticas que hizo Arenas a la obra del pintor Camacho, resulta más prolijo al demostrar que domina algunos símbolos alquímicos y evidencia en parte sus conocimientos sobre este tema al advertir en la obra del artista la presencia de estos elementos: “Los cuadros de Jorge Camacho son fulgores que permanecen y se acrecientan después del incendio […] La violencia realiza aquí su más insólita y gloriosa conjunción con la alquimia. De la tierra (y del cielo) germina un amasijo resplandeciente; universo exclusivo y cerrado –torbellino y aullido- donde el paisaje es un árbol circular acorazado de agresivas estrías-garfios, pezuñas, garras, aguijones, flechas y colmillos puntiagudos…”[[105]](#footnote-105) Al escrutar las referencias de Arenas a la Alquimia en sus palabras anteriores no es posible obviar que no sólo la Alquimia fue considerada una ciencia en parte de la Edad Media y la Edad Moderna: “[…] it is important to realice that in Bosch’s time alchemy was not an occult art […]”[[106]](#footnote-106), sino que además tiene otras connotaciones que busca la conexión del ser humano con su propia espiritualidad, y estos son temas que también a Arenas le atraen: “La alquimia es una forma de conocimiento que aspira a la transformación psicológica y espiritual del individuo a través del dominio de las energías creativas que impregnan la naturaleza y la mente humana.[[107]](#footnote-107)

Arenas introduce su referencia más explícita –hasta ahora la única encontrada con ese carácter– sobre la alquimia en una noveleta sobre la Mona Lisa – *Mona* (1990) – y, al revisar su manuscrito original en la Universidad de Princeton, se pudo comprobar que probablemente fue de inicio una nota agregada al texto original con posterioridad a su redacción. Contexto y texto de la cita sobre la alquimia: “Esa noche dormí en casa de mi amigo el escritor cubano, Daniel Sakuntala. Le dije que tenía un problema con una mujer y no quería dormir con ella en mi apartamento. Le regalé el puñal y no quise darle más detalles; que iba a resolver con ello, acaso podía él decirlo [sic.] de esa palabra imprecisa saca una flecha azul hacia la carilla anterior del folio anterior en blanco y pone la siguiente nota que no parece integrada en el orden regular del texto en su versión manuscrita “un grave error de apreciación, por parte de Ramoncito. Yo que conozco a fondo porque lo he estudiado por más de veinte años la Astrología, la alquimia y las ciencias ocultas, le hubiera creído seguro [sic.] y le hubiera ayudado a conjurar el mal. De haber confiado [sic.] más en mi amistad y mis conocimientos ahora Ramoncito, estaría vivo.”[[108]](#footnote-108)

Su relación con la ciencia (para algunos pseudociencia) en cuestión probablemente viene de Cuba. No debe olvidarse que, en contacto con las obras de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, cuando trabajó allí, o con los miles de volúmenes de la biblioteca de Lezama y su Curso Délfico –lecturas que proponía y discutía Lezama con sus amigos de toda la cultura universal, incluyendo la Historia del arte-, Arenas tuvo necesariamente que leer algún libro sobre asuntos alquímicos, para dar respuesta del modo que lo hace en su noveleta *Mona* a los problemas de Ramoncito desde esa breve pero clarificadora apreciación sobre la alquimia como materia que –supuesta o imaginariamente- resuelve problemas en la vida de las personas: “Cuando la Tétrica Mofeta [una de las referencias a sí mismo de Arenas] entraba en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional todo se transformaba; ella también. Allí, rodeado por los libros, un halo mágico envolvía a Reinaldo. Gabriel [Otra de las formas de referirse a sí mismo], casi completamente solo en la biblioteca, miraba los estantes. De cada libro emanaba un fulgor exclusivo. Caminar hasta aquellos estantes, sacar al azar un libro… ¿Qué mundo nos descubriría? ¿Hacia qué lugar remoto nos transportaría? ¿Con qué ritmo nos llevaría hacia parajes, bellezas e ideas jamás soñados y sin embargo presentidos? Pero el momento más extraordinario era ese en que, la mano ya sobre el libro, aún no lo había abierto. En ese momento, la Tétrica Mofeta, Gabriel, Reinaldo, no tenía un libro en sus manos, sino todos los libros del mundo y por lo tanto todos los misterios posibles e imposibles. Entonces, una sensación de plenitud total envolvía a la Tétrica Mofeta, a Gabriel y a Reinaldo fundiéndolos en un solo ser. Así, radiante, aquel ser tomaba el libro y volviendo a la mesa comenzaba la lectura.”[[109]](#footnote-109) Al mismo tiempo, no debe descartarse sus encuentros con el matrimonio Camacho en París y Los Pajares (Huelva) en los que seguramente hablaron de esos temas, tomando en cuenta el interés que tenían para Jorge Camacho y por tanto indirectamente pueden estar presentes en la obra de Arenas.

