



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“De la Reescritura a la Transgresión.  
(Un acercamiento a la narrativa de Reinaldo Arenas)”.

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS (LATINOAMERICANAS)

**P R E S E N T A**

JULIÁN DAVID ACEVES CHÁVEZ  
ASESOR: DR. JUAN CORONADO LÓPEZ



**MÉXICO, D.F. 2011-2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi universidad por brindarme nuevamente la oportunidad de acrecentar mis conocimientos.

Al Dr. Juan Coronado, mi asesor por su excelente guía que me permitió culminar este trabajo.

A mi madre por su apoyo.

A mis amigos gracias por estar ahí siempre.



*La literatura debe estar abierta para todos.  
Emplear la escritura, como un arte.  
Escribir lo que uno quiere escribir, es lo único que importa,  
y que eso importe por siglos o por horas, es lo de menos.  
El escritor pienso, tiene la suerte de vivir más que los otros  
en presencia de esta realidad.  
Su oficio es descubrirla y juntarla y comunicarla a los otros.  
Si nos adiestramos en la libertad y en el coraje de escribir exactamente lo  
que pensamos.*

*Un cuarto propio, Virginia Woolf*



# ÍNDICE

Introducción	5
1 Arenas, el artesano de la escritura.	17
1.1 Algunos rasgos sobre el autor y el proceso de la escritura.	20
1.2 Horizontes culturales que constituyeron la escritura en Arenas.	20
a) El barroco histórico	21
b) La transición del barroco al neobarroco	24
1.3 Recrear, reinterpretar elementos del proceso en Arenas.	36
2 Los ejercicios de reescritura en Arenas.	36
2.1 <i>El mundo alucinante</i> , un vistazo al origen del proceso.	41
2.2 <i>La loma del ángel</i> entre la reescritura, la transgresión y el neobarroquismo.	61
2.3 “El cometa Halley”, una versión transgresora.	62
a) El contexto histórico en el desarrollo del cuento.	63
b) Sobre <i>La casa de Bernarda Alba</i> de Federico García Lorca.	65
c) La versión de Arenas, entre la transgresión y el carnaval.	77
3 Los ejercicios de alusión discursiva transgresora en Arenas.	77
3.1 <i>Viaje a La Habana</i> , de la alusión a la reinterpretación.	79
a) “Que trine Eva”, o el relato de una liberación.	87
b) “Mona”, entre la parodia y la transgresión de un relato gótico.	95
c) “Viaje a La Habana”, periplo al origen.	105
3.2 <i>El asalto</i> , la distopía del desencanto.	120
3.3 “La torre de cristal”, un ejercicio dialógico entre autor y personajes.	127
3.4 “La Gran Fuerza” de la reinterpretación del mito a la transgresión.	134
Conclusiones	149
Bibliografía	





## INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es mostrar los mecanismos que operan en la construcción discursiva- textual de algunas obras de Reinaldo Arenas. Nos centraremos en los textos que muestran de manera nítida este proceso.

Consideramos que Arenas es un verdadero artesano de la escritura pues en todos sus textos observamos el estilo inconfundible de un autor, una mano que trabaja y que pone en evidencia el mecanismo de ejecución de la escritura, evocándonos el más puro estilo de los escritores del Barroco histórico y del neobarroco. Entendemos aquella como el arte del tejido de las palabras que forman discursos; un entramado tan particular dotado de innumerables imágenes y metáforas que construyen un mundo que puede ser descubierto por el lector.

La escritura areniana necesita de un lector atento a los guiños que el narrador le hace durante el proceso de lectura. Este aspecto nos evoca al artista del barroco pero también es una actitud neobarroca, por la complejidad textual. Este sujeto de la enunciación construido por el escritor es la mediación necesaria para filtrar por un tamiz la concepción personal del proceso creativo en Arenas.

Apelar al lector, que debe participar activamente en este acto, es un juego de ingenio intelectual ya que hay innumerables indicios de un

bagaje cultural que posee el escritor, quien está inscrito dentro de un marco conceptual y cultural muy amplio mostrado en los textos.

Arenas es un gran lector que traduce, reescribe e interpreta lo que ha leído y mediante esto nos entrega una obra enriquecida con sus propias lecturas. Nuestro autor no es un mero copista, por el contrario, utiliza la imaginación como pivote del engranaje narrativo que construye ya que interpreta el texto leído y lo resignifica. De esta manera, le otorga nuevos sentidos, lo traviste al realizar así, un pastiche textual más original que el modelo parodiado.

Este proceso discursivo-textual al que aludimos es una forma de transgresión —actitud neobarroca— hacia el propio texto ya que Arenas como un *escritor maldito* le da nuevas interpretaciones colocándolo en otro contexto. No sólo le rinde homenaje al texto como al autor que lo escribió, sino que lo parodia, e incluso, hace un destronamiento carnavalesco del escritor al cuestionar su rango de autoridad y sacralidad; es decir, lo pone en crisis.

Hay una plena identificación con algunos escritores a los que rinde homenaje, sintiéndose cercano en algún aspecto de su vida. Con fray Servando Teresa de Mier, lo une su afán por liberar su país, además persigue los derechos del hombre, su decepción por las luchas revolucionarias. Aquí se da una plena identificación entre autores, hasta tal punto que Arenas dice: «tú y yo somos la misma persona» ya que

Arenas participó en su adolescencia en la Revolución Cubana; desilusionado de ella toma una posición crítica igual que fray Servando. Con Cirilo Villaverde, lo identifica el intentar la independencia política de Cuba desde el exilio en Nueva York. Finalmente, se vincula a Federico García Lorca por su calidad poética y su pasión por la literatura.

Arenas es un escritor marginado, desencantado de la revolución. Toma distancia del régimen criticándolo, por ello, fue censurado además encarcelado. Observó que no existía libertad para escribir en el contenido y en la forma del objeto de arte. También pesó su preferencia sexual pues, en aquella época, se pensaba que la homosexualidad era una enfermedad social. Todas estas circunstancias hicieron que fuera considerado una *no persona* inexistente como escritor, sin derechos como ciudadano.

En sus escritos observamos sus vivencias, algunas exageradas y otras no tanto. Esto le permitió hacer una catarsis que le ayudaba a escribir con furia y desenfreno volcando en el texto su mundo interior, incluyendo sus propios demonios.

El yo y sus circunstancias presentes en su vida marcan su obra donde la exhibe en algunos personajes que tienen tintes autobiográficos convirtiéndose en una especie de *alter ego* del escritor. Las mismas poseen algunas características particulares, su procedencia del campo, su vocación hacia la escritura, su anhelo de libertad, y su

homosexualidad. En innumerables pasajes estos personajes viven hechos muy parecidos a los que experimentó el autor en su vida. Estas escenas se convierten en literatura al plasmarlas como su propio testimonio.

Sin embargo, Arenas consciente del mundo intelectual en el que estaba inmerso, se sentía muy cercano a José Lezama Lima y a Virgilio Piñera, escritores importantes de Cuba y del mundo. No obstante, los tres autores estaban marginados de la vida intelectual cubana. Arenas los admiraba por su honestidad intelectual, ello está reflejado tanto en su autobiografía *Antes que anochezca* como en la novela *El color del verano*. Les rinde un homenaje, además de identificarse con ellos, por su preferencia sexual. Cabe destacar que Lezama como Piñera antes de la revolución participaban activamente de la vida cultural de la isla. Colaboraron en la revista *Orígenes*, el primero y en *Ciclón* el segundo. Ambos estaban al tanto de los movimientos culturales del momento, entre ellos la vanguardia artística imperante en esa época la cual influyó de forma decisiva en su obra posterior, estableciéndose así un diálogo con la cultura de su país.

Lezama proclamó que el arte barroco era el propio de la América Latina, por ende, la vocación de nuestra región hacia éste. En el ensayo “La curiosidad barroca”, encontramos estos postulados. Otro escritor importante, discípulo también del autor de *Paradiso*, Severo Sarduy,

problematizará más ampliamente estos tópicos; así cuando leemos a Arenas encontramos algunas de estas premisas en su obra ya que nuestro autor se sintió cercano a su mentor espiritual, podemos ver ciertos rasgos ‘neobarrocos’ en su obra.

Así, observamos también que dentro de ella hay otros textos en los que vemos sólo alusiones a otras obras sin existir un proceso de reescritura como tal —estos aspectos podemos considerarlos como actitudes neobarrocas — Aunque cabría destacar que hay reminiscencias, ecos de otras lecturas, que enriquecen la especificidad del texto mostrando la capacidad de síntesis en Arenas. De ahí que Arenas tome el título del texto de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo —la condesa de Merlín quien escribió *Viaje a La Habana* en francés como memoria estructurada en epístolas de su viaje hacia su patria de origen— como referencia para conjuntar en un solo volumen tres relatos, dos de ellos escritos en el exilio —“Mona” y “Viaje a la Habana”— y el otro en Cuba bajo ese título—“Que trine Eva”—

Además, nuestro autor profesa la admiración por María de las Mercedes, ya que la misma aparecerá en la narrativa areniana como personaje en *La loma del Ángel* participando activamente en un capítulo donde se cuenta un paseo de carruajes y, en *El color del verano*, en el que Arenas le cuenta al lector un fragmento de la biografía de la condesa de una manera exagerada, e incluso desenfadada.

Asimismo al hacer una lectura de su novela *El Asalto*, el lector encuentra detrás de esta narración ecos de *1984* de George Orwell, sin existir una alusión directa ni mucho menos una reescritura, pero las similitudes entre ambas obras son muy interesantes. Sin duda Orwell criticó a los gobiernos totalitarios a través de sus obras —*1984* y *Rebelión en la granja*—. En ellas encontramos este *leitmotiv* como tópico excepcional, así que podemos inferir ciertas coincidencias entre Arenas quien censuró al gobierno cubano en la novela aludida, en la que en palabras del propio autor, «es una árida metáfora de un gobierno totalitario» y Orwell que hace algo similar en las obras antes mencionadas.

Ahora bien, en el cuento “La torre de cristal”, observamos que el asunto es la relación del autor en la construcción de sus personajes, en donde éstos últimos cobran vida de forma independiente de su creador, es un tema que nos recuerda la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor*. Como ya se ha referido anteriormente, aquí tampoco hay reescritura ni intertextualidad, sólo ecos que nos hacen relacionar ambas obras por la preocupación primordial sobre este asunto en donde puede existir una alusión pero de manera indirecta.

Finalmente en el cuento “La Gran Fuerza” encontramos que el intertexto se relaciona ya no con un autor en particular sino con tradiciones literarias bíblicas —el Génesis y el Evangelio según San

Juan—. Vemos una remitificación, es decir, una nueva manera de contar un mito. Se toman ciertos aspectos pero se omiten otros rasgos del relato para construir un texto que transgrede las tradiciones, las reinterpreta dotándolas de una significación distinta.

Para mostrar los mecanismos de construcción del discurso narrativo en Arenas hemos creído pertinente fundamentar nuestra reflexión con los postulados foucaultianos sobre la apropiación discursiva de las ideas que circulan en torno al autor. También hemos considerado de gran utilidad referirnos a los planteamientos de Genette sobre el palimpsesto porque es la primera inducción reflexiva sobre este tópico. Igualmente consideramos de capital importancia enriquecer esta indagación con otros autores que también explican este proceso con distintos conceptos que iluminan el asunto en revisión.

Además para tener una comprensión cabal del tema que nos ocupa, hemos tomado el concepto de la traducción en su acepción más amplia para explicar el procedimiento de reescritura con los matices más diversos, y no sólo como una forma de lectura, de relectura del texto ajeno incorporado en el nuevo texto, sino entendiéndola también como sinónimo de interpretación del discurso. Igualmente se han revisado las ideas de Ricoeur, Gadamer y Benjamin sobre este aspecto que enriquecen el significado del concepto antes mencionado.



Estas imágenes conceptuales nos permiten identificar que incluso la intertextualidad participa de este proceso de creación discursivo textual que se observa en la obra areniana. Comprendemos que la transgresión del discurso narrativo participa de éste. Por lo tanto, Arenas hace la reescritura y la relectura de algunos textos significativos para él, de los cuales solo toma ciertas ideas para construir un texto diferente al dotarlos de nuevos sentidos a la luz de su obra.

No hay proceso de copia sino de interpretación del texto, es decir, de traducción, de traslado a un nuevo entorno en donde Arenas construye, hila las ideas con una visión subjetiva nueva. Es así como el autor quiere comunicar esa nueva visión a sus lectores para que participen de este proceso lúdico de ejercicio de escritura. La imaginación y el ingenio— mecanismos que nos evocan al escritor barroco y por ende neobarroco—, como ya se ha señalado, son los elementos primordiales para el tejido del escrito.

Arenas es un escritor transgresor en la acepción más amplia en el ámbito de lo textual. Al reescribir reinterpreta el texto, lo rehace con sus propios recursos estilísticos creando un texto diferente. También al exponer el texto lo critica, lo parodia, lo «deconstruye» y lo reconstruye de forma personal, le da una tonalidad distinta, extraña, rara; expone lo no convencional en algunos personajes para mostrar sus intenciones. Lo *queer* aquí funciona como parte del proyecto estético al transgredir las

normas sociales, exhibe lo «oscuro» de la sociedad convencional que no acepta lo otro «lo homosexual». Todo ello se puede considerar como una actitud de ruptura que nos evoca a la vanguardia histórica y por lo tanto neobarroca. Cabe recordar que Arenas salió de Cuba oponiéndose al régimen castrista que cooptaba las libertades individuales, además por ser escritor crítico del sistema y homosexual. De este modo, en su proyecto literario su intencionalidad radica en la búsqueda de esa libertad absoluta de creación artística que se circunscribe precisamente a esa emancipación del contenido de su obra, que incluye hablar de personajes homosexuales que aparecen en sus textos anhelando su autodeterminación como sujetos sociales.

La estructura de este trabajo está configurada de la siguiente manera: El primer capítulo lo hemos intitulado «Arenas el artesano de la escritura» ya que consideramos que el ejercicio mismo de escribir implica precisamente un proceso artesanal en donde el escritor ejerce en diversas formas la manifestación de su «yo» interno, su subjetividad a través del texto. Es por ello que se exponen los mecanismos del proceso mismo del acto de escribir, pasando por el contexto de la obra areniana y los mecanismos que nos permiten descubrir cómo se configura el entramado discursivo textual, e incluso retórico, que ilumina develando los mecanismos de la reescritura, junto con otros procesos retóricos conceptualizados considerados sinónimos del mismo fenómeno.

Posteriormente, en el segundo capítulo, titulado “Los ejercicios de reescritura” se revisa precisamente este proceso; para ello se consideran como ejemplos nítidos de este procedimiento tres obras: *El mundo alucinante*, *La loma del ángel* y “El cometa Halley”, en las que hay alusiones directas, intertextualidad, entre otros recursos retóricos y estilísticos. Éstas nos permiten mostrar la cercanía del autor con esos escritos pero también revelan el ingenio de su autor, ya que las obras en sí mismas tienen una genialidad que se muestra en la forma cómo se construyeron discursivamente. Ahí el lector está ante textos donde la parodia y el humor son algunos de los elementos que están en el texto, junto con la imaginación y complejidad que se develan en su obra.

Finalmente, en el tercer capítulo llamado “Los ejercicios de alusión discursiva transgresora en Arenas”, se estudia la referencialidad indirecta a diversas fuentes literarias que nutren la obra areniana dotándola de una riqueza significativa que le permite construir su proyecto literario. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, en estas obras no hay reescritura, lo que está patente es un ejercicio de alusión indirecta, se señalan ecos, vagas referencias a obras. Por ejemplo, en *Viaje a la Habana*, observamos una mera alusión a la obra de una autora del siglo XIX admirada por Arenas, la ya mencionada María de las Mercedes a quien homenajea al poner el título homónimo a

este libro, sin que el contenido tenga ninguna relación con la obra de la condesa de Merlín.

Mientras que en *El asalto*, última obra de la Pentagonía proyectada por Arenas, encontramos un eco en su lectura que hace referencia a una obra de ciencia ficción que muestra un mundo distópico, nos referimos a *1984*; también al igual que en *Viaje a La Habana*, hay sólo ecos, no existe reescritura, sólo alusiones indirectas a un tema, un mundo bajo un gobierno totalitario. Hay una referencia a todas las implicaciones que conllevaría vivir ante un régimen de esa magnitud. Sin embargo, *El asalto* es una novela de metáforas en donde las situaciones mostradas sucedieron sólo que trastocadas en el tiempo histórico.

El relato “La torre de cristal” contiene algunas reminiscencias de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello; pero tampoco hablamos de reescritura, ni parodia, sólo una alusión a un asunto: la construcción de los personajes y su estatuto de independencia con respecto al que los ha creado. Además la narración se focaliza también en la situación de un escritor cubano exiliado en los EU —al igual que Arenas— y la incomprensión de que es objeto por parte de los que lo rodean.

Por último “La Gran Fuerza” cierra el capítulo mostrando los mecanismos de alusión indirecta de un intertexto de origen bíblico. Relato en clave en el que el lector descubre ciertos guiños. La historia es un micro evangelio apócrifo- transgresor en donde se eluden los nombres

de dios y de su hijo. El cuento en el que se reconstruye un mito, transformándolo; no hay reescritura, hay alusión; por lo tanto podría ser un texto travestido dotado de un carácter lúdico. Para que el lector pueda disfrutar al participar de este juego de ingenio, es necesario que tenga cierto bagaje cultural. Es así que estamos ante un autor eminentemente neobarroco, por supuesto nos evoca aquél barroco histórico en donde el escritor requería de un público que estuviera imbuido en un ambiente eminentemente intelectual.

## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **Arenas, el artesano de la escritura**

#### **1.1. Algunos rasgos sobre el autor y el proceso de la escritura**

Entendemos la escritura como un acto de representación gráfica del lenguaje, que utiliza símbolos o signos como medio de expresión. Como su etimología nos indica, es hacer una incisión sobre una superficie — piedra, piel, papel—. Es una forma en donde un autor comunica ideas a un lector que puede desentrañar lo escrito. La noción de escritor<sup>1</sup>, como autor de una obra literaria, emite un discurso al que le es atribuida una autoridad responsable del mismo. Este concepto ha sido un tanto mudable a lo largo de la historia, de igual manera lo literario.

El texto está dotado de una carga estética e histórica que implica identificar un modo particular de discurso en quien lo emite, estableciéndose así el estilo del autor. El escritor es producto de su tiempo y esto muchas veces se corresponde con el gusto estético de la época en la que escribió su obra.

Además, descubrimos que el artista utiliza una serie de elementos retóricos y discursivos que le sirven para construir su texto utilizando citas y referencias intercaladas en su discurso.

---

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo nos remitiremos a las ideas expresadas por Michel Foucault a este respecto por lo tanto es recomendable revisar: *El orden del discurso*, Barcelona Tusquets, 2008, (Fábula).

Debemos diferenciar entre el autor <sup>2</sup> y el sujeto de la enunciación, es decir, quién relata. El autor está separado del narrador de tal manera que las identidades están claramente diferenciadas; el escritor ha cedido su voz a un narrador que cuenta una historia. Hay un ocultamiento<sup>3</sup> del escritor a través del discurso literario en este juego lúdico. Los textos trascienden el tiempo ya que al prevalecer los lectores de cualquier época pueden acceder a ellos, pues su función es perpetuar en la memoria colectiva hechos, sentimientos, etc.

Antiguamente eran transmitidos oralmente de una generación a otra, posteriormente fueron fijados para el futuro de forma escrita. Se pasó de lo fonético a lo gráfico utilizando letras que representan sonidos. En la Edad Media algunos textos escritos carecían de autor. Con la Modernidad se empieza a reafirmar la supremacía del sujeto individual. Es entonces cuando se habla de autores de obras concretas.

El hecho literario tiene sus raíces en lo popular que a su vez proviene de lo oral y lo folklórico, para posteriormente transitar hacia lo culto. La poesía épica hablaba de las hazañas de los héroes. En el Medievo tanto lo épico y lo lírico eran trascendentes; cobra importancia

---

<sup>2</sup> Pero ese “autor” no es idéntico al sujeto del enunciado; y la relación de producción que mantiene con la formulación no es superponible a la relación que une el sujeto enunciante y lo que enuncia. Véase Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, siglo XXI, p. 154.

<sup>3</sup> “De tal manera que el autor se ausenta de él en todos los niveles”, Véase Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, p 68.

la figura del cantor quien relataba diversas historias a un público que lo oía. A finales de este periodo la literatura lírica y cortesana será fijada en el papel.<sup>4</sup>

En el Renacimiento, e incluso, más tarde con el Barroco y el Clasicismo, la retórica poética estará casi intacta; convivirán simultáneamente lo popular con lo literario. Asimismo algunos géneros olvidados como la novela corta, el poema heroico y algunas formas dramáticas, serán revalorados con el Renacimiento.

Con el Romanticismo se dará mayor importancia a la ficción y a lo imaginario. En esta época nace la teoría del genio que otorga mayor valor al estilo individual del autor por encima de lo tradicional.

Los realistas se interesarán por los hechos y las cosas, la literatura es vista como manifestación de la vida interior, pero también como reflejo de las circunstancias históricas tanto sociales como nacionales del escritor.

Históricamente en occidente con el Renacimiento se colocaron los fundamentos de la literatura actual. El *Decamerón* representa a la novela clásica, la acción gira en torno a la iniciativa personal del protagonista que aspira a un objeto concreto. De tal manera, esta visión perdura a lo largo de la historia de la literatura.

---

<sup>4</sup> “Las primeras grandes obras literarias llevan un nombre, pero este nombre no remite al autor, sino a una autoridad cultural que garantiza la autenticidad del texto”. Véase Eleazar Maletinsky, “Sociedades, culturas y el hecho literario”, en *teoría literaria*, Marc Angenot, et. al., México Siglo XXI, 2002, p.27.



La escritura tiene una función nemotécnica, presenta hechos, datos, experiencias, entre otras, utilizadas por el escritor en el acto de escribir como forma de expresar sus ideas y emociones. La memoria como recurso da cuenta de un tiempo y un momento, a través de los escritos —textos— que hablan del mundo en donde está inserto el escritor. Para Said<sup>5</sup>, el texto no es inocente, expresa su mundo interior, incluso el pensamiento de una época en que el texto fue producido.

## **1.2. Horizontes culturales que constituyeron la escritura en Arenas**

### **a) El barroco histórico**

El arte Barroco surge como una reacción de una praxis histórica: la reforma protestante; su contraparte, la Contrarreforma. El Barroco unifica, integra y juega con los opuestos lo racional y lo infinito, lo unitario y lo dinámico, lo espiritual y lo sensorial, lo subjetivo y lo divino.<sup>6</sup> Todos estos aspectos son significativos en esta corriente artística. El protestantismo trae como consecuencia una crisis que provoca el derrumbe de las ideas que antes se tenían: la tierra no es el centro del universo, las órbitas planetarias son elípticas y no circulares; Dios ya no ocupa un lugar preponderante en el imaginario colectivo y el

---

<sup>5</sup> Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004 (referencias) Para este autor los textos forman parte del mundo, son mundanos, (mundianidad), se relacionan con acontecimientos que forman parte del mundo social, de la vida humana y de la historia en donde se desarrollan, se sitúan e interpretan. Además es la capacidad del texto para producir y generar significado, implicado posiciones políticas y sociales reales.

<sup>6</sup> Véase Julia Alessi de Nicolini, “Pistas para una interpretación del barroco latinoamericano”, en *El barroco latinoamericano*, México, UNAM / CC y DEL, serie Nuestra América, vol. 3, 1980.

hombre es ahora la medida de todas las cosas. Estas ideas se ven representadas en el arte como manifestación del alma humana. El miedo al vacío —*horror vacui*— llenará todo el espacio arquitectónico de adornos. El texto literario presentará un abigarramiento textual. El uso de recursos artísticos dará una sensación de adentrarse en un mundo plutónico<sup>7</sup> como el de una caverna; por otro lado la supremacía del sentimiento sobre la razón que es el triunfo de Dionisio sobre Apolo. Este ambiente en crisis será el que llegue a América hispánica y tendrá su eco en las construcciones arquitectónicas, esculturales, pictóricas por ende literarias. Si pensamos en Cuba como el punto insular de intercambio a primera escala en el Nuevo Mundo, entonces podemos inferir que escritores del siglo XX considerarán este arte como “el propio para América Latina”, tal como José Lezama Lima y Severo Sarduy, e incluso Carpentier lo explican en sus ensayos.

### **b] La transición del Barroco hacia lo Neobarroco**

Para Lezama Lima el Barroco es un arte de contraconquista. En el artículo “La curiosidad barroca” expresa:

Ese americano señor barroco auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se

---

<sup>7</sup> Se refiere al mundo subterráneo, al dios Plutón.

han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador.<sup>8</sup>

En este apartado del libro *La expresión americana*, justifica sus ideas acerca de la vocación artística latinoamericana teniendo su raíz en el arte barroco. Este arte sufre un proceso de mestizaje, ya que recibió de los cánones europeos algunas ideas que fueron recreadas. Incorporó la flora y la fauna americana sustituyendo las plantas y animales del Viejo Continente. Además se añadieron elementos artísticos de las comunidades indígenas tanto andinas como mesoamericanas. En el siglo XX se produce otra crisis en el mundo artístico: la penetración de las vanguardias. Esta irrupción cuestiona todos los modelos artísticos, produciendo en la mente de los artistas cambios considerables al crear su obra. Lezama Lima, defensor de la visión barroca del arte hispanoamericano, no permaneció ajeno a dicho proceso ya que participó en la revista *Orígenes*, en la que se relacionó con todos los movimientos artísticos de su tiempo; incluso a la par de otra revista cubana, llamada *Avance*, que era más vanguardista que la primera y en donde participó Alejo Carpentier. A través de estas revistas se difundieron las ideas vanguardistas que aprovecharon escritores más jóvenes porque conocieron todos los aspectos del arte que posteriormente incorporaron a su narrativa. Lezama Lima, escribe de una forma

---

<sup>8</sup> José Lezama Lima, *La expresión americana*, México, FCE, 2001, (Tierra Firme), pp. 81-82.

abigarrada, metafórica, que exige al lector estar atento para entender todo el bagaje cultural que hay detrás de su obra. *Paradiso* es el ejemplo más claro de este proceso de escritura. El texto cuenta la historia de una familia cubana, de finales del siglo XIX, que lucha por la independencia de su país. El trasfondo narrativo transita en la iniciación cultural y erótica de José Cemi. Es una novela incluso filosófica, así como un tratado sobre la matriz cultural de Cuba y de América Latina. Lezama Lima influyó de manera muy significativa en el panorama cultural cubano e hispanoamericano. Sarduy y Arenas seguirán de alguna forma los pasos de su mentor intelectual; principalmente Sarduy problematizará la trascendencia del barroco en nuestra cultura. En su ensayo “El Barroco y el Neobarroco” define los rasgos característicos del neobarroco y como éste, efectivamente, se hace presente en algunos productos literarios. Para lograr esto retoma ideas de Barthes, Bajtín, entre otros, consiguiendo dar luz sobre los escritos que tienen esta característica. Sarduy definirá lo neobarroco como el uso del artificio, sustitución, proliferación, condensación, parodia —lo carnavalesco—, intertextualidad, intratextualidad, erotismo, espejo y revolución literaria. Todos estos elementos discursivos y textuales los encontramos en diversos escritos que pueden ser catalogados como neobarrocos. En este ambiente, como veremos más adelante, se desarrolla la obra de Reinaldo Arenas, quien influenciado por todo este bagaje cultural, construirá su

mundo narrativo teniendo presente a Lezama Lima, a quien siente cercano por su honestidad intelectual.

### **1.3. Recrear, reinterpretar elementos del proceso de creación en Arenas**

El arte tiene como referente a sí mismo; ya que se nutre de lo anterior. A lo largo de la historia encontramos ese proceso, pues Genette, en *Palimpsestos, la literatura de segundo grado*<sup>9</sup> explica cómo opera este método de escritura. En la arquitectura barroca se da un proceso parecido, por ejemplo, en una iglesia la planta puede ser de cruz latina revestida de una fachada abigarrada de elementos decorativos. Sin embargo, la estructura es clásica aún cuando existan otro tipo de estructuras, sea de plantas movidas circulares o elípticas que reflejan dinamismo. Como podemos ver, el arte arquitectónico se nutre de tradiciones anteriores a las barrocas. Las construcciones clásicas —arcos del triunfo romanos, basílicas romanas— sirvieron como modelo para construir un arte diferente.

En la literatura se da un método análogo. En el barroco los escritores retoman temas tratados con anterioridad por otros escritores elaborando sus propios textos. Por ejemplo, el “Primero sueño” de Sor Juana tiene en las “Soledades” de Góngora un referente muy claro. Este proceso puede considerarse de la manera en que lo propone Foucault

---

<sup>9</sup> Gerard, Genette, *Palimpsestos, la literatura de segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

tanto en *El orden del discurso*<sup>10</sup> como en *¿Qué es un autor?*<sup>11</sup> El discurso ajeno, reinterpretado y reescrito con características originales es un eco del texto anterior al nuevo texto al conservarse como obra de arte genuina. Tiene una referencia intertextual que recuerda al otro texto. El segundo es un escrito nuevo, diferente, distinto del anterior. Reinaldo Arenas, consciente de esta forma de creación artística, en el prólogo a *La Loma del Ángel*, presenta su teoría sobre lo que significa para él la literatura y el proceso de escritura.

Podemos incluso decir que la lectura también es una forma de traducción como lo propone Gadamer, ya que nos dice:

Leer es como traducir de una orilla a otra lejana orilla, de la escritura al lenguaje. Del mismo modo, el hacer del traductor de un texto es traducir de costa a costa, de una tierra firme a otra, de un texto a otro. Ambos son traducción.<sup>12</sup>

Para él la lectura y la traducción son interpretación, en este sentido el escritor hace otras lecturas que interpreta a su manera, retoma temas y argumentos ya tratados, los hace suyos, de tal manera que se apropia de discursos ajenos al interpretarlos en su estilo personal, dándoles un tono distinto y particular. En este sentido cabría agregar que tanto Benjamin

---

<sup>10</sup> Foucault, ob. cit.

<sup>11</sup> Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en *Textos de teorías y crítica Literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Araujo, Nara, et., al., selección y apuntes introductorios, México, UAM- Iztapalapa, 2003.

<sup>12</sup> Hans Georg Gadamer, "Leer es como traducir", en *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 93

como Ricoeur tienen ciertas similitudes en cuanto a la noción de traducción, como la comprensión e interpretación de la totalidad del texto original.

La traducción es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción.<sup>13</sup>

Lo citado anteriormente ha sido expresado por Benjamin, ahora para tener una noción más amplia que ilumina este tópico veamos lo que nos dice Ricoeur:

Traducción en su sentido estricto de transferencia de un mensaje verbal de una lengua a otra, o bien tomarlo en sentido amplio como sinónimo de interpretación de todo conjunto significativo dentro de la misma comunidad lingüística.<sup>14</sup>

Por lo tanto a este concepto se le confiere una acepción más amplia dotándolo de una nueva significación que nos permite comprender este hecho literario que revisamos. Incluso, podemos encontrar que la pérdida de aura<sup>15</sup> en una obra de arte, como lo observa Walter Benjamin, es sinónimo de reescritura, ya que la obra original pierde esa aura cuando es reescrita, traducida y reinterpretada por un autor.

Lo que se observa en el hecho literario es la circulación de las ideas y cómo éstas le llegan al autor haciéndolas suyas, valorándolas. Tiene

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, pp. 77-78

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005, (Espacios del saber núm. 44), p. 31

<sup>15</sup> Véase: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003. Trad. Andrés E. Weikert.

otras lecturas que lo enriquecen, al quedar profundamente guardadas en su conciencia, rehaciéndolas pasándolas por el tamiz de su escritura. Cuando emprendemos la lectura de su obra, descubrimos estas ideas que circulan de forma dialéctica:

[...] estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valorización, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican al interior de cada una de ellas [...]<sup>16</sup>

Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia.<sup>17</sup>

Tenemos así, con lo anteriormente expuesto, una idea amplia sobre el concepto del autor como unidad de origen e incluso de agrupación de las significaciones discursivas, desde la perspectiva de Foucault.

El discurso literario al ser traducido, apropiado, reinterpretado, traicionado, es parodiado de forma satírica y carnavalesca con el estilo personal del escritor.

Esta práctica discursiva es tan antigua como constante en la historia literaria. Los autores retoman textos de escritores anteriores; se apropian de ellos, dotándolos de otras significaciones. A su vez otros

---

<sup>16</sup> Foucault, *¿Qué es un autor?*, ob. cit., p. 374

<sup>17</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, ob. cit., p. 24.



hacen lo mismo, por lo tanto, la circulación de las ideas se da al infinito, cerrándose así perfectamente el círculo, en un movimiento diacrónico, dentro de la historia de la cultura literaria y de las ideas.

De esta forma, tenemos que un tema de la literatura universal puede ser retomado por varios autores en el transcurso de la historia; una leyenda, como la del doctor Juan Fausto, ha sido reinterpretada, trasladada a diversos escenarios por varios autores: Marlowe, Goethe, Thomas Mann y Fernando Pessoa, quienes se han apropiado de un discurso narrativo, lo han reciclado y realizado en su propia versión de los hechos basándose en un tema. La traslación de la leyenda de Fausto, se da de una época a otra, como drama teatral, o como novela, el caso es que dicho motivo —la tragedia del doctor Fausto— sirve para ejemplificar la traducción entendida en el sentido indicado como modo de apropiación de un discurso literario.

Arenas, entonces, funciona como heredero de una tradición tan vieja como la literatura al retomar y reescribir temas ya tratados anteriormente.<sup>18</sup>

En cuanto a la literatura como re-escritura o parodia es una actividad tan antigua que se remonta casi al nacimiento de la propia literatura.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Said nos dice a este respecto lo siguiente: “El escritor piensa menos en escribir de forma original y más en reescribir. La imagen de la escritura pasa a ser inscripción original a escrito paralelo [...]” Edward W. Said, “Sobre la originalidad”, en *El mundo, el texto y el crítico*, ob. cit., p.187.

<sup>19</sup> Reinaldo Arenas, *La Loma del Ángel*, Miami, Universal, 1995, (Caniquí), p. 10.

Arenas nos dice qué significa para él escribir:

De aquel texto he tomado ciertas ideas generales, ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando luego rienda suelta a la imaginación.<sup>20</sup>

Del texto originario y del parodiado, Arenas toma ciertos rasgos. Después le da primacía a la imaginación en el proceso de escritura como elemento estructurador de su obra y de su discurso textual. De tal manera que lo escrito por él es nuevo, diferente, apócrifo, transgresor, imaginativo, en una palabra, nuevo, ya que es su creación literaria.

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.<sup>21</sup>

Para Arenas la verdadera creación artística está en la imaginación que es el punto de partida fundamental. También la libertad para escribir es esencial y de esta manera construir una obra literaria. De igual forma, para Arenas el papel del escritor se fundamenta en dar cuenta de su mundo mediante sus textos<sup>22</sup> que reflejan, en gran medida, su visión

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Véase a Edward Said, en, *El mundo, el texto y el crítico*, ob. cit. En el artículo que da nombre al texto nos dice que los textos están en el mundo no se pueden separar de su contexto en el cual fueron escritos.

subjetiva y poética del mundo, creando así a partir de esta última, que en este caso tiene con la hipérbole su recurso principal.

Como se ha observado, Arenas está plenamente consciente de esta tradición escritural, poniendo en relieve esta práctica constante de la literatura. La apropiación de un discurso, su traslado e interpretación del mismo, en el hecho literario, por lo tanto, en el prólogo a su novela *La Loma del Ángel*, explica su concepción sobre la literatura, su visión sobre el oficio del escritor, e incluso, si leemos con detenimiento este texto, encontraremos que nos presenta su concepción de la creación literaria, su tesis, e incluso, podríamos leerlo como un «manifiesto» al modo de las vanguardias históricas en las que nos revela su visión sobre la literatura misma.

En un texto reescrito —un palimpsesto— observamos las marcas textuales del texto originario, los ecos que le dan al nuevo texto una forma peculiar, y éste es precisamente el procedimiento elegido por Arenas. Para él la literatura, por ende la creación artística, no se fundamenta en la copia fiel del original<sup>23</sup>, sino que se basa en la recreación libre y un tanto desenfadada del tema, parodiándolo —aquí

---

<sup>23</sup> Recordemos lo que dice al respecto Walter Benjamín, sobre la traducción, en este caso dándole un enfoque distinto, traducción como apropiación del discurso y no como transferencia de un enunciado de una lengua a otra. “La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original, ya que la significación literaria de este sentido, en relación con el original, no se encuentra en lo pensado, sino que es adquirida precisamente en la misma proporción en que lo pensado se halla vinculado con la manera de pensar en la palabra determinada”. Benjamin, ob., cit., p 84.

tenemos pues el aspecto cómico- carnavalesco de la literatura—, en su aspecto estilístico.