Con mucha frecuencia en la novela/pintura, Arenas presenta a algunos de sus personajes comiendo huevos con té. El huevo filosófico en la alquimia es concebido como: “Principio de ordenación y diferenciación del caos primigenio, el huevo está considerado como uno de los vehículos privilegiados de la iluminación mística y cognoscitiva, hasta el punto de desempeñar un papel de primer orden en todos los rituales iniciáticos.”[[110]](#footnote-110) De hecho, en la exposición de Clara Mortera en que se muestra su obra inspirada en El Bosco también se dispone de lo mismo como ágape para los concurrentes a la muestra –huevos solamente para esa ocasión especial–, de los que dice Arenas: “Mujeres, hombres y pájaros ataviados con atuendos insólitos, además de toda la intelectualidad cubana, de los consejeros culturales extranjeros y de los embajadores, **desfilaban ante los cuadros con un huevo duro en la mano que brillaba como una extraña fruta. Finalmente guardaban el huevo en un bolsillo o en la cartera como recuerdo de una noche (tal vez la única) mágica**.”[[111]](#footnote-111) Si bien es cierto, como dice Arenas, que era un recurso frecuente ofrecerlos en Cuba en la década de los años setenta, debido a la carencia de cualquier otro alimento que los sustituyera, no es menos cierto que las cáscaras de huevo aparecen en el panel central de *El Jardín de las delicias* –en otras partes también, por ejemplo en el panel derecho del infierno en la cabeza del hombre árbol y en el panel izquierdo de la Creación- de El Bosco y también un huevo está presente simbólicamente en su tríptico de *Las tentaciones de San Antonio* de Lisboa o en *El concierto del huevo*. Los huevos, sin embargo, no solo tienen una connotación simbólica para el cristianismo, sino que también lo tienen en la Alquimia, no en balde afirmaba Paracelso: “El huevo preserva la vida y la esencia […] Debes saber que el aire no es otra cosa que un caos, y el caos es la clara de un huevo, y el huevo es el cielo y la tierra.”[[112]](#footnote-112) No es casual que al describir la exposición imaginariamente, el escritor Lezama Lima –crítico de arte también, además de escritor– exprese, según Arenas: <Se trata de un cosmos resuelto. Todo el que sale de ahí sale hechizado. En ese convento he escuchado las trompetas de la Epifanía>[[113]](#footnote-113) A lo que agrega la opinión del también escritor y crítico de artes ocasional Virgilio Piñera que dice de la muestra: “Allí está todo y como está todo no se puede explicar nada.”[[114]](#footnote-114) La noción lezamiana de cosmos resuelto al hablar sobre la muestra parece remitirse a la aparición del huevo filosófico como símbolo por primera vez en la Alquimia. Lezama era un profundo conocedor de la cultura universal y el huevo en relación con el cosmos “Aparece citado en la *Turba philosophorum* (compendio alquímico de origen árabe difundido en Occidente a partir del siglo XIII), como **símbolo del cosmos y de la unión de los cuatro elementos**”[[115]](#footnote-115), del mismo modo, el huevo filosófico: “Representa la sede, el lugar y el sujeto de todas las transmutaciones”[[116]](#footnote-116) En el ámbito de las creencias religiosas, si bien Lezama era un consumado católico practicante, Piñera era más escéptico y crítico, como lo fue Arenas. Por eso no es descartable en este caso que Arenas recordase la significación de la palabra *cosmos* en un sentido alquímico y religioso, del mismo modo que Umberto Eco veía que en el medievo –época en la que se concibe en parte la obra de El Bosco–, los hombres de la época consideraban pertinente relacionar el objeto artístico con la totalidad de su mundo circundante, lo que hace especialmente Lezama con sus palabras, que por demás parece tomar en cuenta la conexión de El Bosco –artista evocado por Clara en sus obras expuestas– con el mundo tardo-medieval, el escenario religioso de la muestra en el antiguo convento de Santa Clara y las palabras de los escritores antes mencionados, que consideran a la exposición como un *cosmos resuelto* con palabras distintas cada uno de ellos y que Arenas es el que nos muestra las impresiones imaginarias de ambos. Decía Eco del goce estético del arte medieval: “La degustación estética del hombre medieval no consiste, pues, en un fijarse en la autonomía del producto artístico o de la realidad de la naturaleza, sino en un captar todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios.”[[117]](#footnote-117), que sin lugar a dudas son las relaciones que ha pretendido establecer Arenas con su muestra imaginaria.

El empleo del signo resulta un elemento connatural y recurrente entre los escritores con obras sometidas a la censura o con dificultades para publicarlas cuando estas son críticas con la realidad en que escriben o tienen dificultades para publicarlas. Es lo que hará Arenas con una novela como esta, que admite que es irreverente en varios sentidos contra todos los poderes –como lo fue la obra de El Bosco en su época también– luego de ser consciente de que “Uno de los modos de describir al narrador es como espejo que resume y proyecta la realidad.”[[118]](#footnote-118) A lo que agrega que es “Imposible escapar a esa realidad y por lo tanto al sentido crítico que la interpretación y descripción que la misma conlleva ni a las múltiples realidades que sugiere. Es decir, es imposible dejar de ser lo que en la mayoría de los casos no desean que seamos [críticos]. Y siempre seremos.”[[119]](#footnote-119) Y finalmente concluye que “No en balde en los sistemas totalitarios la crítica también es abolida, pues crítica supone destrucción o denuncia del mal o por lo menos cambios positivos o libertad de interpretación de un hecho estético.”[[120]](#footnote-120)

Mieke Bal considera desde la actualidad crítica que el Arte (Literatura o Pintura en este caso) participa de lo político y con ese afán no solo representa acontecimientos para criticarlos a la luz de la reflexión, sino que interviene enérgicamente al obligar al espectador a formular juicios y tomar iniciativas a partir de sus consideraciones sobre lo que observa: “ De acuerdo con la concepción performativa del arte, el arte participa de lo político, no lo representa sin más: en vez de meramente criticar, interviene. Para que tal interferencia sea posible, el arte necesita poseer y distribuir imágenes de dolor [como hace Arenas con el cuadro que se propone pintar o en el contenido de la misma novela. De igual modo lo hizo El Bosco en el Infierno de *El jardín de las delicias*, o en *El carro de heno*]. Las imágenes de dolor exigen que definamos la preposición <de>. Dichas imágenes no son representaciones sino emanaciones. Tienen la misión de obligar a los espectadores a reflexionar sobre el lugar que ocupa la representación en dicha búsqueda de la agencia política del arte.”[[121]](#footnote-121) Consciente de ese papel de la representación plástica, Arenas propone un cuadro/proyecto de pintura/novela y, al describirlo con antelación a través de las palabras, busca conmover a los lectores/espectadores por medio de las imágenes de dolor, provocando reacciones encontradas a través de los acontecimientos que va contando/representando desgranadas por medio de su imaginación. De ese modo intenta que el lector/espectador conozca y juzgue acontecimientos no solo conforme a la visión oficial –que oculta los hechos y persiste en reprimir y silenciar lo que no le convenga– sino que convierte en pintura su propio dolor, descrito al mismo tiempo con palabras, buscando el concurso de la ficción para narrar el pasado y que este sea conocido y juzgado a nivel estético desde otra perspectiva.

¿Qué dicen algunos de los expertos en la obra de El Bosco sobre la presencia de la sexualidad en la misma? Hay opiniones encontradas sobre el tema, tomando en cuenta la época en que la pinta y el hecho de que el sexo constituía un elemento de control social ejercido por la Inquisición –activa desde el siglo XII–. Se sabe además que el comitente de la obra, Hendrik III de Nassau, tenía una actitud ante la vida más abierta de lo habitual en su época hacia la sexualidad –como prueba el hecho de que en su palacio fue encontrada una cama donde dormían más de veinte personas juntas–. Aun así, y siendo El Bosco un pintor en extremo religioso, como se sabe, cabría preguntarse cómo es posible una concepción tan abierta sobre las relaciones sexuales, aun ante el supuesto de que en el panel central del tríptico presentase la vida en el Paraíso Terrenal de manera utópica –como si Adán y Eva no hubiesen pecado– o bien mostrando alegóricamente en el panel derecho la condenación por una vida disipada, como demuestran las personas inmersas en juegos, con contactos personales diversos y manteniendo conversaciones. Antes de precisar esas opiniones resulta necesario recordar que su obra nace en una época en la que varios pecados carnales eran considerados de especial grado de peligro; así, por ejemplo, la sexualidad también fue utilizada por la Iglesia para controlar las herejías: “ […] because it was conceptually vague, <crimes against nature> scrutinized burghers in their most private actions, turning sexuality into a litmus test of a subject’s obedience to his ruler. The imputed existence of such crimes formed an alibi for all pogroms against internal enemies in the political order.”[[122]](#footnote-122)