Cabe destacar que, para Arenas, la traición de un texto es la base en la que descansa toda actividad de creación. Esta idea nos remite a lo expresado por Ricoeur, —fidelidad *versus* traición—, el uso de la imaginación, la libertad de creación, por lo tanto la apropiación libre del discurso ajeno, interpretado, reciclado y trasladado a un nuevo texto, es decir, el autor se coloca en el lugar del otro escritor a quien parodia; o más bien diremos que retoma al traducir el texto con su propia lectura interpretándolo de forma libre, transgrediendo la idea original del mismo.

La traición al texto original, al no existir fidelidad al mismo, es esencial en el proceso de creación artística. Ya que nos habla de la larga tradición a la que pertenece el autor al aludirla haciéndola evidente en su obra.

En este sentido, la manera de construir su obra se explica por las circunstancias en las que escribió la mayor parte de sus textos.

Arenas sufrió en carne propia la persecución del régimen cubano, por no ceñirse a los lineamientos que éste impuso a la actividad artística, en la que el intelectual cubano tenía una función eminentemente social, que éste debía integrarse al proceso de la sociedad a la cual pertenece, como trabajador al servicio de la colectividad, dejando atrás los modelos artísticos burgueses, que dejaron de ser válidos.

El escritor podía criticar y escribir lo que quisiera; había libertad de forma artística, pero no existía libertad en el contenido de la misma, ya que todo aquel que criticara directamente al régimen a través de sus escritos, estaba en contra de la revolución recién instaurada.

Arenas buscaba, sobre todo, la plena libertad de forma y contenido como medio de creación artística, de ahí que en el prólogo proclame que la obra literaria debe basarse en el ejercicio libre de la creación-imaginación, artística, para originar un discurso artístico- literario, que exprese cabalmente la subjetividad del escritor.

En este sentido el anhelo de la libertad de creación lo llevará a transgredir las normas, los estilos y los patrones discursivos que no se ajustarán a un modelo determinado. No serán objetivos, como apunta Irlemar Chiampi en *Barroco y Modernidad*. Transgresión y libertad podrán entenderse como sinónimos de este proceso. Es por esto que los recursos retóricos y discursivos tienden hacia lo hiperbólico, lo irónico y lo paródico.

Para Linda Hutcheon precisamente lo paródico funciona como elemento que subvierte la historia, es por ello que:

La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludible ligado a su pasado estético e incluso social. Su repetición irónica también ofrece

una «autoconsciencia inmanente sobre las vías hacia la legitimación ideológica».<sup>24</sup>

Es por ello que desplaza el sentido del texto mediante el uso de metáforas, sustituciones, entre otros recursos retóricos.

Para la construcción de su discurso narrativo, ya desde *Celestino antes del alba*, primera y única novela del escritor publicada en Cuba — 1967— la metáfora del niño que escribe en la corteza de los árboles, significa la necesidad de expresar la subjetividad del «yo», usando la fuente primigenia del papel: La madera. El abuelo que tira los árboles con su hacha simboliza por un lado la autoridad —familiar o estatal— que reprime el yo poético; y por otro: “la batalla de la imaginación contra la dura realidad”<sup>25</sup>. Incluso se insinúa que Celestino puede ser afeminado ya que lo artístico no es productivo, por tanto accesorio y artificial desperdicio de tiempo, la sensibilidad del escritor es vista como afeminamiento, desviación ante un estado que promueve lo viril, «lo nacional».

Escribiendo. Escribiendo y cuando no queda ninguna hoja de maguey por enmarañar. Ni el lomo de una yegua. Ni las libretas de anotaciones del abuelo: Celestino comienza a escribir entonces en los troncos de las matas.

---

<sup>24</sup> Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, en <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>. p.8.

<sup>25</sup> Donald L., Shaw, *Nueva Narrativa hispanoamericana, boom, post boom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 210.

«Eso es mariconería», dijo mi madre cuando se enteró de la escritidera de Celestino. Y esa fue la primera vez que se tiró al pozo.

«Antes de tener un hijo así, prefiero la muerte». Y el agua del pozo subió de nivel.<sup>26</sup>

Por lo tanto, para Arenas la libertad es una de las condiciones primordiales para ejercer el oficio del escritor<sup>27</sup>. Desde su primera novela esta preocupación está presente de suerte que es un *leitmotiv* incesante que se repetirá como idea en otras obras del autor.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, la reescritura, la apropiación, la transgresión, serán elementos de un mismo proceso de elaboración textual que nos muestran una preocupación primordial: la imaginación del escritor puesta en acción en diversos ejercicios literarios que presentan al lector diversas maneras de ver y estar en el mundo; indican que escribir es un acto libre para mostrar la subjetividad del «yo» pues ejemplifican las ideas puestas en circulación que nos habla de una tradición en la cual el escritor está inserto ya que no es ajeno a ello, al contrario, el autor hace evidente su cercanía a determinados textos traduciéndolos con su lectura particular interpretando a través de su escritura su visión, su mundo interior.

---

<sup>26</sup> Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2000, (Andanzas núm.395), pp. 20-21.

<sup>27</sup> A este respecto Benjamin nos dice: “la cuestión acerca de la autonomía del poeta, de su libertad para escribir lo que quiera”. Véase: Walter Benjamin, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004, p. 20.

Así tenemos que en los siguientes apartados se mostrará la manera en la que Arenas construye su discurso emulando- homenajeando- parodiando los textos que le son significativos. Para construir a partir de esa materia prima sus textos que expresan su mundo literario.





## CAPÍTULO SEGUNDO

### Los ejercicios de la reescritura en Arenas

#### 2.1 *El mundo alucinante*, un vistazo al origen del proceso

Esta novela, la segunda que escribió, es una muestra nítida del procedimiento que está en revisión. En este apartado sólo se hace una referencia panorámica de algunos aspectos importantes para entender este procedimiento. De este texto debido a la complejidad de sus elementos, sólo hemos tomado algunos tópicos a considerar que nos ayudarán a entender cómo se configura este proceso.

En *El mundo alucinante*, una novela de aventuras el pretexto es la biografía de un personaje histórico admirado por Arenas: Fray Servando Teresa de Mier, quien vive una serie de periplos en donde en la narración se destaca que su dignidad e integridad de religioso son puestos a distintas pruebas y de todas ellas sale victorioso.

En este relato, el autor transgrede todas las normas para la escritura de una novela histórica y biográfica. Primero se identifica plenamente con fray Servando diciéndole: “tú y yo somos la misma persona”<sup>28</sup>. Segundo, aclarándole al lector que esta novela no es la biografía de fray Servando, que no aparecerá como un héroe inmaculado de la historia oficial, sino que es la historia como al autor le hubiese

---

<sup>28</sup> Reinaldo Arenas, *El mundo Alucinante*, una novela de aventuras, Madrid, Cátedra, 2008, (Letras hispánicas núm. 616) edición de Enrico Mario Santí, p. 83. También puede verse la edición de Tusquets, Barcelona, 1997, (Andanzas núm. 317), p. 23.

gustado que fuera.<sup>29</sup> Tercero que el lector está ante una novela histórica basada en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier<sup>30</sup>, que “pretende ser, simplemente, una novela”.<sup>31</sup> Aquí tenemos que el autor aparece implícito como narrador confundiendo con su personaje, de tal forma, que las voces narrativas se suceden sucesivamente: yo- tú- él e incluso contradiciéndose. De ahí podemos inferir que hay un trasfondo autobiográfico ya que Reinaldo Arenas se identifica con el personaje protagonista.

Esta historia es claramente una reescritura, un palimpsesto, en donde el uso de la hipérbole hace que ésta tenga en ella una marca textual de su autor, lo que hace que el lector identifique plenamente el estilo del escritor y reconozca su poética. Hay un momento en que el narrador hace un escarnio del protagonista imprimiéndole a la novela un tono de ironía.

Para que vas a contar esa vieja calamidad, oh fraile, ah fraile. Esa calamidad que nada tiene de original, pues todavía se repite. Eh, fraile, deja algo para las nuevas generaciones y sigue tus andanzas. ¡Upa!, fraile. ¡Anda!, fraile. ¡Zas!, fraile. Ahora dirás cómo fue que te escapaste de ese endemoniado sitio. Y cómo te hiciste de ciento

---

<sup>29</sup> A este respecto es muy interesante pensar que Bajtín propone que el autor configura a su personaje alejándose de él, dándole autonomía. En este caso Arenas se “funde con su personaje”. De ahí tenemos un aspecto antibajtiniano. “Es muy difícil conservar la distancia. En medio de una vinculación semántica. Pero el distanciamiento forma parte de la intención del autor, puesto que sólo gracias a él es posible asegurar una auténtica objetividad en la representación del héroe.” Véase: M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, (Breviarios núm. 417), p. 95.

<sup>30</sup> Personaje histórico de la Independencia de México.

<sup>31</sup> Arenas, ob. cit., ed. Cátedra, p. 81, ed. Tusquets, p. 15.

veinte mil dólares, y cómo fue que entraste al fin, ¡ca!, fraile, en las tierras mexicanas. ¡Anda!, fraile. ¡Ea!, fraile. ¡Viva!, fraile. ¡Juau!, fraile. ¡Yeul!, fraile.<sup>32</sup>

Como se verá más adelante en este trabajo, casi de la misma forma construye pasajes similares para burlarse de los escritores que admira —Federico García Lorca y Cirilo Villaverde—, dándose un proceso de destronamiento carnavalesco.

Así, tenemos otros momentos de transgresión<sup>33</sup> literaria en esta novela, podemos enumerar los siguientes: La aparición de Orlando con el epíteto de rara mujer, quien acosa a fray Servando. Recordemos que aquí se hace una clara referencia a la novela homónima de Virginia Woolf. Este escrito revela la búsqueda de la identidad sexual, la definición de un «yo» de Arenas. Cabe destacar que este personaje es eminentemente literario y no vivió en la época de fray Servando.

El pasaje de tránsito de una frontera a otra, en el que Arenas utiliza la intertextualidad al copiar un fragmento de las memorias de fray Servando Teresa de Mier, cambiando el sentido, desplazándolo, parodiándolo, dándole otra significación no referencial, ya que se insinúa en este fragmento un intento de violación con un objeto fálico, de ahí que el texto como un pastiche se reviste de una textualidad transgresora que

---

<sup>32</sup> Arenas, ob. cit., ed. cátedra, p. 259, en la ed. Tusquets, p. 239.

<sup>33</sup> A lo largo de este trabajo entenderemos este concepto como la ruptura de reglas y cánones establecidos, Bataille de manera lúcida formula algunas ideas al respecto, donde la violación, el quebrantamiento de las prohibiciones es su esencia misma. Forma con lo prohibido un conjunto que constituye lo social. (véase los textos *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*)

transita entre homoerótica y *queer*<sup>34</sup>; resignificándolo. A este respecto el texto de Fray Servando Teresa de Mier dice:

Al salir de Aragón para Navarra vi las extravagancias despóticas y ruinosas de España, pues se hace un registro más riguroso del dinero que se lleva de reino en reino que en las fronteras. Aunque todo mi equipaje se reducía a un saquillo de ropa, que derramaron los guardias por el suelo, y a ocho duros que llevaba registrados, pasaron con una *lezna* el forro de mi breviario, por si llevaba algún oro.<sup>35</sup>

Mientras que el texto areniano relata:

[...] pues al salir de Aragón para Navarra fui completamente desvalijado. Allí pude ver las extravagancias despóticas y ruinosas de España, pues hacen unos registros más rigurosos, del dinero y de todo lo que uno lleva, que el que se practica en las fronteras. Aunque todo mi equipaje, se reducía aun saquillo de ropa, que desparramaron los guardias por el suelo, y a ocho duros que llevaba registrados y que ellos se embolsillaron: pasaron con una *lezna* el fondo de mi breviario, por si llevaba algún oro, luego me hicieron desnudar y levantar los brazos, y uno de los guardias me fue levantando todos los pelos de la cabeza y del cuerpo para ver si allí escondía yo alguna riqueza. [...] Todo esto lo sufrí callado, con tal de que me dejaran salir de tanta ruindad; pero no pude dejar de protestar fue cuando me ordenaron que me acostara boca abajo, y

---

<sup>34</sup> Entendemos lo *queer*, como lo raro, lo extraño, como transgresión, ruptura, como forma de cuestionar tanto al género sexual, como a la misma heterosexualidad que pretende imponerse como norma que rige los criterios de la conducta social, lo *queer* reivindica aspectos de la vida homosexual. A lo largo de este trabajo este término nos remite a buscar otra lectura e interpretación de los textos literarios, la teoría *queer*, utiliza las técnicas de la poética cultural estudiando las relaciones que se establecen entre la cultura, la historia y el texto. Véase: Raman Selden, et. al., *La Teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2003, (especialmente el capítulo 10).

<sup>35</sup> Fray Servando Teresa de Mier, "Memorias", en *Los imprescindibles*, sel. y pról. de Héctor Perea, México, Cal y arena, 2001, p.224.

uno de los del regimiento, con un alambre en forma de garabato, trató de introducirlo por donde ya se supone, diciendo que había que registrarlo todo.<sup>36</sup>

Además observamos este proceso transgresor del sentido textual de la novela en el capítulo de los jardines del rey de España, éste nos recuerda a *La Divina Comedia* de Dante, —aludida— el tránsito de fray Servando guiado por un joven —que después se sabrá es el rey— nos remite a Virgilio; quien lo conduce por las tierras del amor —heterosexual, lésbica y homosexual—. En dicho capítulo, se sustituye un elemento por el otro el jardín “real” por uno metafórico, que nos recuerda el periplo de Dante del infierno- purgatorio hacia el paraíso; de igual forma que lo hace fray Servando quien hace un viaje visionario y tiene un referente pictórico: *El jardín de las delicias* del Bosco, que lo impresionó visiblemente<sup>37</sup>.

*El Mundo Alucinante*, es una novela en clave. El presidente Guadalupe Victoria puede ser un referente que nos remite a Fidel Castro. Otras menciones que se encuentran en el texto sobre personajes cubanos son Cabrera Infante, mencionado como un “Habanero Infante”—Aquí cabe destacar que históricamente también existió un personaje histórico el doctor Infante, por lo tanto hay una polivalencia de significados textuales—; Heberto Padilla, quien fue juzgado por sus escritos e hizo una retractación pública renegando de su obra, y se le refiere en la

---

<sup>36</sup> Arenas, ob. cit., ed. Cátedra, p. p.191-192, ed. Tusquets, pp. 152- 153.

<sup>37</sup> Uno de los cuadros favoritos de Arenas. Véase la introducción a la edición crítica de Enrico Mario Santí en ob., cit., p. 55.

novela como el “cadalso de padilla”— Al igual que en el caso anterior, este evento sucedió en la época de fray Servando, pero también es muy significativo el referente casi actual del suceso— José Lezama Lima, quien aparece como el padre José de Lezamis, etc. Todos los escritores, antes mencionados, denuncian la censura del gobierno cubano. Reinaldo Arenas y fray Servando tienen un desencanto ante las revoluciones que no producen ningún cambio.

Como podemos observar, Arenas deconstruye los significados para crear nuevos sentidos, utiliza onomatopeyas para dar musicalidad al texto, parodia, desplaza el tiempo lineal de la narración construyendo un tiempo no lineal, sino circular. El espacio geográfico es construido literariamente, utilizando para ello elementos geográficos reales para crear un espacio ficcional en el cual todos éstos entran en juego creándose así un mundo de ensoñación, de alucinaciones. Es decir que desde el título de la novela el narrador nos está anunciando el propósito del texto. *El mundo alucinante* es cíclico: comienza con la infancia del protagonista, concluye con su muerte y su retorno a la niñez.

## **2.2. La loma del ángel, entre la reescritura, la transgresión y el neobarroquismo**

*Cecilia Valdés* es una novela costumbrista cubana del siglo XIX, en la que la observación y algunos rasgos de realismo son los ingredientes principales de esta historia. Cirilo Villaverde estuvo exiliado en Nueva York, EU, debido a que luchaba por la independencia de su patria. Desde

esta condición continuó escribiendo su novela. Es curiosa esta situación ya que Reinaldo Arenas estando en circunstancias parecidas escribió su versión sobre la novela de Villaverde. Como ya se ha mencionado anteriormente, Arenas presenta un texto diferente al de Villaverde; es una versión transgresora, paródica, en que la reescritura y la intertextualidad son recursos evidentes. También es una novela en clave, en donde se dan algunos guiños al lector sobre ciertos aspectos de la narración.

En Arenas, observamos una clara voluntad de creación donde se traiciona el texto original; es por ello que para el autor "...es ésa una de las primeras condiciones de la creación artística".<sup>38</sup> Además consciente de esta condición de artista ingenioso toma "ciertas anécdotas, ciertas metáforas, dando rienda suelta a la imaginación".<sup>39</sup> Observamos pues que el escritor utiliza esta premisa para construir un discurso narrativo, muy semejante al de Villaverde, pero tan peculiar que se observan en el texto areniano las marcas textuales del 'original' borradas por el nuevo, superpuestas, travestidas; dotadas de nuevas significaciones que transgreden el escrito de Villaverde para conformar uno nuevo en donde la «imaginación» de Arenas es el pivote que da sentido a todo el edificio textual en *La Loma del Ángel*. Este argumento es tan parecido al del *El Mundo Alucinante*, que se convierte en un procedimiento artístico de

---

<sup>38</sup> Reinaldo Arenas, *La loma del ángel*, ob. cit., p. 10

<sup>39</sup> *Ibid.*



Arenas para crear su obra. Su versión es desenfadada, sensual, cargada de erotismo, paródica e irónica incluso hacia Villaverde, quien aparecerá como un personaje más dentro de la historia. Esta situación es un *leitmotiv* incesante en sus escritos.

La novela es irreverente, en ella no sólo se establece una relación incestuosa entre Cecilia y Leonardo que son medios hermanos, por parte del padre. El eterno enamorado de Cecilia, José Dolores que en la versión de Arenas es hijo de la esposa de Cándido Gamboa —doña Rosa de Gamboa—; que tiene a su vez una relación carnal con su cocinero Dionisios. En la versión de Villaverde, como en la de Arenas, es el esposo de María de Regla la mujer que amamanta a Cecilia Valdés — en ambas versiones— y a una de sus medio hermanas. Rosa Gamboa en venganza contra su esposo Cándido, al enterarse de sus amoríos con Rosario Alarcón la madre de Cecilia, da a luz un hijo negro del que se desentiende posteriormente.

El aspecto hiperbólico se puede observar en la descripción de la iglesia del barrio del Ángel hecha de huesos, y que la loma precisamente se hizo por la gran cantidad de cadáveres que están debajo de ella. Mientras que en la versión de Villaverde es descriptiva sin llegar a la exageración.

Así al llenarse de cadáveres una bóveda religiosa, la misma se convertía en enorme tumba sobre aquel conglomerado de huesos

seguía erigiéndose la iglesia que ahora se remontaba a las mismas  
nubes.<sup>40</sup>

La novela escrita por Arenas tiene una estructura cíclica ya que si bien Cándido Gamboa al tener amoríos con Rosario Alarcón tiene una hija, Cecilia; a su vez ella al enamorarse de su medio hermano Leonardo, y al tener relaciones concibe a una niña que posteriormente se enamorará de su medio hermano Leonardito, hijo de Isabel Ilincheta y de Leonardo moribundo, con ello el ciclo regresa al origen el incesto que nunca se acaba.

Por lo que Arenas nos presenta una versión diferente poniendo en el papel su versión particular de los hechos narrados por Villaverde. Jugando con los personajes y las situaciones para darnos una narración dinámica un tanto ficticia e imaginaria de la vida de estos personajes cubanos del siglo XIX.

Presenta una visión sensual con un muy velado homoerotismo mostrado en ciertos aspectos por ejemplo, en el momento en el que Rosa de Gamboa le ordena a su sirviente que la posea y le haga un hijo. El narrador se recrea haciendo una descripción casi minuciosa del cuerpo de Dionisios así podemos observar incluso un tipo de narración «casi *queer*» del texto:

Pero Doña Rosa, en lugar de golpearlo, se acercó a él y hábilmente empezó a inspeccionar todo su cuerpo. Examinó ganglios, rodillas,

---

<sup>40</sup> Reinaldo Arenas., ob. cit., p. 24.

palma de las manos y punta de los pies, le hizo sacar la lengua y le soposó varias veces el miembro y los testículos.<sup>41</sup>

Mientras en otro pasaje vemos como el obispo Espada le confiesa, a quien será su sucesor, Echerre,<sup>42</sup> que era él quien se vestía de ángel y visitaba a las mujeres de La Habana haciéndoles creer en una aparición sobrenatural de un ser angelical, además dice el diálogo siguiente donde hay un carácter transgresor, e incluso, *queer* discursivamente:

[...] a muchísimos hombres ilustres y respetabilísimos que tampoco querían quedarse sin ese consuelo...<sup>43</sup>

Con el párrafo anterior vemos en el narrador una voluntad de darle al relato un carácter desviado del texto aludido. En los pasajes que hasta ahora hemos revisado ninguno de ellos corresponde a la novela de Villaverde, todos son una creación paródica del ingenio de Arenas.

Un recurso narrativo utilizado en esta novela se descubre en otro pasaje, cuando el personaje de Nemesia Pimienta hermana de José Dolores y amiga de Cecilia Valdés, es presentada como una mujer que nadie toma en cuenta; ni su hermano, ni mucho menos, su amiga Cecilia; el resto de los personajes la ignoran por completo. El narrador insinúa de manera irónica, que incluso Villaverde le dio poco peso a este personaje en su historia.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>42</sup> Se refiere a quien fuera su amigo Samuel Echerre, del que se burla, e incluso él escribía cartas para perjudicar a sus conocidos.

<sup>43</sup>Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 25.

Arenas presenta a Nemesia Pimienta como una mujer anhelante de la compañía íntima masculina, persigue a los varones ansiando ser poseída por alguno. Este personaje nos recuerda su semejanza con Adolfina de *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas* que al igual que Nemesia desea ser amada por un varón. Incluso, en el cuento “El Cometa Halley” las hermanas Alba, a excepción de Adela, no tienen ninguna suerte con los hombres. Aquí vemos otro tópico que se repite en la narrativa de Arenas. Este rasgo peculiar en su obra que hace que los personajes femeninos estén caracterizados de esa manera. Que revelan una mirada transgresora, un tanto homoerótica, e incluso *queer*, que devela detrás del narrador la intención de su autor, Arenas quien, expresa sus deseos mostrándolos a través de sus personajes.

Hoy mismo voy a salir a la calle y me voy a acostar con el primero que encuentre. Me da igual un caballo que un hombre, una lagartija que un perro. Lo que sea. Horita mismo voy a salir a la calle. Está bueno ya de privarte de todo a cambio de nada. Está bueno ya, Adolfina. Sal a la calle y busca tu hombre. Sal a la calle y desnúdate en mitad del parque. Haz lo que te plazca. Acuéstate con quien te lo proponga. Pero haz algo. Haz algo. Haz algo. Ay, yo quiero hacer algo.<sup>44</sup>

Mientras en *La loma del ángel* podemos ver un pasaje similar:

---

<sup>44</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001, (Andanzas núm. 428), p. 234.

Un hombre, un hombre joven, blanco o mulato, negro incluso siempre que fuese bello. Un cuerpo tibio y amoroso; un cuerpo que al estrecharla, calmara, ahogara (aunque sólo fuese brevemente) la pasión de su cuerpo. Un cuerpo que por un momento la acariciase, la protegiese, se hundiese en su cuerpo y abarcándolo lo colmase de plenitud y sosiego...<sup>45</sup>

En la novela, hay un cambio sustancial en cuanto a su estructura, en el pasaje en donde María Regla, esclava de los Gamboa, que amamanta tanto a Cecilia hija ilegítima de Cándido Gamboa como a Adela la otra hija legítima al mismo tiempo, al ser descubierta por doña Rosa de Gamboa la castiga enviándola al ingenio de la Tinaja. En la obra de Villaverde este mismo pasaje nos muestra a María Regla dándole el pecho a su propia hija Dolores, como a Adela, por ese hecho Rosa Gamboa decide el destino de su esclava enviándola a dicho ingenio. Aquí observamos en Arenas claramente un ejercicio de reescritura, parodiando la novela de Villaverde, utilizando la intertextualidad como recurso estético para construir su novela.

María Regla era la nodriza de la niña Adela, pues la madre doña Rosa, se negaba a darle el pecho “para que no se le cayeran los senos”. Una noche en que la señora creyó oír un llanto extraño entró en el cuarto de la esclava y la encontró con dos niñas, una a cada lado, alimentándolas. Una era Cecilia Valdés, la otra Adela Gamboa. El escándalo que armó doña Rosa fue tal que hasta el mismo Capitán

---

<sup>45</sup> Reinaldo Arenas, *La Loma del Ángel*, ob. cit., p. 43

General envió a sus hombres de confianza para averiguar qué ocurría...<sup>46</sup>

En la versión de Villaverde leemos:

Una noche, estando conmigo en la tarima, despertó su merced, y fue preciso sacarla de la cuna para que no oyera Señorita y nos pillara todos juntos. Coloqué a su merced a mi derecha y a Dolores a mi izquierda y acostada boca arriba entre las dos, dejé que como dos alacrancitos me chuparan hasta la última gota de leche. Pero sucedió, supongo, porque yo me dormí pronto, que Dolores se cansó de mamar por un lado, trató de chupar por el otro, y de buenas a primeras tropezó con las manos y la cabeza de su merced, abrazada con su parte. Allí fue Troya. Armaron las dos tal pelotera, que *dispertó* (sic) Señorita, vino al cuarto con una vela en la mano y nos pilló en el acto. <sup>47</sup>

Es por ello que encontramos una apropiación discursiva del texto de Villaverde por parte de Arenas, una comprensión del texto originario traduciéndolo a otra versión de lo narrado con el uso de la hipérbole como marca textual de este relato. Este recurso queda de manifiesto en estos hechos: Rosa de Gamboa se niega dar el pecho a su hija para no deformarse los senos o pedir la intervención de la máxima autoridad de la isla, cuando descubre a su esclava dándole el pecho a la hija ilegítima de su esposo junto con su hija; estos acontecimientos tan inverosímiles funcionan perfectamente bien en el texto.

Si continuamos revisando el aspecto de la hipérbole como recurso estructurador de la narración, observamos al personaje de Isabel

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>47</sup> Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, La Habana, Letras cubanas, 2002, p.408.

Ilincheta mostrada como mujer un «tanto masculina», transgrediendo su condición de género<sup>48</sup> por lo que estos elementos están invertidos «carnavalizados» en su persona que se la pasa haciendo inventario de todo lo observado por ella.

Era Isabel Ilincheta una señorita alta, más bien corpulenta aunque desgarrada, de piel y pelo amarillentos, brazos largos y dedos larguísimos que movía en todas direcciones inventariando todo objeto que se presentaba ante sus ojos. [...] Tenía ojos pequeños, cejas casi ausentes y un bozo que era casi un tupido bigote sobre los labios que generalmente aparecían apretados.<sup>49</sup>

Otro aspecto que hay que destacar es la mirada del narrador, que tiene un tono de homoerotismo mezclado con un aspecto *queer* que se hace evidente en el texto, por lo que se da una manera de transgresión consciente de la narración. Como construcción de un discurso que señala una forma distinta de crear una obra. Por ejemplo en el pasaje de la pelea entre dos personajes: el mulato Polanco y el negro Tondá conteniendo totalmente desnudos. El narrador se deleita describiendo la belleza física de sus cuerpos uniéndolo a la mirada de las mujeres que han bajado de sus carruajes, de esta forma la voluntad creadora del autor legitima un discurso, «desviado» frente al heterosexual normativo.

Allá abajo, dentro de las aguas de los fosos, el mulato Polanco y el negro Tondá, completamente desnudos, reñían a patadas.

---

<sup>48</sup> Para Judith Butler el género es algo construido artificialmente por el discurso de ante mano pronunciado y no presupone directamente al sexo biológico. Véase: Judith Butler, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 24-25.

<sup>49</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., pp. 56, 57

En efecto, los célebres nadadores, tal como Dios los trajo al mundo, o como vivían en su país de origen, se zambullían, giraban bajo el agua y reapareciendo procuraban hacerse daño descargándose tremendos golpes con las piernas.

Llamábase éste “el duelo del cocodrilo” y generalmente alguno de los contrincantes perecía entre las turbias aguas.

Ya fuera por seguir las peripecias de la pelea acuática o para mirar los atléticos cuerpos desnudos, el caso es que las cuatro señoritas se bajaron de su calesa — cosa verdaderamente insólita en esa época— y reclinándose peligrosamente a la barandilla del pasadizo observaron con detenimiento.<sup>50</sup>

Ahora la versión de Villaverde sobre el mismo pasaje:

Preguntando el calesero, informó a su amo, sin titubear, que era el mulato Polanco y el negro Tondá, célebres nadadores, riñiendo a zapatazos. En efecto, desnudos completamente, cual salvajes del África, zambullían, giraban bajo el agua, y luego procuraban hacerse daño, descargándose tremendos golpes con la pierna, al modo como dicen que hace el cocodrilo cuando ataca a la presa. Esto llamaban en Cuba tirar zapatazos. Parece que el inmoral espectáculo se repetía a menudo, supuesto que el calesero de O’Reilly desde luego dijo los nombres de los bañistas y lo que hacían en el agua.<sup>51</sup>

Si seguimos con este tópico encontramos que en otro pasaje se conjuntan dos aspectos, por un lado el incesto madre e hijo; por el otro la mirada de doña Rosa de Gamboa hacia su hijo está cargada de erotismo, aunado a un aspecto de transgresión de los patrones de conducta social. Donde la mirada del narrador se extasía en la admiración de Leonardo desnudo, precisamente esta perspectiva en la

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>51</sup> Villaverde, ob. cit., p. 144.



narración también tiene un aspecto *queer*, que es trascendente subrayar. Mientras que en el texto de Villaverde este pasaje tiene un sentido diferente se destaca el amor de la madre hacia su hijo.

Así en el momento en que todos estos personajes sostenían un agitado pero casi mudo diálogo, doña Rosa, extasiada, contemplaba a su hijo Leonardo quien completamente desnudo parecía dormir profundamente.

Muy lejos sin embargo estaba Leonardo Gamboa del sueño. Todo lo contrario: en el momento que entró su madre en la habitación, él se había despojado de su bata de dormir para ponerse un traje de calle. [...]

—¡Hijo de mi alma! ¡Mi mejor amigo! ¡Mi vida! ¡Tú eres mi único amor!... Tú si me comprendes, tú si me quieres. Tú eres la única persona con la cual yo podría vivir. ¡Nadie nos separará **nunca!**... <sup>52</sup>

Ahora veamos el texto de Villaverde a este respecto:

Aquel aunque brevísimo, fue un momento supremo para la triste madre. Al fin echó una mirada furtiva hacia el lecho. Vio a Leonardo desnudo de medio cuerpo arriba, con los brazos en la almohada y la hermosa cabeza apoyada en las palmas, el pecho abierto y levantado, subiendo en la aspiración y bajando en la respiración, cual la ola que no llega a romper la nariz dilatada, la boca entreabierta para dar franco paso a la entrada y salida del aire, pálido el semblante por el sueño y la agitación del día, aunque lleno de salud y de fuerza, un sentimiento de orgullo se apoderó de todo su ser, cambiando de golpe y por completo el orden de sus pensamientos.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 70.

<sup>53</sup> Villaverde, ob. cit., p. 123.

Otro tópico que encontramos en esta novela se relaciona con el personaje de la Condesa de Merlín, —quien escribió un libro titulado *Viaje a La Habana*, en francés— admirada por Arenas, haciendo gala de su capacidad narrativa, la presenta con un inmenso vestido y una larga cabellera, describiéndola de forma irónica e incluso sarcástica y exagerada, este personaje aparece aludido sólo una vez en *Cecilia Valdés* de Villaverde, aquí Arenas la incluye como personaje que toma parte activa en la narración en un pasaje dedicado a ella en el paseo principal de la ciudad, al cual también asisten las hijas de don Cándido precisamente para verla. Por puro gusto literario, Arenas también la menciona en *El Color del Verano* ahí nos cuenta de forma bastante exagerada su historia. Ahora la hace aparecer en esta narración.

Por una de las puertas de la muralla llamada La Punta, entraba una lujosa volanta con el escudo de los Montalvo. La señora María de las Mercedes de Santa Cruz, Condesa de Merlín, ya estaba en el Prado. Tal vez debido a las gigantescas proporciones de la falda que portaba la Condesa ninguna otra persona venía en el carruaje. Llevaba la distinguida dama, además de la falda gigantesca, que a veces al ser agitada por el viento cubría tanto al calesero como al caballo, relucientes botines de fieltros tachonados en oro, chaqueta de fino talle pero con mangas inmensamente campanadas, largas cintas violetas, azules y rojas que desprendidas del cuello partían hacia todos los sitios [...] aún más fascinante y extraordinaria era su inmensa cabellera negra que saliendo del gran sombrero se

derramaba en cascadas sobre su espalda cubriendo toda la parte trasera del carruaje.<sup>54</sup>

Ahora veamos lo que dice Villaverde a este respecto:

Era aficionadísimo al baile, gran bailador de minué, que aprendió en las suntuosas fiestas de sus amos, pues en su calidad de paje que fue su empleo primitivo, siempre estaba en contacto con ellos; y allí conoció a la después condesa de Merlin, a varios capitanes generales, al primer conde de Barreto y a otras notabilidades de Cuba, de España y del extranjero, por ejemplo, a Luis Felipe de Orleans, después rey de los franceses.<sup>55</sup>

En este pasaje, Arenas utiliza un lenguaje hiperbólico. Nos dice que la esclava Dolores Santa Cruz, le roba su valiosa peineta junto con su inmensa cabellera, aquí vemos otro guiño más para el lector ya que en ciertas tribus es costumbre que a sus enemigos se les quite el cabello y mostrarlo como trofeo, como símbolo que alude la pérdida del poder. La Condesa ante este hecho va en persecución de la ladrona lanzándose al mar hasta llegar a Francia.

Un aspecto paródico presentado en esta versión areniana es más evidente en el pasaje donde vemos como Don Cándido ofrece a Isabel una estancia agradable en su hacienda; aquí también observamos la reescritura del texto, la apropiación discursiva, ya que se reproduce de forma exacta, pero dándole un sentido diferente con respecto al original, es por ello que se da una confusión debido a los celos de Doña Rosa, ella

---

<sup>54</sup> Arenas, ob. cit., pp. 64-65.

<sup>55</sup> Villaverde, ob. cit., p. 182.

entiende que su marido está galanteando con Isabel al ofrecerle la casa para que su estancia sea lo más grata posible, debido a la inminente boda de Leonardo con Isabel Ilincheta.

Por esta confusión, los personajes deciden salir en la búsqueda de Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés*, quien vive en las montañas dando clases, para que les explique a los personajes lo escrito por él. Entonces ellos van a su encuentro pidiéndole que les de vele el significado de las palabras dichas por Don Cándido a Isabel y el sentido de las mismas. Arenas utiliza la ironía, sobre la novela de Villaverde nos dice que ningún ejemplar se había vendido durante cuarenta años. El humor de Arenas puede ser observado en el siguiente fragmento:

Pero realmente ninguno de aquellos jóvenes entre los cuales había un indio (raza ya extinguida en Cuba) querían alfabetizarse. Ellos sabían que el propósito del maestro era que leyesen su obra y ante tal calamidad preferían seguir siendo unos iletrados.<sup>56</sup>

Como vemos, el narrador presenta a Villaverde en el sitio enseñándoles a leer a aquellos que quieren aprender, curiosamente deben hacerlo leyendo su obra, por ende Arenas se burla de este hecho. Don Cándido le pregunta a Villaverde si él los reconoce él les dice que no había escrito que tenían que ir a verlo. Mientras tanto, Isabel Ilincheta menciona el fragmento que provoca el mal entendido entre don Cándido y su esposa, dándose así entre la novela de Arenas y la de Villaverde un proceso auto

---

<sup>56</sup> Arenas, ob., cit., p. 105.

paródico de la literatura, este pasaje es una referencia hacia la obra de Miguel de Unamuno *Niebla* referente cercano en la tradición de la literatura hispanoamericana<sup>57</sup>, convirtiéndose así en un tópico que Arenas repetirá en otros textos. Aquí, observamos cómo el narrador quiere que el lector esté atento para mostrarle los mecanismos de la construcción del entramado narrativo, cuestionando el proceso de creación literaria y el estatuto del escritor.