De igual modo, Arenas parece reiterar en su obra que, transcurridos varios siglos desde que El Bosco pintara su tríptico, los problemas con la sexualidad continúan manejándose de una manera similar en distintas esferas y particularmente desde el poder: “Toda dictadura es casta y antivital; toda manifestación de vida es en sí un enemigo de cualquier régimen dogmático.”[[123]](#footnote-123) Ello lo lleva a construir una gran sátira en torno a la sexualidad, especialmente en esta novela, en la que Arenas reproduce el tríptico más conocido de El Bosco transformado en la pintora Clara Mortera –cambia su sexo y su profesión para expresarse de modo distinto desde otros géneros: la pintura y el sexo femenino-, trastocando varias escenas de la obra del pintor holandés, que parodia. Su novela/pintura se transforma en un elemento clave para ahondar en este mensaje: “El texto estético se convierte así en la fuente de una acto comunicativo imprevisible cuyo autor real permanece indeterminado, pues unas veces es el emisor, y otras el destinatario, quien colabora en su expansión semiótica

Esta Tesis Doctoral analiza por primera vez de manera profunda y detallada la relación evidente entre la obra del escritor cubanoamericano Reinaldo Arenas y las artes plásticas, especialmente la Pintura. Los resultados de la investigación permiten demostrar, como se pone de manifiesto en el desarrollo de este ejercicio, esa conexión permanente, especialmente en la novela *El color del verano* o *Nuevo Jardín de las delicias*, que se inspira en el tríptico de *El* Jardín de las delicias (1495 – 1505) de Jheronimus Van Aecken, más conocido por El Bosco. No solo se emplea el escritor en apropiarse artísticamente de la pintura de El Bosco, como ha quedado demostrado, sino que su copia de esa obra de arte que sirve de base a su novela y borra los límites entre texto escrito y pictórico no es una apropiación artística mimética, sino creativa y en extremo original, al conectar esa obra de hace quinientos años con la realidad contemporánea y reactualizar su mensaje: lo que facilita comprender la obra de El Bosco desde otra perspectiva, como ha hecho también esta tesis, especialmente con las lecturas iconográfica, alquímica y semiótica de la obra de Arenas y por extensión la de El Bosco –nunca antes emprendidas como se ha hecho en esta ocasión-. Arenas combina a su vez la Historia de Cuba, una Isla que hasta 1959 había permanecido sin una trascendencia política relevante a nivel internacional, y que a partir de entonces se convierte en un punto de fricción significativo en la Guerra Fría al instaurarse en ella un gobierno comunista. Arenas ofrece su visión personal de esa Historia que es la de uno de los escritores más relevantes en Lengua Española de la segunda mitad del siglo XX, víctima de ese gobierno, como evidencia a través de su novela / pintura. Sin embargo, esta tesis contribuye a una lectura de esa novela y tríptico desde una óptica diferente y enriquece la interpretación y aprehensión de la misma desde ángulos distintos; por ejemplo, nunca hasta hoy se había realizado una lectura iconográfica de la presencia e incidencia de la obra de El Bosco en la misma, no ya solo en el título, sino en el contenido de la novela, lo que facilita su comprensión y alternativas y niveles de lectura. Al mismo tiempo, este trabajo realiza una lectura alquímica de la novela/ pintura areniana, tomando en cuenta la incidencia de la Alquimia en Arenas y El Bosco y eso permite entender la obra de Arenas de una forma distinta, en consonancia con lo que se consideraba una ciencia en los siglos XV y XVI y que repercute a su vez en los escritores y pintores surrealistas del siglo XX a nivel estético, con los que también Arenas mantiene relación y que inciden en elementos de esa naturaleza presentes en su obra. Se hace una lectura semiótica en este trabajo que amplía la comprensión de la política y el sexo en la novela areniana, dos elementos fundamentales presentes en la obra de El Bosco y Arenas y que han posibilitado ahondar y estudiar estas relaciones en la obra de este conectándolo con El Bosco, como nunca nadie lo había hecho de la forma en que se acomete en este trabajo. La Tesis resulta original en su contenido y tema y en muchos sentidos, como los expertos definieron el artículo –inspirado en ella- al ser examinado para publicarlo en la revista *De Arte* de la Universidad de León. El trabajo abre a su vez nuevas alternativas de estudio para la obra de Reinaldo Arenas, muy influido por las artes plásticas, como él mismo reconoce, al admitir su utilización interesada del color, la luz y elementos gráficos en la concepción de sus ficciones. Es algo que debe profundizarse, al igual que la presencia de la obra de El Bosco en otras de sus obras. Al mismo tiempo, el trabajo muestra otras líneas de estudio posibles en la obra de El Bosco, como por ejemplo su conexión y apropiación por parte de los artistas actuales.

El pintor Jorge Camacho definió a Arenas como surrealista, al igual que él. La capacidad de los artistas de esa tendencia para crear realidades imaginarias facilita a Arenas su fantasía de liberar a su Isla de todas las ataduras, partiendo hacia un destino impredecible como *La nave de los locos* de El Bosco en el final de esta novela sui generis, convertida en tríptico que se inspira en El Bosco y que subvierte el escritor. El viaje, que en la lectura alquímica viene acompañado de madurez y transformación, es un ciclo que metafóricamente equivale a la transmutación de todo, incluidos los seres humanos. Arenas con *El color del verano* eleva a un nivel sin precedentes la relación con la pintura. Si en sus ficciones anteriores se apropió de imágenes provenientes de la obra de El Bosco, aquí, consciente de los retos que le impone la creación y realización de una obra trascendente al final de su vida, no se conforma con experimentar con la luz, el color y otros elementos provenientes de las artes plásticas, sino que rompe los límites entre literatura y artes representativas y se plantea su obra como un tríptico, al igual que *El Jardín de las delicias*. La tesis ha podido demostrar que Arenas con esta novela/pintura transforma las imágenes del pintor holandés concebidas siglos antes subvirtiéndolas, con las de su propia realidad, extensiva a Cuba y al mundo en que vivió. Al hacerlo dota de nuevos significados a la obra de El Bosco, transforma el modo de entenderlo, incorpora a Europa de una forma peculiar a la realidad cubana de la que deriva culturalmente, relee la historia de América y de Cuba críticamente, reconstruye la historia del descubrimiento de América, intenta hacer visibles los hechos que representa en su novela/pintura y realiza especialmente una lectura comprometida y particular de los acontecimientos que marcaron la Historia de Cuba en los años sesenta y setenta del siglo XX –en que se construye una sociedad utópica– a partir de su visión y vivencias personales, correspondientes a las de un intelectual y hombre perseguido por sus disidencias –artísticas, políticas y éticas– contrapuestas a las demandadas por la sociedad que ayudó a construir. Su visión de los hechos a través de la Pintura resulta un testimonio excepcional del mundo en que vivió, enriquecido con su talento artístico y su vocación de pintor satisfecha con su *Nuevo Jardín de las delicias*. Deja además una visión particular de la sociedad norteamericana y del mundo en la década de los años ochenta, viviendo en Nueva York, donde termina la obra.

La tesis ha podido comprobar que Arenas (con esta novela/pintura) produce un discurso subversivo al parodiar a El Bosco y la (posible) utopía que se recoge en el panel central de *El jardín de las delicias*, así como la visión utópica del paraíso americano (la Isla de Cuba). Tomando en cuenta que en la época de El Bosco se consideró a América como el Paraíso, al mismo tiempo que se identificó aquella tierra con la imagen idealizada de un lugar excepcional, elemento también presente en el imaginario de El Bosco, Arenas reevalúa la Historia y se cuestiona constantemente aquella idea imaginaria, que políticamente fue reivindicada a partir de la segunda mitad del siglo XX en el Caribe. Su tríptico particular representa una realidad que lo marginó como intelectual y ser humano. Trató de construir su propio mundo al margen de las imposiciones políticas, lo que constituye una lección a través de este libro para las personas perseguidas y marginadas como él. Imaginó otras alternativas, como la fuga de todos los habitantes de la Isla, que constituye una sátira, ya que solo pueden liberarse si desprenden la Isla. Al parodiar la obra de El Bosco y la realidad de la Isla, se ríe de lo absurdo e irrisorio de la existencia humana y de sí mismo y al hacerlo des-solemniza la escritura más elitista del *boom* que lo precede a la que también alude, al mismo tiempo que tematiza el poder y sus abusos cuando actúa sin ningún tipo de control del mismo modo que lo criticó El Bosco. Muestra la riqueza y versatilidad de la práctica paródica al emplearla con valor reflexivo, transformándola en un recurso importante para realizar una relectura crítica de la obra de El Bosco –que renueva con su apropiación de la misma- y de la sociedad cubana de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Con la parodia, como los escritores de su generación (sesenta y setenta), se aleja del hermetismo de sus predecesores del *boom* y busca una renovación del arte de contar a través de una pintura, tratando de hacer más amena la lectura; afirma así una *aventura de la escritura* que transforma en pintura en este caso; desenmascara el mito americanista al replantearse la Historia de Cuba desde sus inicios con una visión crítica, como los otros escritores de su generación, y demuestra que las aspiraciones totalizantes del mito combinadas con ciertos toques exorcistas desembocan en una “invención de América” en detrimento de los problemas más palpitantes de la realidad.

Nunca antes en la Literatura Cubana un escritor había hecho algo parecido con la obra de un pintor, exceptuando a José Lezama Lima, aunque este lo hizo en un sentido diferente con la obra de un pintor amigo como lo fue Arístides Fernández (miembro de la primera vanguardia cubana).

Como puede apreciarse, la presencia de El Bosco en la obra de Reinaldo Arenas se hace evidente en varias direcciones. Ello resulta indicativo de una forma diferente de asumir el legado de un pintor a través de la Literatura. En esa conjunción de ambas manifestaciones artísticas cobra especial relevancia el reflejo de una época y sus actores a través de la novela, al mismo tiempo que la apropiación bosquiana revoluciona la obra de Arenas y la propia expresión literaria. Al consultar las distintas versiones de la novela objeto de estudio en el Archivo de la Universidad de Princeton, se ha corroborado que la obra de El Bosco incide en la novela areniana plenamente. La consulta de diversos manuscritos de Arenas en dicha Universidad ha demostrado a su vez que a este le interesaban los temas en relación con la Alquimia –como también se dice que ese campo del conocimiento interesó a El Bosco e incidió en su obra–, hecho en parte corroborado en su correspondencia privada situada en ese mismo Archivo, en especial en las respuestas y cartas no publicadas de sus amigos surrealistas Jorge y Margarita Camacho. De igual modo, se observan elementos iconográficos con bastante nivel de similitud entre la obra escrita de Arenas y la de El Bosco, en tanto Arenas se inspira en una de las obras del pintor holandés para concebir su novela, haciendo una parodia de la misma, que es también una forma de evocarla. Asimismo, se ha podido verificar que ambos creadores tienen elementos comunes que los relacionan en su crítica a la sociedad que les tocó vivir, los dos se interesaron por la Política, la sexualidad (reprimida en sus respectivas épocas y liberada imaginariamente por ellos en sus obras), la Historia, el destino de la Humanidad y por aquellos temas que interesaron a todos sus contemporáneos…

La iconografía bosquiana trasladada a la obra de Arenas dota a esta de imágenes e ideas sugerentes, adoptando un significado distinto y mucho más rico en contenido al actualizarse aquellas otras imágenes tardomedievales con la realidad del siglo XX y la capacidad reflexiva de un escritor en extremo inteligente y creativo, y con una imaginación tan desbordante como la que demostró El Bosco en su época. Ello actualiza también la imagen de este pintor y lo hace más accesible a los hombres actuales.

Esa iconografía traspolada no se limita a una reproducción ciega del pasado –dadas algunas afinidades con aquel–, sino que aparece acompañada de nuevos contenidos. No se establece una relación intertextual con el texto pictórico de orden mecánico, sino para realizar una propuesta distinta apoyándose en *El jardín de las delicias* con el objetivo de parodiar una realidad detenida en el tiempo y retrotraída al pasado por la pérdida de libertades y derechos de alcance elemental en la segunda mitad el siglo XX en el mundo Occidental. Al tomar otra realidad para parodiarla y con ello citarla o apropiarse de ella creativamente, Arenas lo hace intencionadamente, como hizo también con la obra de El Bosco con cierta regularidad distinguiéndose de un modo particular *El color del verano*, obra en la que esa apropiación resulta más sostenida, amplia y sugerente.

Al apropiarse de un texto pictórico (el tríptico de El Bosco) de hace 500 años y sus imágenes para convertirlo en otro metatexto novelístico, Arenas tiene como objetivo refuncionalizarlo y hacer reflexionar sobre aquel otro (del que se han perdido muchas de sus lecturas con el paso del tiempo) y al mismo tiempo proponer otro texto y otra lectura.

Si bien es cierto que El Bosco fue un pintor de referencia para el movimiento surrealista con el que Arenas se relaciona en varios aspectos, al estar en contacto con miembros de ese movimiento o personas que mantuvieron con ellos relaciones intelectuales, como Lydia Cabrera, así como con Jorge Camacho, pintor incorporado más tardíamente al movimiento, Arenas no solo busca la obra de El Bosco para soñar e imaginar como él o como punto de referencia para inspirarse y recrear su universo poblado de brujas y seres fantásticos, presente de modo distinto en las leyendas campesinas cubanas –tan cercanas a las gallegas, las celtas o las africanas–, sino que se inspira en esas imágenes sugerentes flamencas y en sus propias vivencias, sueños y pesadillas para revitalizar el pasado, para dotarlo de vida, acaso para resucitarlo, conjurarlo y volverlo a enterrar por medio del extrañamiento al que lo somete en conjunción con la obra de El Bosco. Porque ese pasado no deja de ser en parte una pesadilla que lo acompaña y que resucita para que no se olvide y nunca vuelva a repetirse. Al hacerlo, cumple con uno de los cometidos que siempre pensó que debía sostener un escritor: denunciar los aspectos negativos de la realidad en que vivió o vive. Al mismo tiempo describe los momentos más agradables de su vida en Cuba. Se reúne con su pasado también en la distancia.