— Señor, — tomó la palabra Isabel—, en el capítulo cuarto de la tercera parte de su novela **Cecilia Valdés** le hace usted decir a don Cándido de Gamboa al hablar con Isabel Ilincheta, una servidora, lo siguiente: “He aquí tu casa; espero que goces y te diviertas en ella como en la tuya encantadora de Alquizar”. Pues bien, queremos saber, y sin perder mucho tiempo si eso de encantadora de Alquizar se refiere a la casa o a mi persona.<sup>58</sup>

Lo burlesco en el fragmento que sigue nos muestra un cruel ensañamiento hacia el autor, cuestionando su autoridad y estatuto casi sacralizado, presentándonos un aspecto irreverente en el cual el propio narrador es puesto en crisis, además este aspecto es común en muchos textos arenianos.

—Pégale — se le oyó gritar a uno.

— ¡Tírale de las barbas! — aconsejaba el segundo.

---

<sup>57</sup> En la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno, en el capítulo XXXII, el personaje protagonista Augusto se entrevista con el autor, dándose un encuentro con el mismo. Este pasaje en Arenas curiosamente puede considerarse una reminiscencia de esta obra.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 107.

— Dale con la regla en la cabeza proponía una vocecita femenina.<sup>59</sup>  
El tono hiperbólico también lo observamos en el pasaje intitulado “la cena pascual” el día del banquete de Navidad en el que se describe una serie de platillos un tanto exóticos, en donde algunos personajes mueren al ingerir tanta cantidad de comida, incluso llegando a rodar. En este sentido el texto de Arenas recuerda la comida del capítulo VII de *Paradiso*, en donde se describen una serie de succulentos platillos. En el texto areniano se hiperboliza este aspecto.

En un momento la mesa se cubrió de iguanas en salsa verde, pulpos en agua de coco, hígados de colibrí, ostras en zumo de orquídeas...<sup>60</sup>  
Continuando con este tópico se observa en el pasaje cuando Cecilia embarazada de forma rápida su vientre se abulta —en cinco minutos— y lleva en sus entrañas a un varón que para mortificarla cambia de sexo dando a luz a una niña, ella crece de forma rápida; la bisabuela se da cuenta de la forma en que la niña mira a su padre Leonardo de manera distinta no como se mira a un padre sino a un amante, aquí una vez más el narrador da a entender un supuesto incesto.

Si seguimos esta línea de reflexión, el aspecto fantástico aparece en la novela en el momento en el que Josefa abuela de Cecilia, implora el consuelo a la imagen de la Virgen María, traspasada por una espada pidiéndole un milagro. Aquí observamos nuevamente en este pasaje, un

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 110

pastiche textual que nos evoca la novela de Villaverde —capítulo XIII, segunda parte—. Mientras que en el texto areniano la imagen le dice que no puede reconfortarla siendo que ella es traspasada por el dolor de ver a su hijo asesinado por la turba, pues nadie se ha percatado de ello. La virgen le dice que ella es quien carga con el sufrimiento afirmando: “Yo no soy la salvación y si me han visto de esa forma no es mi culpa”<sup>61</sup>, aquí observamos una afirmación del narrador, a través de éste la voz del autor quien reflexiona sobre la mala interpretación de las ideas religiosas en el común de la gente que no acude a quien realmente sería el más importante. El hijo de María por lo que la imagen le pide a Josefa; que ella sea quien haga el milagro, ocupando su lugar. En efecto ocurre ese cambio la imagen de la virgen ahora es morena con un niño en brazos con el pelo ensortijado. Aún cuando la otra imagen se había destruido, la única que se percata del cambio es la bisnieta diciendo: La abuela se ha vuelto de piedra, mientras Cecilia y Leonardo sostienen amoríos.

El tono irónico de esta novela lo vemos incluso cuando el narrador aparece como un escritor «sifilítico y degenerado», esto mencionado por Leonardo, personaje de la novela, en el capítulo XXX intitolado “del Amor”. En el observamos que se utiliza este tono, incluso para referirse a sí mismo. Esta actitud la encontramos en otras obras del mismo escritor como en el segundo relato de *Viaje a la Habana* intitolado “Mona”. Por lo

---

<sup>61</sup> Arenas, ob. cit., p. 119.

que vemos en Arenas una intención de darles voz a sus personajes. Que ellos expresen opiniones sobre sí mismos y sobre el narrador cuestionando su estatuto de verdad. Dándole al texto varias voces narrativas que lo contradicen y cuestionan.

El tono de ironía presente en la novela, lo vemos en el pasaje de la fiesta de la sociedad filarmónica, éste se percibe cuando el narrador nos habla del cuadro de Fernando VII colgado en el centro del salón, pintado por Francisco de Goya, conocido como «Tomasito»<sup>62</sup>, sarcasmo de Arenas, que para no ser visto por la gente todos le dan la espalda debido a la fealdad del retrato. Esto nos remite a la leyenda de la Medusa, personaje mitológico, cuando la gente la miraba se convertía en piedra. Por lo que evitaba verla a los ojos, así el narrador insinúa algo semejante: que dicho cuadro tiene esa maldición, más aun, el monarca se asemeja a dicho personaje mitológico por su aspecto horroroso, incluso lo hiperbólico está presente cuando se relata:

El colosal retrato de Fernando VII que enclavado en la gran pared trasera dominaba todo el recinto. Tan espeluznantes eran los rasgos de aquel retrato (y por lo mismo copia fiel del original) que toda persona que hasta la fecha lo hubiese visto había caído muerta al instante.

[...] se trataba de un conjunto, de una carga tan pavorosa de horror y de malignidad, de bestialidad, estupidez, todo acumulado en aquellas

---

<sup>62</sup> Aquí hay un guiño más para el lector, Arenas se refiere a Tomasito «la goyesca», personaje de *El color del verano*, lleva este apodo por parecerse a las caricaturas de Goya.



expresiones o rasgos, que no se había encontrado aún criatura viviente que pudiese enfrentarlas. [...]

Entonces en menos de lo que alumbraba un relámpago, el inmenso salón se pobló de cadáveres. Casi todo lo más encumbrado de la sociedad habanera de aquellos tiempos pereció en esa fiesta.<sup>63</sup>

A este respecto Villaverde menciona el asunto, pero le da otro sentido muy distinto al que Arenas describe.

Adornaba la testera principal de la sala el magnífico dosel, cuyo centro ocupaba el retrato del rey Fernando VII. Los paños de la pared sostenían cuadros históricos, y de las cornisas pendía una colgadura de damasco azul con pabellones blancos guarnecidos de vistosos flecos de seda, sostenida por adornos dorados y clavos romanos, de los cuales caían con gracia cordones y borlones de seda. El cielo raso de la sala estaba vestido de damasco del mismo color de la colgadura.<sup>64</sup>

Dentro de este pasaje, Carmen hermana de Leonardo, se fuga con Tondá descrito como un joven negro bastante guapo; situación ya relatada en la que el narrador como ya hemos visto, se ha recreado diciéndonos como es. Ellos huyen de la fiesta en el carruaje del obispo. Viven su amor internándose en tierras ignotas. Se nos dice que Carmen pierde su virginidad, además los hijos de esta unión al ser mulatos recuerdan que una buena parte de la población de la isla tiene esta composición racial elemento simbólico en la obra. Dentro de esta fiesta se anuncia el compromiso entre Isabel y Leonardo, se fija la fecha de la boda, para el

---

<sup>63</sup> Arenas, ob. cit., pp. 125, 125 y 128.

<sup>64</sup> Villaverde, ob. cit., p. 146.

día de reyes. En la novela de Villaverde se casan en noviembre, pero de manera semejante ambos textos relatan cómo Cecilia junto con José Dolores Pimienta prepara la venganza en contra de Leonardo. El día de la boda celebrada en la Iglesia del Ángel. José Dolores mata a Leonardo — dándonos la descripción de su muerte casi de forma parecida a la de Villaverde— aspecto intertextual de la novela. Leonardo moribundo es poseído por Isabel Ilincheta quedando encinta, en plena iglesia ante el asombro de toda la concurrencia, aspecto por demás hiperbólico de la narración. Aquí se opera un cambio sustancial desviando la trama hacia otra parte. Isabel viuda de la casa de Gamboa, exige justicia —en el texto villaverdiano es doña Rosa—. Se da otro cambio sustancial en la narración ya que Villaverde coloca a Isabel en un claustro. En ambos textos Cecilia es recluida por un año en un convento. Ahí encuentra a su madre Rosario Alarcón, quien la reconoce como su hija, recuperando la razón.

El relato concluye cuando Cecilia llama a su hija, que vaga por las calles al igual que la madre lo hizo en el pasado, en busca de su medio hermano Leonardito, descrito como un hermoso niño, — nuevamente el narrador se recrea en ello— hijo póstumo de Leonardo Gamboa y de Isabel Ilincheta. Por su parte don Cándido es despojado de toda su fortuna, — a la muerte de Leonardo su legítimo heredero su fortuna pasa a su viuda— muere a manos de su fiel sirviente a quien le pide que lo

golpee. Carmen la hija se fuga con Tondá negro atractivo y favorito del capitán general, vemos aquí la solución narrativa propuesta por Arenas totalmente distinta a la de Villaverde, ya que precisamente Tondá muere asesinado por Dionisios. Arenas ha jugado con la historia original apropiándose del discurso de Villaverde, traduciéndolo al hacer su propia lectura haciendo una historia paródica, desenfadada, sarcástica e irónica con tientes de comedia; una narración dinámica con ecos «neobarrocos».<sup>65</sup> Nos ha demostrado su capacidad para escribir una historia presentando su versión personal de lo narrado por Villaverde. Mostrando asuntos como el incesto y el amor. Construyendo una narración casi circular. Evidentemente transgresora en todos los sentidos más allá de la propia reescritura.

### **2.3. “El Cometa Halley”, una versión transgresora**

Podemos encontrar dentro de la obra escrita por Reinaldo Arenas, un carácter paródico cuando leemos el cuento “El Cometa Halley”, que se ha basado en la obra de teatro de García Lorca *La Casa de Bernarda Alba*, ya que gusta Arenas de jugar con los textos y temas abordados por otros autores.

Arenas justifica la reinención, la parodia realizada tanto en el cuento de “El Cometa Halley”, como en *La Loma del Ángel* versión

---

<sup>65</sup>Todos los elementos anteriormente mencionados, Sarduy los considera aspectos de una obra neobarroca. Véase: Severo Sarduy, “El Barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández, coord., México, Siglo XXI, 1998.

herética de la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde autor cubano del siglo XIX, durante un tiempo exiliado al igual que él, por desear la independencia de su país con respecto de España, escribió un texto costumbrista hablando sobre la esclavitud y vida de las elites cubanas de ese periodo.

La razón por la que Arenas decidió tomar ambos textos queda justificada. Se ha adentrado en la esencia imaginativa que lo lleva a un ejercicio verdaderamente lleno de ingenio. Crea una obra distinta de la que sólo ha tomado algunas ideas para hacer una parodia, relectura y reescritura de los textos originales para darnos su versión sobre los hechos, como lo hizo en *El Mundo Alucinante* al decirnos esta que esa es la vida de fray Servando tal como a él le hubiera gustado que fuera.

Encontramos una voluntad creadora —transgresora— de Arenas que muestra de manera totalmente libre y desenfadada su escritura de lo acontecido con las hijas de Bernarda Alba situándolas en Cuba porque huyeron del dominio materno dejando España. Observamos la migración metrópoli - colonia, representada excelentemente por Arenas en el periplo de las hermanas Alba.

**a) El contexto histórico, en el desarrollo de la historia del cuento**

En este relato, el autor sitúa la acción primero en la calle Obispo en La Habana después se traslada a Cárdenas pueblo en el interior de la isla, ubicando los hechos acontecidos en el año de 1891. Por estos años en Cuba había una situación de inestabilidad política; por un lado, una

serie de luchas internas para conseguir la independencia con respecto a España, y por el otro, la metrópoli intentaba mantener a toda costa su hegemonía sobre Cuba. España para esos años era una potencia colonial en decadencia.

**b) Sobre *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca**

La narración retoma una historia ya contada por otro autor. Tanto los personajes como los acontecimientos se basan en la obra de teatro *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, autor español, poeta y dramaturgo, originario de Granada, España. Su obra revela la conjunción de temas populares, junto a lo culto y vanguardista reuniendo una serie de elementos que hacen peculiar su arte. La obra lorquiana nos muestra una serie de elementos que conjugan las pasiones humanas, además de las costumbres de los pueblos andaluces. Su poesía retoma las tradiciones gitanas de origen árabe que aún subyacen en la cultura popular española. Haciendo que su obra literaria trascienda por la perfecta mezcla de estos temas, convirtiéndolo en un autor universal.

*La Casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre* pertenecen a una trilogía proyectada por el dramaturgo español, todas ellas se desarrollan en la provincia española, mostrando las costumbres de ahí que, al hacer un análisis profundo de las relaciones interpersonales, estas son mostradas de manera magistral en la obra lorquiana.

Reinaldo Arenas retoma un tema tratado anteriormente, hace una parodia de corte carnavalesco dando su versión personal, herética e incluso apócrifa<sup>66</sup> de los hechos ya narrados por García Lorca. A lo largo de la historia literaria universal es muy común que los temas escritos anteriormente sean retomados por los escritores y éstos a su vez hagan su versión de hechos imprimiéndoles sus rasgos definatorios. A esto se le puede considerar una parodia, también algo intertextual<sup>67</sup>, e incluso un palimpsesto<sup>68</sup>, es decir una reescritura de un texto anteriormente escrito. Si bien, por un lado hay una serie de citas textuales de *La casa de Bernarda Alba*, por el otro hay una reelaboración textual de la obra hecha por Arenas.

La imitación es una transformación pero mediante un proceso más complejo, pues —para decirlo de una manera muy breve— exige la constitución previa de un modelo de comprensión genérica (llamémosla épica) extraído de un performance singular [...]<sup>69</sup>

Aquí, Genette amplía la noción de imitación de un texto —*La Casa de Bernarda Alba*— de Lorca, que es comprendida por Reinaldo Arenas en el cuento de “El Cometa Halley”, transforma la historia, e incluso travistiéndola de nuevos significados, en un acto *performativo* incluso

---

<sup>66</sup> Para Lada Hazaiová, el cuento de Arenas es la continuación de la obra lorquiana, de forma apócrifa, véase en, < <http://www.inter-uam.uam.mx/difusion/revista/junio2003/hazaiova.pdf>>.

<sup>67</sup> Se hace referencia a la intertextualidad, cuando hay citas o referencias a obras escritas por otros autores y se encuentran intercaladas en el texto.

<sup>68</sup> Se refiere, como ya hemos visto, a un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

<sup>69</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, ob. cit., p. 15.

*queer*, en donde el acto de habla «discursivo» de Arenas, extrae connotaciones diversas que muestran un universo narrativo transgresor, incestuoso, sexual e incluso homoerótico, como veremos más adelante.

En “El Cometa Halley”, Arenas ha retomado algunos personajes y situaciones de la obra lorquiana, pero ha construido una historia nueva que va por caminos insospechados, que han sido tejidos en el entramado de la historia, utilizando los elementos paródicos y carnavalescos empleando una poética peculiar, que resalta con el estilo hiperbólico, tan característico de Arenas.

**c) La versión de Arenas, entre la transgresión y el carnaval**

El cuento comienza con un epígrafe tomado de la obra dramática de Lorca: “Nadie puede conocer su fin”. Este fragmento, lo ha dicho Poncia en el acto II de la obra. Este personaje es el ama de llaves de Bernarda Alba. Arenas ha retomado esta frase para indicarnos que el fin de su cuento es diametralmente diferente al texto lorquiano, como veremos efectivamente así es, al final del cuento el lector lo constata, ya que Bernarda no desea que sus hijas terminen en un lupanar, cuestión que como veremos sucede, el autor nos anuncia de alguna forma desde el principio del relato por donde va el sendero de la historia que se nos contará.

*La Casa de Bernarda Alba* termina cuando Bernarda descubre a su hija —Adela— colgada de una viga y ordena que la quiten de ahí que, la vistan de una forma que indique que ella sigue virgen que no ha sido

deshonrada por Pepe «el Romano», quien la pretendía y decide que no se derrame ninguna lágrima por ella. La obra comienza con el luto de la casa por la muerte del marido de Bernarda, ella establece un luto riguroso, es una mujer castrante que tiene sojuzgadas a sus hijas; Adela la hija menor tiene un pretendiente Pepe «el Romano», desea irse con él, pero su madre no lo admite y dispone que si Pepe quiere casarse lo haga con alguna de sus hermanas.

Lorca presenta la historia de unas mujeres con todas las vicisitudes que pasan al tener una madre que no las deja ser libres, a tal grado que las tiene encerradas para evitar las habladurías de la gente, ya que quiere que «sean mujeres honradas».

El relato de Arenas, en los primeros párrafos comienza por desmentir el final de la obra dramática de Lorca: “No sucedieron las cosas, sin embargo, de esa manera. Y si García Lorca dejó la historia trunca y confusa, lo justificamos”.<sup>70</sup>

Así, tenemos que Reinaldo Arenas comienza con un desmentido, con ello nos está anunciando que la historia tomará otro rumbo, que es un relato distinto que nos presentará otra versión o más bien una continuación de los hechos que ya pasaron, el autor ha colocado la acción en Cuba, las hermanas Alba, huyeron de la casa de su madre ayudadas por la Poncia, descolgaron a Adela, la reanimaron, viajaron al

---

<sup>70</sup> Reinaldo Arenas, “El cometa Halley”, en *Adiós a Mamá (de La Habana a Nueva York)*, Barcelona, ediciones Áltera, 2000, p 83. (todas las citas serán de esta edición)



nuevo mundo para establecerse en la isla, Adela ha dado a luz un niño, producto de sus amoríos con Pepe «el Romano».

Sus hermanas le arrebataron al niño finalmente estableciéndose en Cárdenas, pusieron un negocio de hilados y tejidos permanecieron solteras observando una rigurosa conducta, como si siguiesen bajo la mirada inquisitorial y castrante de su madre que se quedó en España.