La lectura semiótica de la novela evidencia la importancia del signo para aludir al sexo y la política, dos elementos fundamentales en la novela areniana y también en la obra de El Bosco. El signo oculta, disimula, transmuta, disfraza, sugiere… aquellos aspectos de la obra y de la realidad que pudieran impedir su publicación o generar conflictos con la misma, del mismo modo que su autor realiza cambios de fecha en ella. El sexo también pudo haber sido manejado tras el signo del Paraíso y el Cristianismo por El Bosco con múltiples intenciones, siendo a su vez un elemento de cardinal importancia en las realidades que vivieron ambos artistas.

La Alquimia nutre (nutrió) casi probablemente el lenguaje empleado por Arenas en la novela (pintura), tomando en cuenta la riqueza lingüística y poética de muchos textos alquímicos. De igual modo pudo haber incidido en la concepción de la versión original de esta novela (y otras del autor) por el carácter críptico y en forma de código en que aparecen escritas. Símbolos alquímicos aparecen (es posible que casual o accidentalmente) en la obra de Arenas, como se dice que aparecen en la obra de El Bosco (aunque de forma casual y sin que se haya demostrado completamente que lo hiciera de forma intencionada). El huevo es uno de ellos y está presente en la obra de los dos creadores, alude al cielo y la tierra, se presenta con agua en la exposición consagrada al cuadro de El Bosco que Clara Mortera/Arenas se encarga de refuncionalizar en la novela. No por gusto se ofrecerá un huevo como plato principal de la muestra en alusión al saber, a Dios, a El Bosco y a su sabor antiguo, en medio de un convento también antiguo –barroco–, símbolo del pasado concatenado con el presente en la novela que se nutre de El Bosco. Esa exposición en la que se presenta el cuadro de Arenas/Mortera inspirado en el pintor holandés, *Nuevo Jardín de las delicias,* es considerada por el escritor cubano José Lezama Lima imaginariamente como “un cosmos resuelto”, dada la confluencia de signos diversos, a saber: convento barroco colonial –como espacio casi efímero e imaginario abandonado tras la llegada al poder de una dictadura atea, como dice Arenas–, cuadros –entre ellos los de El Bosco–, relación de uno de esos cuadros con una novela cardinal en la obra de Arenas –como *El color del verano*–, presencia de dos escritores “resucitados”, uno de ellos neobarroco y ambos irreverentes y disidentes –Lezama Lima y Virgilio Piñera– que coinciden en detenerse casi únicamente ante la obra de Arenas/Mortera –novela/pintura relacionada con El Bosco que es una denuncia y una obra de arte– y, para acompañar todo ello, se ofrece un huevo brillante que simboliza en la alquimia lo celeste y terrestre –que nadie come y todos guardan para llevárselo a sus casas–. Esa mezcla de elementos tan diversos, sin lugar a dudas constituye un universo conjugado: el que preserva una cultura y un modo de ser en silencio… en el que la libertad creativa es conservada por medio del ingenio: quemando poemas subversivos, como Piñera, o cuadros y novelas similares, como Clara Mortera/Arenas con *El Nuevo Jardín de las delicias*. Resuelta queda, por medio del signo en esta novela/pintura, la preservación de la libertad creativa, la queja, la tradición, lo ecléctico del carácter cubano y, por supuesto, un canto a la vida a través de todo ello, señalando al culpable de ese silencio y el temor que generó, pero lo que distingue a un creador en cualquier época –y es algo que demuestra Arenas en esta novela– es saber sobreponerse, sortear los obstáculos generados por el poder o sencillamente liberar su dolor y comunicar su ira. Arenas preserva lo humano y hermoso de la existencia en esta obra, y el Arte y la Literatura son los instrumentos que utiliza para hacerlo. Con ello viene a ratificar su relevancia, su trascendencia, el valor de la creación y lo importante que es buscar recursos que enriquezcan lo que se expresa, porque es también una forma de dotar de belleza aquello que se cuenta o se pinta.

La liberación imaginaria de la Isla cautiva al final de la obra constituye un canto a la libertad, al deseo frustrado de Arenas por no haberlo hecho realidad –como ocurrió y ocurre para muchos cubanos–, del mismo modo que El Bosco imagina en el panel central de *El jardín de las delicias* la posibilidad de recuperación de El Jardín del Edén perdido para siempre como una utopía. La Historia se repite, del mismo modo que los seres humanos repiten sus errores, como también demuestran la pintura de El Bosco y la novela de Arenas. De la relación de ambas obras se colige que solo los sueños salvan de las difíciles contingencias que impone la vida –que pueden llevarse a la práctica–, y que tanto el Arte como la Literatura juegan un papel fundamental en ello al presentar las preocupaciones, frustraciones, fracasos y esperanzas de los seres humanos. Crear en medio de todos los obstáculos y dificultades que tuvo que superar y con la calidad y perseverancia con que lo hizo, resulta desde luego un verdadero triunfo para Arenas. Preservar su vida hasta terminar su obra evidencia la importancia que concedió a todo lo que deseaba hacer desde niño: escribir y pintar. Dudó, soñó, odió, vivió… y con ello se enfrentó a los demonios con los que tuvo que convivir, de la misma forma que El Bosco pintó aquellos que lo asediaban y de paso imaginó una realidad diferente. Con ello, como advertía Roger Chartier: “[…] el escrito es transmitido a sus lectores o a sus auditores por objetos o voces cuyas lógicas materiales y prácticas es necesario comprender”[[124]](#footnote-124), porque “[…] la apropiación es creación, producción de una diferencia, proposición de un sentido posiblemente inesperado”[[125]](#footnote-125) que enriquece siempre a la condición humana.

1. **ARENAS, R**.: *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 259 [↑](#footnote-ref-1)
2. **ARENAS, R.:** *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 262 [↑](#footnote-ref-2)
3. **ARENAS, R**.: *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 262 [↑](#footnote-ref-3)
4. **ARENAS, R**.: *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 263 [↑](#footnote-ref-4)
5. **ARENAS, R**.: *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 262 [↑](#footnote-ref-5)
6. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts, [manuscrito inédito]. Sinopsis de *El color del verano*: Box 4 – Folder 2, folio 3. [↑](#footnote-ref-6)
7. **ARENAS, R**.: *Celestino antes del alba*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2009, p. 14. [↑](#footnote-ref-7)
8. **ARENAS, R*.:*** *El color del verano o ”Nuevo Jardín de las delicias”*, Fábula - TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 263 [↑](#footnote-ref-8)
9. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts *Adaptación de Lazarillo de Tormes*, first versión, Manuscripts section, s.p. [↑](#footnote-ref-9)
10. **ARENAS, R.:** *La loma del Ángel* [Introducción], final draft, Manuscripts Section, Fireston Library, Universidad de Princeton, p. 4. [↑](#footnote-ref-10)
11. **GUASCH, A. M**.: *La crítica de arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, p. 217. [↑](#footnote-ref-11)
12. **SARDUY, S**.: “Escrito sobre Arenas”, en ROZENCVAIG, Perla y HERNÁNDEZ-MIYARES, Julio: *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Foreman and Company, Glenview, Illinois, 1990, p. 17 [↑](#footnote-ref-12)
13. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 30. [↑](#footnote-ref-13)
14. Salvo que, antes de marcharse de su Isla, solo conocía la obra del pintor de ‘s-Hertogenbosch a través de reproducciones. [↑](#footnote-ref-14)
15. **ARENAS,** **R.:** *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967 – 1990)*, Sevilla, Editorial Point de Lunettes, 2010, 309. [↑](#footnote-ref-15)
16. **ARENAS, R.**: *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, 146. [↑](#footnote-ref-16)
17. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts, *El color del verano. Sinopsis*, [manuscrito inédito]. Manuscripts Division, Arenas Manuscripts: Box 4 – Folder 2, folio 2. [↑](#footnote-ref-17)
18. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts, Anotaciones diversas realizadas por arenas y relacionadas con *El color del verano* en el archivo de la Universidad de Princeton: Box 4, Folder 2, Final Version. [↑](#footnote-ref-18)
19. **SKLODOWSKA, E.**: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960 – 1985)*, Philadelphia, Jon Benjamins Publishing Company, 1991, p. XIX. [↑](#footnote-ref-19)
20. **BAL, M**.: *Tiempos trastornados, análisis, historias y políticas de la mirada*, Ediciones Akal, Madrid, 2016, p. 252. [↑](#footnote-ref-20)
21. **SKLODOWSKA, E.**: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960 – 1985)*, Philadelphia, Jon Benjamins Publishing Company, 1991, p. 81. [↑](#footnote-ref-21)
22. **BAL, M**.: *Tiempos trastornados*… 81. [↑](#footnote-ref-22)
23. **ARENAS, R**.: *El color…, p.* 91. [↑](#footnote-ref-23)
24. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960 – 1985)*, Philadelphia, Jon Benjamins Publishing Company, 1991, p. 130. [↑](#footnote-ref-24)
25. Tomando en consideración esa intención, resulta evidente que carece de sentido para Arenas acercarse a la Historia de Flandes en la época de El Bosco –Holanda no era aún independiente– o a la corte de Hendrik III de Nassau, primer propietario del cuadro, independientemente de la mentalidad abierta para su época dominada por la Inquisición. Ni tan siquiera se lo propone, como puede comprobarse en las anotaciones que dejó sobre la novela en el Archivo de Princeton. [↑](#footnote-ref-25)
26. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 95. [↑](#footnote-ref-26)
27. **ARENAS, R**.: *El color…, p.* 262. [↑](#footnote-ref-27)
28. **SÁNCHEZ VIDAL, A**.: *El Bosco y las artes contemporáneas*, Madrid, Museo del Prado, 2016, s. p. [↑](#footnote-ref-28)
29. Bufonerías, en francés [↑](#footnote-ref-29)
30. **PANOFSKY, E**.: *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 2016, 350. [↑](#footnote-ref-30)
31. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 60. [↑](#footnote-ref-31)
32. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia…,* p. 14. [↑](#footnote-ref-32)
33. **ARENAS, R**.: *El color del verano*, Tusquets Ediciones S.A., Barcelona, 2010, p. 146

Esto último –“hacerse roedora”–, al igual que la mayoría de los habitantes de la Isla, es una acción que propone Arenas en su texto, con la intención de que la pintora y los isleños pudieran imaginariamente liberar a la Isla de su plataforma insular y que de esa forma se aproximara a un continente y que así ella pudiera acceder a la pinacoteca madrileña y los demás ser libres. [↑](#footnote-ref-33)
34. **ETTE, O.:** *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 81. [↑](#footnote-ref-34)
35. **VV.AA.:** *El Nuevo Testamento (Apocalipsis*), The Gideons International, Nashville, Tennessee, p. 206. [↑](#footnote-ref-35)
36. **ECO, U.:** *Arte y belleza en la estética medieval*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 162. [↑](#footnote-ref-36)
37. **BAL, M.:** *Tiempos trastornados, análisis, historias y políticas de la mirada*, Ediciones Akal, Madrid, 2016, p. 81. [↑](#footnote-ref-37)
38. Una de las auto-advocaciones de Arenas en su obra. [↑](#footnote-ref-38)
39. **ARENAS, R**.: *El color…,* 393*.* [↑](#footnote-ref-39)
40. **ETTE, O.:** *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, 85. [↑](#footnote-ref-40)
41. **ARENAS, R.:** *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. p. 74 [↑](#footnote-ref-41)
42. **ARENAS, R.:** *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. 411. [↑](#footnote-ref-42)
43. **ARENAS, R.:** *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. 410. [↑](#footnote-ref-43)
44. **ARENAS, R**.: *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. 410. [↑](#footnote-ref-44)
45. **ARENAS, R**.: *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. 410. [↑](#footnote-ref-45)
46. **ARENAS, R**.: *El color del verano*. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 2010, p. 261. [↑](#footnote-ref-46)
47. **ETTE, O**.: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, 85. [↑](#footnote-ref-47)
48. **BURKE, P.:** *¿Qué es la Historia Cultural?*, Madrid, Ediciones Paidós Ibérica, 2010, p. 122. [↑](#footnote-ref-48)
49. **ARENAS, R**.: *La Loma del Ángel*, Miami, Ediciones Universal, 1995, p. 10. [↑](#footnote-ref-49)
50. **ARENAS, R.:** *La Loma del Ángel*, Miami, Ediciones Universal, 1995, p. 10. [↑](#footnote-ref-50)
51. **ARENAS, R**.: *El color…*, p. 410. [↑](#footnote-ref-51)
52. **ETTE, O**.: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 83. [↑](#footnote-ref-52)
53. **ETTE, O.:** *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 83. [↑](#footnote-ref-53)
54. **ETTE, O.:** *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 84. [↑](#footnote-ref-54)
55. **ETTE, O**.: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 83. [↑](#footnote-ref-55)
56. El Bosco vive y pinta entre la segunda mitad del siglo XV e inicios del siglo XVI, época algo distante de la aparición de *La* *Divina Comedia* (1307) de Dante Alighieri –obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento–, estructurada en tres partes: Infierno, Paraíso y Purgatorio, desarrollada en un extenso poema épico de versos endecasílabos. El Infierno dantesco representa en nueve círculos a personajes escogidos por el escritor florentino -aunque no vivieron todos en su época-, así como el castigo imaginario al que fueron sometidos después de su muerte, conforme a la moral cristiana. Sin embargo, la circularidad de la obra de Arenas está planteada de una manera distinta a la de Dante, porque en *El color del verano* no existen nueve círculos en su Infierno para agrupar en ellos a pecadores diversos, ni Arenas emplea el tono místico ni los recursos de la poesía del *dolce stil nuovo* para concebir su obra que es, como se ha dicho, una novela/pintura distante como se ve del espíritu de Aligheri que, además y a diferencia de Arenas, coloca su Infierno debajo de la ciudad de Jerusalén, para nada evocada por el cubano. La figura del escritor cubano Virgilio Piñera en la novela tampoco ejerce la función de Cicerone –como lo hacía el poeta latino Virgilio con Dante en su viaje a la otra realidad en que moran los muertos–, de la misma forma que no existe ninguna Beatriz en la obra de Arenas. Desde luego que no resulta descartable la influencia de la Literatura renacentista en otras obras de Arenas, pero en el caso de esta novela Arenas tampoco indica la influencia directa del *Decamerón* (1353) de Giovanni Bocaccio en su obra ni en las notas ni en las versiones que depositó en Princeton con relación a *El color del verano*. Tampoco emplea, como hizo Bocaccio, diez personajes ni diez días para construir su obra a partir de cien historias, que en el caso del escritor cubano sobrepasan los 300 personajes, espacios y realidades, en las que en cambio sí admite que además de la obra de El Bosco se nutre, entre otras fuentes literarias diversas, de la *Carajicomedia* (1444) castellana y el libro de *Las mil y una noches*, lo que además se evidencia especialmente en las connotaciones sexuales de algunos pasajes de la novela/obra. No obstante lo referido anteriormente, el hecho de que Arenas se inspire a su vez en *El Jardín de las delicias*, una obra del tránsito de la Edad Media al Renacimiento, evidencia su interés más que nada por precisar en la obra de El Bosco su relación con el momento en que se descubre el Nuevo Mundo y de qué modo aquel supuesto paraíso en la tierra, que muchos pensaron que era la América recién descubierta, se transformaría en una realidad diferente, especialmente en la Cuba que representa Arenas en su relectura del cuadro de El Bosco quinientos años después. No será casual que por ello el panel consagrado al Infierno cobre por momentos una mayor relevancia en su obra.