En lo referente a la muerte de Lorca, sabemos que fue cruel y desafortunada, Arenas, utilizando un tono irónico y sarcástico, también ha querido hacerle un homenaje, muy a su estilo diciendo lo siguiente:

Aún más arrebatado —y con razón— que sus propios personajes, se fue detrás de Pepe el Romano, «ese gigante con algo de centauro que respiraba como si fuera un león»...Pocas semanas después (pero esa es otra historia) el pobre Federico parecía a manos de aquel espléndido truhán, quien luego de desvalijarlo, ay, y sin ni siquiera primero satisfacerlo (hombre cruelísimo), le cortó la garganta.<sup>71</sup>

En este fragmento observamos una construcción discursiva que deforma la realidad ya que García Lorca muere asesinado a manos de los franquistas, aquí se desplaza el sentido al morir a manos de un personaje, que además le corta la garganta con un cuchillo, símbolo fálico, que le quita la voz —la voz poética, acallada con su muerte, la censura gubernamental—. De esta forma Arenas se identifica

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p 84.

plenamente con García Lorca, ya que Arenas sufrió en carne propia la censura del gobierno cubano por su obra y su vida.

Además, observamos cómo describe la personalidad de Lorca, un hombre apasionado por la literatura, un poeta, el uso de un «ay», como lamento, denota precisamente una referencia hacia la poesía andaluza, asimismo al retomar una frase de la obra de teatro «ese gigante con algo de centauro...», vemos el aspecto intertextual e incluso de palimpsesto, que el autor le da al cuento. Rendirle homenaje a García Lorca utilizando el sarcasmo<sup>72</sup> como figura burlesca, para darle una apariencia cómica al texto.

Por otra parte, cuando el narrador dice que “parecía a manos de aquel espléndido truhán”, observamos la connotación de índole erótica que le da un tono transgresor e incluso *queer* al relato.

Se destaca la personalidad de Pepe el Romano, como si fuese «el ideal» del aspecto viril, masculino, bello; insinuando que al darle vida propia al personaje éste podría ser independiente en sus acciones, e incluso, terminar con la vida de quien lo ha creado originalmente. Es muy curioso este último aspecto, ya que, en la obra areniana este es un

---

<sup>72</sup> El sarcasmo es sinónimo de ironía, consiste en darle a la idea o frase una significación contraria a lo que se está diciendo, en este sentido lo que hace Arenas en realidad es burlarse de Lorca, es común que para este autor los homenajes en realidad son formas de escarnio hacia ellos, un ejemplo es *El mundo alucinante*, del mismo autor.

*leitmotiv*. La idea de que los personajes cobran vida propia independientemente de su autor, volviéndose en su contra.

En este sentido, es pertinente recordar un pasaje de *La Loma del Ángel*, capítulo XXVII en donde los personajes salen en busca de Villaverde, quien da clases en la sierra para reclamarle la escritura de una palabra con un sentido ambiguo, este hecho nos recuerda la obra de Miguel de Unamuno *Niebla*, en este caso esta reminiscencia es cómica e incluso burlesca.

Posteriormente, observamos como Arenas nos dice que al huir de la casa de su madre las cinco hermanas saltaron la tapia; de fondo había una luna espléndidamente «lorquiana». Con ello Arenas metaforiza una condición de la literatura: El poder de las palabras para producir imágenes en la mente del lector. A este respecto sabemos de la condición del texto literario que tiene la capacidad de referir cosas utilizando la riqueza del lenguaje.

Más adelante, nos dice Arenas que, mientras Federico García Lorca expiraba insatisfecho, las hermanas Alba cruzaban España viajando hacia Cuba, cantando los poemas del poeta, con este aspecto nos damos cuenta que el autor quiere darnos a entender que la poesía de un escritor trasciende más allá de su muerte, y como *leitmotiv*, sus personajes que han tomado vida propia, van recitando sus poemas, dándole al cuento un ambiente un tanto cómico, muy al estilo de Arenas, que nos revela la

personalidad del autor al narrar la historia, imprimiéndole su sello personal.

El aspecto intertextual podemos verlo en el siguiente fragmento:

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

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

Y lo lograron.<sup>73</sup>

Si comparamos el texto anterior de Arenas con el siguiente de García Lorca encontramos: “Amelia: Nacer mujer el mayor castigo”.<sup>74</sup> Con lo ejemplificado anteriormente queda expresado con mayor claridad, lo intertextual, la reescritura del texto. Arenas recontextualiza lo escrito por Lorca, dotándolo de un nuevo significado, observamos cómo estas mujeres se anulan a sí mismas, ya que esta condición de género se convierte en una carga social.

En los fragmentos anteriores, se conjugan los siguientes elementos: el intertextual, el palimpsesto, además en otro nivel un aspecto de índole metafórica, «si se deja de ser mujer», por ende se anula el deseo sexual, ya que las relaciones con los hombres conllevan

---

<sup>73</sup> Arenas, ob., cit., p. 87

<sup>74</sup> Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Alianza, 2002, El libro de bolsillo, Biblioteca García Lorca, p. 100.

problemas en los que la mujer está en desventaja socialmente por su condición de género.

La ingravidez, la pérdida de la virginidad, entre otras son condiciones sociales que denotan la doble moral de nuestras sociedades, además de la inequidad de género que están mostradas en el texto por la época en que se desarrolla el relato.

Las hermanas Alba se dedicaron al cuidado de su sobrino, que creció en un mundo femenino. El joven José de Alba salía a vender las flores y tejidos que hacían sus tías, ellas le hicieron creer que su madre había muerto al dar a luz nos cuenta el narrador, que las hermanas Alba poco a poco creyeron su propia mentira olvidando a la hermana, quien se había quedado en la calle Obispo, con sus amantes quienes la consolaron.

Más adelante, el narrador describe la personalidad del joven José de Alba, diciéndonos que es retraído, tímido, al cuidado de sus tías, parecido a su padre Pepe el Romano; al igual que ellas vestido de manera pulcra con un traje negro —en una zona tropical— nótese la contradicción o más bien el aspecto caricaturesco, al ridiculizar a las hermanas Alba y al sobrino. Las tías incluso son comparadas con «gigantescos cuervos», siempre vestidas de negro mirando el mar extasiadas.

El clímax del cuento lo encontramos cuando en 1910 aparece el cometa Halley, que cada setenta y cinco años, surge en el horizonte para ser observado, como fenómeno astronómico, —se resalta este aspecto ya que es fundamental para entender las claves de interpretación del relato—. El cometa a lo largo de la historia se ha considerado como un suceso que anuncia desgracias o que el fin del mundo está por llegar, el nombre de dicho cometa se debe al astrónomo que descubrió que cada determinado periodo de tiempo se acerca a la tierra en su trayecto por el sistema solar.

El narrador nos dice que según la prensa de esa época, se conservan en las bibliotecas diversos artículos y libros sobre este acontecimiento. Había entre muchos escritores uno olvidado hasta el día de hoy llamado «García Markos». Aquí, destacamos lo sarcástico en Arenas burlándose de García Márquez quien aparece en *El color del verano* como «la condesa de Macondo». En este texto Arenas nos refiere que había escrito libros como «astrología para damas», entre otros. Lo mordaz<sup>75</sup> en Arenas refiriéndose a García Makos —García Márquez— que escribió *El amor en los tiempos del vómito rojo* satirizando el libro intitulado *El amor en los tiempos del cólera*. Además hace una parodia

---

<sup>75</sup> Nótese que Arenas se burla del escritor premio Nobel de literatura, poniéndolo como un escritor menor, que redacta obras de poca valía artística, obviamente desde la perspectiva areniana.

ingeniosa acerca del Realismo Mágico representado por dicho escritor exagerando los rasgos del mismo.

También el seudocientífico afirmaba que, conjuntamente con el fin del mundo, nos azotaría una plaga de centauros, hipogrifos, peces ígneos, extrañas aves viscosas, ballenas fosforescentes y otros monstruos estratosféricos que, producto de la colisión, caerían también sobre este mundo junto con una lluvia de aerolitos.<sup>76</sup>

La ironía de Arenas hacia García Márquez se debía a que había apoyado en aquel tiempo al régimen de Fidel Castro, como Arenas salió hacia el exilio recibe en aquel momento una crítica de García Márquez por acusar al régimen por falta de libertades, de ahí su burla hacia el premio Nobel de literatura como de su obra.

El cura del pueblo da crédito a lo dicho por García Markos, sobre el inminente fin del mundo, pronuncia sermones que prohíben a los habitantes construir refugios para resguardarse de la supuesta colisión entre el cometa y nuestro planeta. José de Alba construye un refugio pero sus tías le dicen que lo cierre porque es inútil revelarse contra la voluntad divina.

El 11 de abril de 1910, fecha en la que según la prensa de la época, sucedería el fin del mundo, la gente del pueblo ante la inminente llegada del cometa se dedicó a vivir de forma intensa sus supuestos últimos momentos de vida.

---

<sup>76</sup> Arenas, ob., cit., pp. 92- 93

Desde por la tarde empezaron a salir a la calle grupos de jóvenes borrachos, quienes, además de provocar un barullo insólito para aquel pueblo, cantaban cosas atrevidísimas y usaban expresiones no menos desvergonzadas.<sup>77</sup>

Ante el escándalo las hermanas Alba, que rezaban escucharon la llegada de un carruaje en el que venía su hermana Adela, quien vestía elegantemente, venía a reconciliarse con ellas, le abrieron la puerta. Al hablar utiliza un modismo cubano «Chica» dándole al texto un tono de comicidad y de cubanidad, para decirles, que era el momento de reconciliarse.

El reencuentro entre las hermanas Alba y entre Adela con su hijo, se da en medio de un ambiente festivo de reunión familiar. Tienen como trasfondo el supuesto fin del mundo. Adela encuentra en su hijo José de Alba un extraordinario parecido con su padre Pepe el Romano; diciéndole que ya es un hombre “...es el retrato de su padre, aunque más guapo”.<sup>78</sup>

Las hermanas Alba brindan por su reencuentro, a instancias de Adela que las invita a ver el paso del cometa en el jardín de la casa, aquí vemos en el narrador una intencionalidad de magnificar la belleza de aquella noche discursivamente dándole un tono mágico al ambiente del relato:

Era una noche espléndida como sólo en ciertos lugares del trópico, y específicamente en Cuba, suelen observarse. De la

---

<sup>77</sup> Arenas, ob., cit., p. 95.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 98.



tierra y del mar brotaba una pálida fosforescencia. Cada árbol parecía sobrecogerse sobre su propia aureola.<sup>79</sup>

El desarrollo de la historia, hasta este punto, nos muestra un contexto de fiesta, de reconciliación, como trasfondo el ambiente tropical de alegría que caracteriza a ese país.

En el jardín, las hermanas embriagadas por el vino, casi desnudas, frustradas en sus deseos insatisfechos instadas por Adela las anima a disfrutar sus últimos momentos liberándose de sus miedos y las invita a salir a la calle acompañadas de su sobrino y del cochero, para encontrarse con los hombres del pueblo y participar en una orgía, donde se da incluso una relación lésbica entre Adela y Martirio; además una relación incestuosa entre José de Alba y sus tías. Aquí, observamos otro aspecto de la transgresión en el ámbito de lo social ya que se rompen estas prohibiciones.

Sólo Martirio aprovechaba a veces la confusión para abandonar los brazos de algún rufián e irse hasta los pechos de Adela.<sup>80</sup>

El desenlace del relato llega cuando al día siguiente, al darse cuenta de que no se terminó el mundo por el paso del cometa Halley, regresan a su casa en procesión guiadas por Angustias. Adela quita el letrero de la casa en el que leemos que se dedicaban a los tejidos, en su lugar le ponen «El Cometa Halley», el narrador nos aclara entonces que dicho sitio era el

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 105.

burdel más prestigiado de Cárdenas y de la provincia de Matanzas que competía incluso con los de otros lugares y países atendido por sus fundadoras las hermanas Alba. Con ello Arenas ha querido hacer una parodia<sup>81</sup> sarcástica e incluso satírica<sup>82</sup>, de la obra de teatro de García Lorca además de realizar una creación propia dándonos la versión de los hechos después de lo relatado por García Lorca, muy al estilo de Arenas. El título del cuento se convierte entonces en un símbolo, que tiene dos acepciones: la primera, el paso del cometa en 1910, dentro de la narración; la segunda que le da título a un lupanar o burdel que atienden las hermanas Alba personalmente. Finalmente si Bernarda Alba quería evitar que sus hijas cayesen en ese tipo de vida, parte relatada en la obra de teatro de García Lorca, el narrador del cuento ha querido darle ese final a los personajes, convirtiéndose así todo el texto en una continua parodia cómica y burlesca. Si bien desde el epígrafe el narrador ya nos anunciaba «cual sería el fin del relato», el lector solo lo iba a descubrir hasta el final del cuento, guiado por el narrador del mismo.

---

<sup>81</sup> Es una imitación burlesca.

<sup>82</sup> El texto areniano es picante y mordaz, esto se observa desde el inicio del mismo.



## TERCER CAPÍTULO

### Los ejercicios de alusión discursiva transgresora en Arenas

En este capítulo presento una serie de textos que muestran, de manera diáfana, el proceso de escritura en Arenas en donde sólo se alude sin citar directamente los textos, señalando que de *Viaje a La Habana*, pasando por *El asalto* hacia “La torre de cristal” y “la Gran Fuerza”, se va dando un proceso en el que escuchamos los ecos de otros textos.

#### 3.1. *Viaje a La Habana*, de la alusión a la reinterpretación

Relato dividido en tres viajes, que transitan de Cuba a Nueva York, el título nos remite al viaje que realizó en 1840 a su ciudad natal la condesa de Merlín, cuyo nombre era María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo.

Aquí, observamos una clara alusión al texto del mismo nombre escrito en francés por la condesa. Solo que es referido, aludido un escrito travestido, un pastiche textual ya que en sentido estricto no es una reescritura del primero, pero si una apropiación discursiva de la idea de viaje hacia la patria perdida. La condesa evoca su visita a su país de origen, al estar fuera. De igual manera, Arenas en el exilio escribe sobre su amada isla.

Arenas seguramente leyó el texto de la condesa en la Biblioteca Nacional “José Martí”, donde trabajaba como bibliotecario. Ese texto está estructurado en epístolas que narran la vida, el ambiente y las costumbres cubanas. Por lo tanto Reinaldo Arenas en el exilio escoge

este nombre para agrupar tres textos en los cuales el tema que incesantemente se repite es la nostalgia por Cuba.

La estructura de este texto nos da la impresión de que los tres relatos no tendrían relación los unos con los otros, pero podemos encontrar que aún cuando los temas tratados son diferentes tienen una característica que los une: Lo cubano; esto le da coherencia y unidad a la obra. Los tres relatos expresan un discurso que transgrede las normas sexuales ya que tienen como trasfondo discursivo el asunto de lo *queer*. Esta forma discursiva aparece en varios niveles textuales. El primero de índole homoerótico, que relata una atracción de un hombre por otro, expresada en la admiración, el éxtasis visual. El segundo nivel es eminentemente transgresor. Ya que se rompen los esquemas heteronormativos para presentar una forma discursiva que subraya otra manera de relacionarse que no corresponde con los cánones establecidos por la sociedad heterosexual.

La intencionalidad de Arenas es clara, pues hay detrás del engranaje discursivo- textual una construcción a nivel estético que muestra al lector otra manera de relacionarse con el mundo.

Creo de capital importancia subrayar este aspecto, ya que a nivel textual observamos estas marcas a lo largo de las narraciones que revisamos en este trabajo. El autor a través de la mediación narrativa

construye el discurso que nos muestra un narrador que enfatiza los niveles anteriormente mencionados.

**a) “Que trine Eva” o el relato de una liberación**

En este texto, hay una voz narrativa en primera persona, después un cambio hacia la segunda persona, nos habla la mujer Eva, quien nos relata cómo conoció a su marido Ricardo, que posteriormente desaparece de su vida dejándola sola. Sin embargo, este texto tiene elementos de índole hiperbólica. El hecho de que esta mujer se pase casi todo el tiempo tejiendo con estambre, ya que en Cuba hace mucho calor como para usar ropa tejida con este material. El acto de tejer alude de manera muy clara al tejido del texto, el contar una historia —metáfora sobre la construcción de la escritura—. Mientras que el viaje que ellos realizan por todo el país mostrando todos sus atuendos, lo emprenden porque Ricardo desea que los miren, que los observen, existe un detalle importante, hay alguien que no los mira y que después veremos que es un muchacho; es ahí donde Ricardo se empeña en que todo el mundo los observe, por lo que vemos un afán de exhibicionismo en una sociedad reprimida por el régimen imperante en ese momento.

La gente desde luego, nos miraba pero como se mira a todo el mundo, quizás un poco más, pero no demasiado. No como lo merecíamos. No como tú y yo deseábamos.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Arenas, Reinaldo, *Viaje a La Habana*, México, Grijalbo, 1991, página 14.

De hecho, para poder seguir tejiendo, Ricardo tuvo que vender todo lo que había en la casa para tener suficiente hilo para proseguir la confección de ropa tejida, encontramos también que la madre de Eva se va de Cuba entonces se dirige hacia los Estados Unidos debido a que anhela una total libertad que en su país no tiene.

Mamá daba saltos por toda la habitación. «No puedo más», decía llevándose las manos al pecho y chillando. Por fin se calmó y la llevamos a su cuarto. «Sáquenme de aquí», dijo entonces. «Ustedes también se han vuelto locos. Quiero irme de esta isla maldita».<sup>84</sup>

Vemos como trasfondo la situación de Cuba ya que para conseguir estambre Ricardo tiene que hacer fila en las tiendas para obtener el hilo suficiente para hacer la ropa.

Al otro día empeñaste las cortinas de baño, los jarrones, las copas de Baccarat y hasta la gran lámpara de lágrimas de cristal de la sala bajo la que tan regiamente nos habíamos exhibido. Todo lo negociaste con mi aprobación, Ricardo, para comprar estambres y agujetas de contrabando. Regresaste bien pertrechado, y yo comencé a tejer mientras tú escrutabas en todas las revistas de moda (que ya habías clasificado por países, épocas y estaciones), buscando modelos espléndidos, combinaciones insuperables.<sup>85</sup>

Por otro lado, vemos que en Eva hay un sentimiento de alejamiento y abandono por parte de Ricardo; como lectores intuimos que el narrador nos insinúa que sabe o se imagina la verdadera naturaleza de Ricardo, que este personaje, tiene una inclinación «homosexual», que además él

---

<sup>84</sup> Arenas, ob. cit., p. 20.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 33.

desea ser mirado. También vemos que Eva con tal de retener a su marido ha hecho todo por complacerlo, pero ella en el fondo sabe que él se aleja cada vez más de ella, además encontramos que la mamá de Eva le dice que desconfíe de los campesinos. Eva entonces le da la razón a su madre, pero ahora es demasiado tarde.

Y tú te me escapabas, Ricardo. Tú te me ibas de entre las manos y yo nada podía hacer para retenerte.<sup>86</sup>

Y más delante encontramos:

Acaso pensabas —sí, estoy segura que así era- que el que se negaba a mirarnos estaba ahora en la casa, en un rincón de espaldas a nosotros...Saliste al balcón. <sup>87</sup>

Como podemos ver, dentro de este relato existe un lenguaje de tipo hiperbólico, ya que el hecho de que Eva se la pase tejiendo y lo haga a pedido de Ricardo, quien está interesado en hacer un recorrido con todos los trajes por la totalidad de la isla de Cuba, quiere que todo mundo los mire y admire —exhibicionismo— hay por lo tanto una voluntad de mostrar la individualidad personal frente a la colectivización de la sociedad.

Sin decir nada saliste a la calle. Regresaste por la noche, cargando con todos los hilos que encontraste en las tiendas, y que no sé cómo pudiste comprar pues en nuestra libreta no nos quedaba más derecho ni para una hebra. «Teje», me dijiste tirando el enorme paquete al piso. Yo, todavía un poco desconcertada, miré las madejas de estambre desparramadas por el suelo. Pero nada te dije, y seguí

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 35.



tus indicaciones. Tejí los modelos más extraordinarios, los más complicados, los más raros; todos los que tú me señalabas en las revistas o lo que en ese mismo momento se te ocurrían. Ni siquiera me dejabas preparar la comida. Tú te encargabas de eso. Sólo querías que yo tejiese.<sup>88</sup>

La narración se vuelve inverosímil, fantasiosa, ficticia ya que no puede ser creíble que el único objetivo de ambos personajes sea lucir ropa en un país con racionamiento de comida y víveres, de ahí que el relato raye en lo hiperbólico, ya que tampoco sea creíble que en Cuba existan muchas revistas de moda, todos estos elementos hacen de este texto algo que linde evidentemente en lo ficticio, además el tono de la narración nos da una idea de una mujer que se encuentra triste y desconcertada por el hecho de que su esposo Ricardo la haya abandonado al preferir a un joven adolescente olvidándose de que ella lo hizo todo por él.

Sin embargo, encontramos que ella sabe muy bien por qué Ricardo con su conducta le dio señales involuntarias sobre su verdadera orientación, de ahí vemos:

Te admiraban mucho, Ricardo. Hubo uno que no te permitió cargar ni el cepillo de dientes. Me molestaba a veces tanta amabilidad para contigo (a mí también me trataban a pedir de boca, pero era lógico claro), aunque ya casi estaba acostumbrada a que te sucedieran esas cosas. Siempre has tenido no sé que toque, Ricardo, para ganarte la amistad de los muchachos. Pero si de algo estoy segura –de eso no

---

<sup>88</sup> Arenas, ob. cit., p. 40.

me cabe la menor duda- es de que siempre me fuiste fiel. Fiel hasta el fin del viaje, Ricardo.<sup>89</sup>

Por lo que a pesar de toda la evidencia que podría tener Eva acerca de la conducta de Ricardo, en el fondo ella trata de encontrar una justificación, busca una explicación a todo lo sucedido.

La personalidad de Ricardo es descrita como alguien reservado, algo tímido en un principio, pero a la vez le gusta exhibirse con trajes exóticos confeccionados por Eva; es un hombre que proviene del interior de la isla, que además le gusta tener la amistad de los jóvenes, quienes lo elogiaban y lo admiraban.

El clímax del relato es el pasaje en donde ambos personajes compiten por mostrar todos sus trajes; han ido casi al fin del mundo en busca de ese alguien que busca Ricardo ya que él le dijo a Eva “Vamos a recorrer toda la isla. En algún lado tiene que estar.”<sup>90</sup>

Recorrieron toda la isla, han sido admirados pero Ricardo quiere ir hasta el último rincón de Cuba en busca de ese alguien que él anhela y quiere que lo mire; es por ello que van a un sitio llamado «Maísi» en donde hay un faro. Ahí Ricardo conoce al encargado de este lugar; pues en el texto se menciona que: “Tal parecía como si aquel hombre de barba espinosa te estuviese revelando un secreto inconcebible.”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>90</sup> Arenas, ob., cit., p. 41.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 59.

Como podemos ver, en este sitio Ricardo encuentra al muchacho con el que se va y deja sola a Eva. Vemos entonces una alusión a un personaje bíblico del Génesis: la primera mujer, madre de la humanidad por la cual ocurre el pecado original, y el ser humano es expulsado del Edén. De ahí que Arenas, titula al relato “Que trine Eva”, para darnos a entender que aunque Eva se moleste, Ricardo (Adam) (irremediablemente se irá con el joven muchacho que le cautiva. A pesar de que Eva sabe que él le ha ocultado su orientación sexual, ella a lo largo de este primer viaje se ha lamentado buscando una explicación sobre la actitud de Ricardo. Ella no ha podido hacer nada para retenerlo y llamar su atención. Su esposo en realidad es homosexual ha encontrado a su ideal —su igual, su otro yo— se fue con él para vivir libremente su orientación sexual. La contienda entre Eva y Ricardo —competencia entre los géneros— por lucir sus vestidos en aquel caserío pobre y lejano que se encuentra en un sitio de difícil acceso, es en realidad para Ricardo el lugar en el que se libera de los convencionalismos sociales, entonces él podrá asumirse al fin como alguien homosexual.

Por lo que esta parte final del primer viaje el relato tiene un aspecto de tipo homoerótico- *queer*- transgresor en el momento exacto del encuentro de Ricardo con el efebo, personaje anónimo e indolente; un pescador que representa el ideal masculino de belleza, joven y bien parecido es un *leitmotiv* constante en la obra narrativa de Arenas; ya que

esta figura aparece en varios textos, *Arturo, la estrella más brillante, Otra vez el mar*, y ahora en “Que trine Eva”, por tanto este relato entra muy bien en la categoría de texto eminentemente transgresor de las normas sociales convencionales.

Vi al muchacho ponerse de pié, echar andar con pasos viriles, atravesar todo el salón y dirigirse hasta el extremo donde tú estabas desfallecido. Lo vi llegar hasta a ti, y mirarte. Lo vi extender una mano y ayudarte a incorporar. Y ahora vi a los dos (dos serpientes), caminando por sobre el promontorio de rocas.<sup>92</sup>

El relato “Que trine Eva” es la venganza del hombre hacia la mujer, la transgresión del pasaje bíblico, la reescritura del mismo.

Esta metáfora remite a la primera mujer en el libro del Génesis de la Biblia. Eva se enoja con Adam —Ricardo— pues éste elige a un bello adolescente en su lugar. Si bien la mujer «es la culpable» del pecado original, aquí se desplaza el sentido del texto. Ella es ignorada; Ricardo prefiere la compañía masculina, en lugar de la femenina. La mujer sometida al hombre —recordemos que en el Génesis la mujer surge de la costilla de Adam—, se muestra su condición de inferioridad dentro de la sociedad hebraica. Ricardo y Eva pueden también interpretarse dentro del texto areniano como uno sólo él- ella. O también ella como la conciencia de él.

Esta polivalencia de significados abre un abanico de innumerables interpretaciones, que nos muestran al texto como una gran metáfora del

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 64.

deseo homosexual. La narrativa areniana opta por la descripción del mundo *gay*. La mujer es desplazada, dejada de lado. La discursividad del texto puede ser entendida como una poética transgresora- marginal del autor, con una clara intencionalidad subversiva, en donde se conjugan el exhibicionismo de los personajes en la creación de complicados vestuarios tejidos por Eva que recorren la isla, espacio sin libertad. Metáfora de la sociedad cubana de la época de Arenas, donde al final sólo uno logra la plena liberación: Ricardo opta por su orientación sexual escogiendo al joven efebo. Eva queda excluida, únicamente le queda contar su historia. Es decir que la «consciencia» de Ricardo queda de lado ya que en una sociedad reprimida, la sexualidad homosexual es un tema tabú, transgresor. Todo esto quiere decir que en un mundo donde priva la heteronormalidad, lo desviado queda anulado. De ahí que el discurso areniano busque que el texto exprese el anhelo de la plena libertad, que manifieste la discursividad desviada.

El relato es circular concluye en el mismo punto cuando Eva emprende el viaje de regreso a la ciudad de La Habana. Mientras teje su vestido de luto ella nos ha contado el porqué de su soledad y termina cuando nosotros sabemos del abandono de su marido al preferir la compañía de un joven.

## **b] “Mona”, entre la parodia y la transgresión de un relato gótico**

En este relato encontramos una curiosa estructura narrativa, está compuesto por una serie de cartas que nos relatan una sucesión de acontecimientos vistos desde la perspectiva de los testigos que las escriben dándole un tono inverosímil al relato. El testimonio más importante es el de Ramón Fernández que nos habla en su carta de cómo conoció a Elisa una bella y singular mujer que trata en su trabajo como personal de seguridad del restaurante «Wend´s». Sabemos que Ramón es un exiliado cubano que sale de su país por el puerto de El Mariel, por lo que es uno de los marielitos, es acusado de querer destruir la pintura de la Gioconda, conocida popularmente como la Mona Lisa, realizada por Leonardo Da Vinci— Clave trascendental para entender el relato—. También hay que decir que para algunos, el personaje del cuadro no es otro que Leonardo Da Vinci. Podemos inferir que Reinaldo Arenas toma esta idea para construir una historia mitad ficticia y mitad policíaca e incluso gótica, de ahí el título del relato “Mona”. La causa por la que Ramón Fernández desea acabar con esa pintura es que aquella mujer, no es otra persona que el propio pintor Leonardo Da Vinci, cabe destacar que el cuadro, en el cuento, se encuentra en préstamo en el museo de arte de Nueva York.

Además del testimonio escrito de Ramón Fernández, encontramos dentro del texto las anotaciones o aclaraciones de Daniel Sakuntala

escritor cubano, también exiliado. Este personaje, aparece también en *El Color del Verano* y por tanto es una especie de *alter ego* del autor del relato, Reinaldo Arenas. El personaje incluso hace burla hacia el propio autor utilizando el sarcasmo al referirse a su enfermedad, el SIDA, y a su condición de escritor.

Pero debemos decir que aparecen dentro de este texto las anotaciones —la posible reescritura de carácter ficcional— de dos personas más, que en el futuro encuentran la carta testimonio de Ramón Fernández y las aclaraciones de Daniel Sakuntala: Son los señores Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre, que nos dan notas de tipo aclaratorio sobre los hechos, por lo cual hay una parodia hacia la misma reescritura.

De ahí que el texto tenga un diálogo interno, a lo que llamamos intratextualidad. Vemos en este texto una relación extraña y patética entre Elisa —que realmente es Leonardo Da Vinci travestido— con Ramón Fernández y Daniel Sakuntala quien es un personaje *gay* supuestamente enamorado de Ramón Fernández. Este último no es un personaje homosexual pues a lo largo del relato nos habla de su relación con otras mujeres. También encontramos que Daniel Sakuntala, nos dice que Reinaldo Arenas, quiso tener algún tipo de relación con Ramón Fernández pero este último se rehusó a tal cosa, mientras el protagonista está en la cárcel acusado de daño cultural y de ser un enfermo mental—

es por ello que en el relato se alude a una idea difundida por el gobierno cubano, que decía que los emigrados del Mariel eran en realidad personas peligrosas y enfermas —. Más adelante, se dice que el cuerpo de Ramón desaparece de forma extraña. Se cree que fue estrangulado o que el mismo se suicidó. Por su parte Daniel Sakuntala desaparece desnudo de forma por demás rara en el lago Ontario.

El texto transita en algunas ocasiones de la primera persona hacia a la tercera. El relato es un testimonio redactado en epístolas. En primer lugar, encontramos, desde el principio, a Ramón Fernández quien nos habla de la duda que tiene acerca de la verdadera identidad de Elisa cuando nos dice:

Escribo este informe a toda velocidad y aún así no sé si podré terminarlo. Ella sabe dónde estoy y de un momento a otro vendrá a aniquilarme. Pero digo *ella*, y tal vez deba decir *él*; aunque tampoco sea *ésta*, quizás la mejor manera de llamar a *esa cosa*.<sup>93</sup>

Por lo que este relato al igual que otros de Arenas, utiliza el mismo recurso la circularidad comenzar en un punto y concluir en el mismo, pues es una característica peculiar de su narrativa. Para ello el narrador utiliza el recurso de la memoria para contarnos los hechos que vamos a conocer. Intuimos desde un principio que él podría morir a manos de Elisa o Leonardo.

---

<sup>93</sup> Arenas, ob. cit., p. 77.



Ella dijo llamarse Elisa, ser de origen griego y estar en Nueva York sólo por unas semanas.<sup>94</sup>

Más adelante encontramos que Ramón nos dice acerca de su relación con Elisa:

Yo le gustaba, lo cual era evidente y quería acostarse conmigo varias veces antes de regresar a Europa.<sup>95</sup>

Podemos ver que la relación establecida entre los dos personajes se basa en una mera atracción física, sin embargo Ramón nos dice que nota algo extraño en Elisa y a este respecto vemos:

Así por ejemplo, comenzaba una palabra con un tono muy femenino y suave y la terminaba con un sonido grave, casi masculino.<sup>96</sup>

Arenas gusta jugar con la identidad<sup>97</sup> de Elisa. Nos anuncia que este personaje en realidad es el propio Leonardo quien al ser descubierto por Ramón, devela que Elisa y Leonardo son la misma persona representada en el cuadro, conocido como la Mona Lisa. Al descubrirse este secreto, Elisa - Leonardo decide asesinarlo con un puñal. Este personaje le dice a Ramón lo siguiente: “No existe ninguna diferencia entre el cuadro que viste en el museo y yo. Los dos somos una misma cosa”.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> *Ibid.* , p. 79

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Arenas, ob. cit., p. 80.

<sup>97</sup> En este sentido, para Judith Butler “...el travestismo tiende a ser la alegoría de la heterosexualidad y su melancolía constitutiva” Judith Butler, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 333. Además a este respecto Rosenzvaig dice: “Pero el travestismo eficaz produce la vibración de lo real [...] jamás llega a producir la ilusión de realidad”. Véase: Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires Biblos, 2003, p. 37.

<sup>98</sup> Arenas, ob. cit., p. 96.

El juego literario que hace el autor al presentarnos a Elisa o más bien a Leonardo Da Vinci, como una mujer, —ya que no es un travesti, sino en realidad es una mujer o un hombre atrapado en un cuerpo de mujer—, lo vemos en la afirmación que hace el personaje de Elisa al ser descubierta: “Sí me gustan los hombres, y mucho, porque yo también soy un hombre y además un sabio!”<sup>99</sup>

Con la afirmación anterior del personaje, vemos en este fragmento un aspecto *queer* en el relato de “Mona”. El autor ha querido jugar con la idea de que Leonardo Da Vinci era homosexual y al utilizar a este personaje de la historia quiere darnos una afirmación de la personalidad homosexual del autor, que ha querido hablar del asunto en un relato y hacerlo ya no de forma velada sino tratarlo en el plano de la ficción literaria, con un cuento de índole gótico, y presentarnos un relato incluso de terror pero con un tinte paródico de novela policíaca, el texto nos presenta en un momento, cómo se da una relación carnal ya no entre Elisa y Ramón sino entre Leonardo envejecido y Ramón, e incluso en ese momento Leonardo le pedía a Ramón que en el acto le llamara por su nombre usando un lenguaje eminentemente cubano dándole al relato una índole de sarcasmo cuando dice: “- Llámame Leonardo, coño,

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 97.

¡llámame Leonardo!- dijo mientras se retorció de placer y mugía de placer como nunca antes vi hacerlo a un ser humano”.<sup>100</sup>

Más adelante, vemos como Ramón se convierte en el héroe en oposición a un mundo que no comprende lo que le ha pasado. Va con su amigo Daniel Sakuntala pidiéndole ayuda y este último le da asilo en su departamento, pero Ramón nos refiere que también Daniel lo acosa incluso sexualmente, cuando vemos:

Mis propios gritos me despertaron tan repentinamente que tuve tiempo de ver a Daniel succionándome el miembro.<sup>101</sup>

Encontramos que Ramón, personaje heterosexual, es acosado por dos personajes el primero Elisa o Leonardo que lo persigue<sup>102</sup> al saber su secreto quiere eliminarlo para que no lo destruya a él y al cuadro. El segundo Daniel también está enamorado del protagonista; aunque el propio personaje nos dice en una nota al pie que no es cierto. Deberemos creer que pudo haber sucedido este hecho, ya que también aparece otra nota de los señores Lorenzo y Echurre diciéndonos que este relato puede ser verosímil ya que la reputación de Daniel Sakuntala no es muy buena, por lo tanto afirman que Ramón era objeto de un acoso por parte de Daniel. El hecho de que Ramón abandonara el departamento de su

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p.100.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, página 102.

<sup>102</sup>A este respecto este relato tiene tientes de persecución psicológica en donde lo siniestro, lo espeluznante está presente. El terror, que le inspira Elisa o Leonardo queda fijado en Ramón Fernández. A este respecto véase: Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en prólogo, *El hombre de Arena*, ETW Hoffmann, México, Factoría, 2007, (Altar de los muertos núm. 7)

amigo avala esta cuestión. Aquí observamos que se pone en duda la verdad de lo relatado y el estatuto del propio narrador.

Ramón como personaje experimentó dos tipos de relación ambas entran en el plano de la homosexualidad, pero éstas han sido circunstanciales, más no por la elección del personaje, que no es homosexual. Con ello se desea representar textualmente que existen varones que sostienen relaciones homosexuales pero ellos no se asumen como tales.

Casi al final del relato de “Mona”, encontramos que éste toma un tinte policiaco, ya que Ramón es perseguido por Elisa y cuando él intenta destruir el cuadro en el museo con un martillo es apresado, acusado de intento de daño de una obra arte. Este hecho puede ser interpretado de varias formas: Una, Ramón está loco por ser un marielito al salir de Cuba ya que como se ha mencionado antes estaba difundida la idea de que muchos exiliados eran precisamente enfermos mentales, confirmándose así un rumor propagado por el gobierno cubano, que deseaba desprestigiar a sus ciudadanos que deseaban emigrar. Aquí encontramos que Arenas toma un hecho real, su salida al exilio por el puerto del Mariel poniéndolo en su obra literaria. La parte ficticia refiere que Ramón era un terrorista cubano anticastrista que protestaba en contra del gobierno socialista de Francia.