 [↑](#footnote-ref-56)
57. **ARENAS, R**.: *El color…*, p. 262. [↑](#footnote-ref-57)
58. **ARENAS, R.:** *El color…*  88. [↑](#footnote-ref-58)
59. **ARENAS**, Reinaldo: *El color…*, p. 88. [↑](#footnote-ref-59)
60. **ARENAS, R**.: *El color…,*  p. 90. [↑](#footnote-ref-60)
61. **ARENAS, R**.: *El color…,*  p. 90. [↑](#footnote-ref-61)
62. **BAL, M.:** *Tiempos trastornados*… p. 206 [↑](#footnote-ref-62)
63. **BAL, M.:** *Tiempos trastornados*… p. 207 [↑](#footnote-ref-63)
64. **ARENAS, R**.: *Necesidad de libertad*, Miami, Ediciones Universal, 2001, p. 115. [↑](#footnote-ref-64)
65. **ETTE, O.:** *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 73. [↑](#footnote-ref-65)
66. **SKLODOWSKA, E**.: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 34. [↑](#footnote-ref-66)
67. **SLODOWSKA, E**.: “El mundo alucinante: <Historia y ficción>, en ROZENCVAIG, Perla y HERNÁNDEZ-MIYARES, Julio: *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Foreman and Company, Glenview, Illinois, 1990, p. 161. [↑](#footnote-ref-67)
68. **ARENAS, R**.: *El color…*  p. 25. [↑](#footnote-ref-68)
69. **SKLODOWSKA, E.:** *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 47. [↑](#footnote-ref-69)
70. **BÜTNER, N.**: *Hieronymus Bosch <El Bosco>. Visiones y Pesadillas*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2016, 153. [↑](#footnote-ref-70)
71. **FALKENBURG, R.**: “Conversando con el Jardín de las delicias”, en SILVA, Pilar (ed.): *El Bosco. La exposición del V Centenario*. Museo Nacional del Prado, 2016, 150. [↑](#footnote-ref-71)
72. **ARENAS, R.**: *El color…* 88. [↑](#footnote-ref-72)
73. **ARENAS, R**.: *El color…*  p. 90. [↑](#footnote-ref-73)
74. En clara contradicción con la opinión sostenida por algunos estudiosos de la obra de El Bosco en las décadas de los años 50s y 60s del siglo pasado que pensaban que las mujeres de raza negra en el tríptico del artista holandés eran prostitutas, tendencia crítica señalada brevemente por Isabel Mateo Gómez en su libro de 1965: *El Bosco en España*. En caso de ser así, cabría preguntarse qué representan entonces los hombres de raza negra en la obra; al margen de que las escenas sexuales presentes en el panel central no implican solo a figuras de color negro, sino también a las blancas, incluyendo las imágenes con todo tipo de relaciones entre los sexos. [↑](#footnote-ref-74)
75. **MATEO, I.:** *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1991, 13. [↑](#footnote-ref-75)
76. **MATEO, I.:** *El Bosco en España*, Madrid, CSIC, 1991, 26. [↑](#footnote-ref-76)
77. **ARENAS, R**.: *El color…* 262. [↑](#footnote-ref-77)
78. Se dice que Hendrik de Nassau, el comitente de la obra, tenía en su casa una cama para dormir más de veinte personas juntas, entre otras extravagancias, según Reindert Falkenburg, “El Jardín de las delicias” y la conversación galante”, *Museo Nacional del Prado*, Cátedra del Museo del Prado, conferencia del 24 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=CSOBrlyVHJU> [↑](#footnote-ref-78)
79. **KOERNER, J. L**.: *Bosch and Bruegel: from enemy painting to everyday life*, Princeton University Press. Princeton and Oxford, New Jersey, 2016, 67. [↑](#footnote-ref-79)
80. **ARENAS, R**.: *El color del verano*…p. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-80)
81. **HUGHES, R.: “The Phantom of Utopia”, *TIME*, 21 (2000)**, 18. [↑](#footnote-ref-81)
82. Fecha de inicio del Gobierno de Fidel Castro, que accede al poder desde el 1º de enero de ese año. [↑](#footnote-ref-82)
83. **SKLODOWSKA**, **E.**: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, John Benjamins, 1991, p. 49. [↑](#footnote-ref-83)
84. **ARENAS, R**.: *El color del verano*, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 2010, p. 393. [↑](#footnote-ref-84)
85. **BAL, M.:** *Tiempos Trastornados. Análisis, Historias y Políticas de la mirada*. Ediciones Akal, S.A, Madrid, 2016, p. 294 [↑](#footnote-ref-85)
86. **BAL, M**.: *Tiempos Trastornados. Análisis, Historias y Políticas de la mirada*. Ediciones Akal, S.A, Madrid, 2016, p. 290 [↑](#footnote-ref-86)
87. **ARENAS, R.:** *El color del verano*, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p.394.

Los personajes que trasladan a Lezama son otros escritores jóvenes de la generación de Arenas a los que alude por medio de signos distintos. [↑](#footnote-ref-87)
88. **ARENAS, R.:** *El color del verano*, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, p.394. [↑](#footnote-ref-88)
89. **ARENAS, R**.: *El color…* 375. [↑](#footnote-ref-89)
90. **ARENAS, R**.: *El color…* 394. [↑](#footnote-ref-90)
91. **ARENAS, R**.: *El color…* 89. [↑](#footnote-ref-91)
92. La complicidad o aprobación que parecen demostrar a Arenas los escritores citados evidencia que los tres –pintor y los dos escritores– han compartido y han sido partícipes de la realidad o de los hechos representados y que utilizan los mismos códigos y también conocen, en parte, lo que Arenas comunica en las pinturas imaginarias que realiza como Clara Mortera. No es casual que los tres muestren de una manera distinta su interés por la obra de El Bosco, tomando en cuenta que Lezama y Piñera pertenecen a la vanguardia cubana en su momento de madurez (años cuarenta del siglo pasado) y en ellos también se manifiestan elementos de apropiación y recursos surrealistas o de lo imaginario en sus obras escritas, en consonancia con el despliegue imaginativo de la obra de El Bosco. [↑](#footnote-ref-92)
93. **ARENAS, R**.: *Cartas…*, p. 305. [↑](#footnote-ref-93)
94. **ARENAS, R.:** *El color…*  p. 394. [↑](#footnote-ref-94)
95. **BAL, M.:** *Conceptos viajeros…*  p. 316. [↑](#footnote-ref-95)
96. **ARENAS, R**.: *El color del verano o <Nuevo Jardín de las Delicias>*, Fábula TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 89. [↑](#footnote-ref-96)
97. **FALKENBURG, R**.: *BOSCH.* *Le Jardin des délices*. Paris, Édicions Hazan, 2015, p. XIII. [↑](#footnote-ref-97)
98. **ARENAS, R**.: ***El color del verano***, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 447. [↑](#footnote-ref-98)
99. **ARENAS, R**.: ***El color del verano***, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 447 – 448. [↑](#footnote-ref-99)
100. **ARENAS, R**.: *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967 – 1990)*, Editorial Point de Lunettes, Sevilla, 2010, pp. 432 [↑](#footnote-ref-100)
101. **RIEMER, J**.: *Age of secrecy*, *Jews, Christians, and the economy of secrets*, 1400-1800, New Haven, Yale University Press, 2015, pp. 37. [↑](#footnote-ref-101)
102. **BRUYN, E**.: *El Bosco – La exposición del V Centenario*, Museo Nacional del Prado, 2016 , p. 74 [↑](#footnote-ref-102)
103. Ésta última observación me fue sugerida por el doctor Jacobo Machover, profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Avignon. Machover trató a ambos intelectuales y fue siempre amigo del matrimonio Camacho. [↑](#footnote-ref-103)
104. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts, *Mona*, first version [4/10/1916], Folder 3, Box XIII, s. p. [↑](#footnote-ref-104)
105. **ARENAS, R**.: *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967 – 1990)*, Editorial Point de Lunettes, Sevilla, 2010, pp. 402 - 403 [↑](#footnote-ref-105)
106. **DIXON, L. S.**: “Bosch’s Garden of Delights Triptych: Remnants of a ‘Fossil’ Science”, *The Art Bulletin*, 1 (1981), pp. 96 -113 (vol. 63) – LXIII, p. 98. [↑](#footnote-ref-106)
107. **BATTISTINI**, Matilde: *Astrología, magia, alquimia*, Electa (Grupo Editorial Randon House Mondadori, S.L.), 2005, p. 252. [↑](#footnote-ref-107)
108. **ARENAS, R**. ***Mona***, manuscrito original, First Versión, Box XIII, Folder 3, escrita en bolígrafo y pluma, s. p. [en la segunda versión de la novela, en cambio, aparece registrada la apreciación en la p. 39] [↑](#footnote-ref-108)
109. **ARENAS, R**.: *El color del verano o <Nuevo Jardín de las Delicias>*, Fábula TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, pp. 247. [↑](#footnote-ref-109)
110. **BATTISTINI**, Matilde: *Astrología, magia, alquimia*, Electa (Grupo Editorial Randon House Mondadori, S.L.), 2005, p. 342. [↑](#footnote-ref-110)
111. **ARENAS, R**.: *El color del verano o <Nuevo Jardín de las Delicias>*, Fábula TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 394 [↑](#footnote-ref-111)
112. **ROOB, A.:** *El Museo Hermético. Alquimia & Mística*. TASCHEN – Bibliotheca Universalis, Colonia (China), 2015, p. 403. [↑](#footnote-ref-112)
113. **ARENAS, R**.: *El color del verano o <Nuevo Jardín de las Delicias>*, Fábula TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 394 [↑](#footnote-ref-113)
114. **ARENAS, R**.: *El color del verano o <Nuevo Jardín de las Delicias>*, Fábula TUSQUETS Editores, Barcelona, 2010, p. 394 [↑](#footnote-ref-114)
115. **BATTISTINI**, Matilde: *Astrología, magia, alquimia*, Electa (Grupo Editorial Randon House Mondadori, S.L.), 2005, p. 342 [↑](#footnote-ref-115)
116. **BATTISTINI**, Matilde: *Astrología, magia, alquimia*, Electa (Grupo Editorial Randon House Mondadori, S.L.), 2005, p. 342 [↑](#footnote-ref-116)
117. **ECO, U**.: *Arte y belleza en la Estética Medieval*, Editorial Lumen, Barcelona, 1997, p. 27 [↑](#footnote-ref-117)
118. Princeton University - Library, Department of Rare Books, and Special Collections (Manuscripts), Reinaldo Arenas’ Manuscripts, Folder 5, Box 5, Notas aisladas mecanografiadas entre las páginas del manuscrito de La loma del Ángel, p. 5. [↑](#footnote-ref-118)
119. **ARENAS, R.:** Notas aisladas mecanografiadas entre manuscrito de La loma del Ángel, Manuscripts Section, Firestone Library, Universidad de Princeton, p. 5 [↑](#footnote-ref-119)
120. **ARENAS, R.:** Notas aisladas mecanografiadas entre manuscrito de La loma del Ángel, Manuscripts Section, Firestone Library, Universidad de Princeton, p. 5 [↑](#footnote-ref-120)
121. **BAL, M.:** *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2016, p. 234. [↑](#footnote-ref-121)
122. **KOECHENER, J. L**.: *Bosch and Bruegel*, Princeton University Press, New Jersey, 2015, p. [↑](#footnote-ref-122)
123. **ARENAS, R**.: *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 119. [↑](#footnote-ref-123)
124. **CHARTIER, R**.: *Escuchar a los muertos con los ojos*, Katz editores, Buenos Aires, 2008, p. 18. [↑](#footnote-ref-124)
125. **CHARTIER, R.:** *Escuchar a los muertos con los ojos*, Katz editores, Buenos Aires, 2008, p. 46. [↑](#footnote-ref-125)