Concluye el relato con una afirmación hecha por Ramón Fernández: quiere salir de la celda en donde está recluido por miedo a ella, a Elisa o Leonardo, que en cualquier momento lo buscará para acabar con él, la petición final en su carta es:

¡Ayúdenme por favor! O pronto seré otra de sus innumerables víctimas que yacen sepultadas en el pantano verdoso que está detrás del cuadro desde el cual ella, con sus ojos sin pestañas, vigila mientras sonrío.<sup>103</sup>

El relato concluye con esta petición en la que vemos el miedo del personaje ante un ser hombre- mujer, con ojos de serpiente —esto se convierte en algo espeluznante, ingrediente fundamental del cuento de terror— que en su interior no era más que una masa de fango por lo que el personaje nos dice que era una cosa, el relato tiene un tono de misterio, de intriga, con una estructura circular, en la cual encontramos un tinte homoerótico «queer» al darse una relación sodomítica entre Elisa —Leonardo— y Ramón Fernández, por lo tanto Arenas toma una leyenda; que el personaje pintado en el cuadro de la Gioconda no es otro que su autor, que en realidad se trata de Leonardo Da Vinci quien era homosexual. Arenas se apropia de esta idea para construir una historia dinámica con un tono policiaco, puesta en el plano ficticio y todos estos acontecimientos suceden en Nueva York, ciudad cosmopolita.

---

<sup>103</sup> Arenas, ob. cit., p. 107.

Por lo que este relato es una parodia transgresora de este tipo de género, hay una mezcla de formas textuales en el mismo como ya se ha mencionado. Especie de estructura de cajas chinas, metarrelato, parodia de sí mismo.

### **c ] “Viaje a la Habana”, periplo hacia el origen**

Este relato cierra un ciclo, compuesto de tres viajes y da título al conjunto de textos que componen el libro. Precisamente inicia con un epígrafe tomado del texto de la condesa de Merlín: “Yo no hallo más que un montón de piedras sin vida y un recuerdo eterno”.<sup>104</sup> Justamente este fragmento se refiere al reencuentro con sus raíces, es muy curioso que Arenas utilice esta cita para iniciar el relato en donde Ismael, un exiliado que vive en la ciudad de Nueva York— al igual que el autor—, quien recibe una carta de su esposa—Elvia— que le pide que haga lo posible para que su hijo pueda irse a vivir a los Estados Unidos.

Si pensamos en el nombre del protagonista Ismael encontramos algunos referentes interesantes: El primero hacia el poema de Martí intitulado “Ismaelillo”, dedicado a su hijo. El segundo al nombre bíblico. Ismael era hijo de Abrahán y de su esclava Agar. Como Sara no le había dado un hijo se unió a su esclava con quien procreó a Ismael, al enterarse Abrahán de que su esposa le daría un hijo legítimo, a pedido de Sara

---

<sup>104</sup> Condesa de Merlín, *Viaje a La Habana*, Madrid, Verbum, 2006, p. 85.

Véase la transcripción que hace Arenas de la misma cita: “¡Sólo encuentro un montón de piedras sin vida y un recuerdo vivo!”, en ob., cit.

quien no quería que su hijo compartiera la herencia, despidió a su esclava junto con su vástago, y se fueron a vivir al desierto. La tradición bíblica aclara que los pueblos árabes provienen de la descendencia de este patriarca. Por lo tanto, este nombre nos remite a una condición de paria, de desterrado, de aquel que no tiene raíces.

El personaje de este relato vive esta situación, de ahí el nombre elegido por el autor, cargado de gran simbolismo, así que, no es inocente esta elección.

El protagonista vive un exilio forzoso por ser homosexual, oprimido por un régimen intolerante. A lo largo de la narración descubrimos algunas marcas textuales que nos muestran este hecho. La hipérbole del narrador muestra la falta de libertades civiles en la isla, con una serie de prohibiciones de los lugares en donde no se puede ingresar.

La Montaña Rusa se había (o la habían) derrumbado; el Meteorito, El avión del Amor, La Silla Voladora, todas aquellas máquinas que para él habían sido mágicas y monumentales, eran ruinas oxidadas, invadidas por la yerba, reemplazadas por carritos mínimos que giraban lentamente y donde sólo cabía un niño de pocos años. Tal parecía que sólo aquellos que aún no tuvieran conciencia de la felicidad podrían disfrutar de ella; para los adolescentes y para las personas mayores no había ningún paraíso hasta el mínimo parque había sido reducido y el resto era un manigal donde se acumulaban los escombros.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., pp.143, 144.

Aquí, observamos como el narrador nos presenta la destrucción y el abandono de un sitio que simboliza un modo de vida en un sistema económico que ya no impera en ese momento. Además se percibe el hastío de vivir en un régimen opresivo, en donde aquellos que tienen conciencia experimentan desosiego. Asimismo vemos una serie de consignas propagandísticas del régimen que se encuentran en diversos lugares, esto nos remite a la novela *Otra vez el mar*, en la que también aparece este tipo de frases que el autor coloca como forma de burla irónica para manifestar su posición inconforme y un tanto crítica.

Otro aspecto interesante que es pertinente subrayar, son las situaciones que se le presentan al protagonista; su relación entre el amor y el odio hacia su patria, la nostalgia por sus raíces. Además de la soledad del personaje que no se siente cercano a la comunidad del exilio cubano, situación parecida vivió Arenas. También el personaje es considerado por ese grupo como un posible infiltrado del régimen. Podemos observar que algunas de las opiniones vertidas por el personaje son muy similares a las del autor ya que considera a su patria como un “infierno”. Pero por el otro lado hay un anhelo hacia la patria perdida al extrañar el clima, la jerga del cubano; estos aspectos forman parte de la identidad de la nación a la que se extraña.

Y allá estaba él, con treinta años o menos queriendo precisamente demostrar que admiraba lo que aborrecía, que aborrecía lo que verdaderamente deseaba, y entre esos deseos entraban los más



decisivos y los que allí nunca podría confesar: aquellos rotundos muchachos que a pesar de tantas leyes promulgadas para aniquilarlos, proliferaban en forma inminente e ineludible por todos los sitios.<sup>106</sup>

Cabe destacar en Ismael una cierta homofobia internalizada que lo lleva a esconder su verdadera orientación sexual vista como no conveniente en un sistema social que mira a la homosexualidad como desviación, por lo tanto este personaje transita entre sus deseos reprimidos y una vida de apariencias que lo conduce a casarse formar una familia, procrear un hijo con quien posteriormente sostendrá una relación incestuosa. Ese vástago será la imagen de su otro yo, su *alter ego*, su igual, sólo que esta relación es eminentemente transgresora de las normas sociales.

Además el relato nos revela la condición de la sociedad cubana de esa época, ya que había personas que denunciaban a otras por su homosexualidad. Ismael sufre la cárcel por ser inculpado por la supuesta violación de un menor, asunto que resulta falso ya que el muchacho era mayor de edad. Este acontecimiento tiene su referente real, ya que Arenas fue acusado de tener relaciones con un menor, evento que no resultó cierto. Aquí observamos que algunas situaciones de la realidad aparecen literariamente, e incluso Ismael tiene algunos rasgos autobiográficos que lo relacionan con el autor.

---

<sup>106</sup> Arenas, ob. cit., p. 117.

Este tópico, el miedo a ser delatado por ser homosexual, es un *leitmotiv* de la obra areniana. Hay un pasaje similar en *Otra vez el mar* en donde Héctor tiene miedo de que el muchacho que le atrae lo denuncie. Ya que como forma de operar del régimen había varones que simulaban ser homosexuales, que servían para atraer a los que lo son para después meterlos a la cárcel por faltas a la moral revolucionaria. También como veremos, en el siguiente apartado, el tejido social en Cuba quedará devastado por la irrupción de la lealtad revolucionaria que afectará las relaciones de amistad y lealtad al quedar totalmente demolidas por el régimen. Esta situación es representada perfectamente en muchos ejercicios literarios arenianos.

Y él bien sabía que sólo con la unción a uno de aquellos cuerpos varoniles y jóvenes encontrarían sus furias algún sosiego; pero su voluntad, aún más fuerte que su tragedia o su posible felicidad, le permitió controlarse ante los gestos promisorios y hasta ante las abiertas proposiciones que los más atrevidos, o los policías que funcionaban como agentes provocadores llegaron a hacerle.<sup>107</sup>

El texto se desvía totalmente de su referente: el libro de la condesa de Merlín y se viste de otras características. El relato va mostrando los deseos reprimidos de Ismael. La narración nos presenta un nivel textual homoerótico del discurso en donde se pone de manifiesto la admiración de un hombre por otro. Relata el encuentro sexual entre dos hombres de

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 118.

forma discursiva al utilizar ciertos elementos retóricos que le dan al texto una condición de ruptura de los cánones estilísticos, —aspecto *queer*— que nos hablan de otra manera de ver y relacionarse con el mundo.

Cuando sus manos se extendieron y palparon el cuerpo desnudo de Carlos, Ismael sintió que llegaba a un sitio y aun tiempo ignorados y sin embargo no desconocidos. Y de alguna manera intuyó que aquel hombre (aquel cuerpo, aquella belleza) lo había estado aguardando exclusivamente a él. Y aquel pecho, aquellos muslos, aquel sexo, aquella serpiente erguida; todo el joven era una tierra de promisión, algo que su desamor, su desengaño y su resentimiento había postergado, pero que secretamente, muy secretamente, él sabía que por haberse negado a aceptar la posibilidad de aquel encuentro ahora el mismo se hacía más sublime.<sup>108</sup>

El texto muestra una clara alusión a las ideas cristianas casi al final, cuando Ismael es despojado de sus pertenencias en el hotel por Carlos quien en realidad es su hijo. Entonces, Ismael inicia una peregrinación hacia su casa semejando a un Cristo. En el texto se menciona el color verde olivo del short del personaje quien además carga con un madero como en un viacrucis, e incluso, aquellos que lo ven pasar lo consideran un loco, precisamente el día de la navidad, trastocando el tiempo de las celebraciones.

Al menos, dijo entonces, tomando el short verde olivo y mirando hacia la habitación vacía, no fue un sueño. Hemos pasado la noche juntos. [...]

---

<sup>108</sup> Arenas, ob. cit., p. 174.

Ismael fue avanzando rumbo al pueblo de Santa Fe mientras trataba de mantenerse cerca de la costa salvo en los casos en que los círculos obreros o las unidades militares se lo prohibieran. [...]

Al parecer inconscientemente, Ismael tomó un largo y pesado tronco que las olas habían dejado en la costa y con él en hombros siguió andando. A las dos o tres horas de viaje con aquel madero auestas, el pelo desgredado, la piel sudorosa y enfangada, el short desgarrado y los pies sangrando, Ismael estaba muy lejos de que pudiera ser confundido con un turista, más bien parecía un loco. Que otra cosa podía ser aquel viejo con un short verde olivo que arrastraba un tronco carcomido por toda la orilla del mar.<sup>109</sup>

Los regalos que Ismael llevaba para su casa ya están ahí, su hijo los tiene; esto nos recuerda que la acción se desarrolla en la navidad. El protagonista lleva su presencia como el regalo principal, la revelación del padre al llegar a su hogar y ver a aquél muchacho con la ropa nueva provoca en el primero una molestia, por el engaño de que se sintió objeto, pero después por la mediación de Elvia, la esposa, quien invita a Ismael a sentarse a la mesa a comer en ese día de fiesta, la navidad aquí en el texto simboliza una transgresión en la isla ya no se celebra esta conmemoración que encarna la unión familiar en un sistema diferente al que existía antes.

Y Elvia llamó entonces a Ismaelito, diciéndole que ya había llegado su padre. Ismael ya estaba sentado cuando por la puerta del balcón

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, pp.176, 177 y 178.

apareció Carlos, el hermoso joven con quien había pasado la noche y lo había desvalijado. Y en verdad lucía ahora mucho más bello, ataviado con las ropas modernas y juveniles que Ismael había comprado en Nueva York precisamente para él. Radiante, el hijo se acercó hasta el padre y lo abrazó.<sup>110</sup>

Como hemos observado, este relato contiene algunos referentes culturales, que precisan de un lector que tenga presente estas claves ya que la narración muestra una serie de elementos que permiten hablar de un juego de ingenio entre el escritor y su lector, así tenemos un aspecto más que nos recuerda el modo de escribir de los escritores barrocos y, por ende de los neobarrocos.

Este relato cierra un ciclo de tres textos o viajes que nos hablan de Cuba bajo el título de *Viaje a La Habana*, en ellos se hace presente un asunto: La homosexualidad de los personajes masculinos. En el segundo aún cuando el asunto homosexual no es lo relevante, pues lo es el aspecto policiaco y gótico del relato. Además el personaje de Ramón no es homosexual a pesar de tener una relación carnal con Leonardo Da Vinci, que tiene la apariencia de una mujer, mientras en el primer relato la venganza de Ricardo contra su esposa se da al irse éste con un joven pescador dejando sola a su esposa que lo ha hecho todo por él, de ahí el título de “Que trine Eva”, por último en “Viaje a la Habana” el asunto homosexual se presenta junto con el exilio, el incesto entre padre e hijo.

---

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 179.

Mientras que el aspecto autobiográfico puede ser rastreado en estos textos especialmente en el segundo “Mona”, en el que encontramos que Ramón al ser un exiliado proveniente de Cuba y un marielito, al igual que Arenas.

En el tercer relato “Viaje a La Habana”, vemos en Ismael también un aspecto autobiográfico del autor. Este personaje es homosexual, pero obligado por las circunstancias, tiene que salir de la isla al exilio hacia a la ciudad de Nueva York. Encontramos en él dos sentimientos opuestos, por un lado una añoranza hacia su país, pero por otro un deseo de alejamiento, de ruptura, ya que el ambiente que el personaje observa le provoca hastío debido al régimen de opresión que él ve en su país, esto último puede ser visto en muchas de las obras de Reinaldo Arenas como en *Otra vez el mar*; el anhelo de libertad que desean los personajes es por ende el deseo de Arenas, la libertad para vivir y crear su obra literaria expresada a través de sus personajes y sus textos.

Reinaldo Arenas nos muestra su capacidad narrativa en los tres viajes que son distintos, pues nos dan una clara idea de la capacidad imaginativa, de creación literaria de su autor.

Para Emma Álvarez- Tabío, en los relatos de *Viaje a La Habana*, se puede observar que en el primer cuento Ricardo ve una ciudad en ruinas; hay en esta visión de Arenas una burla despiadada hacia La Habana; para esta autora hay un exhibicionismo en Arenas “que lo

empuja a burlarse también de sí mismo, sobre todo, durante el «Segundo viaje» (1986), que no sólo resulta una parodia de un cuento gótico de terror, sino la parodia cruel de la muerte del propio autor, quien aparece como un personaje incidental”.<sup>111</sup>

Más adelante, Álvarez-Tabío nos dice que Arenas tiene una visión negativa de la ciudad de La Habana, que prohíbe a los personajes que están en ella una posibilidad de reconocerse, pero ellos tienen un deseo enorme de regresar a la ciudad, Arenas necesita de ella aunque lo reprima o aniquile. Finalmente esta autora nos dirá acerca de la visión de Arenas con respecto a la capital de Cuba, que para él la metrópoli está degradada y en estado de sitio.

Sin embargo, para Ottmar Ette, en los tres relatos que componen *Viaje a La Habana*, “el tema de la homosexualidad cumple una función esencial”<sup>112</sup> más aún, afirma que los tres relatos “comparten igualmente un mismo fondo autobiográfico”<sup>113</sup>, para concluir las ideas de este autor nos dice que los tres viajes van en busca de la memoria ya que “Todos los protagonistas están obsesionados por la idea de recuperar la memoria”.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Álvarez- Tabío, Emma, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000, página: 298.

<sup>112</sup> Ottmar, Ette “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 1996, página 124.

<sup>113</sup> *Ibíd.*

<sup>114</sup> *Ibíd.*

### **3.2 *El asalto, la distopía del desencanto***

Novela que cierra lo que Arenas denominó su «Pentagonía», donde se propuso expresar literariamente su visión personal sobre la historia cubana en cinco relatos que «explican» la agonía de su país. Esta preocupación se centra en la Revolución Cubana. Ya en *El palacio de las blanquísimas mofetas* relata el triunfo de la revolución a través de Fortunato, personaje protagonista. Posteriormente en *Otra vez el mar* narra la vida dentro de un régimen opresor de las libertades ciudadanas mediante la visión de Héctor y su esposa, personajes principales de esta novela. En *El color del verano*, la historia se centra en el carnaval que conmemora al régimen revolucionario y como éste cae durante la fiesta cuando sus ciudadanos se rebelan contra Fifo —asimilado a Fidel Castro— anciano dictador. Finalmente *El asalto* es la árida metáfora que relata la vida en un régimen autoritario en el que el protagonista sin nombre persigue a su madre encarnada en la nación hasta matarla, esta compleja metáfora es el hilo conductor de una novela en donde un narrador furioso relata sus periplos en la persecución del Reprimero encarnación de una compleja metáfora donde se mezclan el gobernante-dictador- que a su vez personifica a su propia madre, la patria.

Sin embargo, me parece pertinente referirme a *Celestino antes del alba*, su primera novela, la única publicada en Cuba, que relata la historia de un niño que desea ser escritor; que vive en el campo



luchando ante un mundo hostil encarnado por su abuelo —la autoridad patriarcal, el estado—, su madre y su abuela. Y la menciono aquí pues su autor la incluyó como parte integrante de su “Pentagonía”.

En la edición de *El asalto*<sup>115</sup>, aparece al final de la novela una frase “Fin de la tetragonía”, en donde se corrobora que en un principio sólo cuatro novelas integrarían este proyecto literario. Posteriormente el autor decidió incluir su primera novela en esta aventura literaria.

Cuando se hace una lectura de *El asalto*, encontramos que esta narración presenta una estructura narrativa interesante ya que tiene ecos de las novelas de ciencia ficción, pues presenta un mundo distópico<sup>116</sup> en donde se cuestiona la historia si llegase a existir un régimen autoritario que impusiera una vida despersonalizada y hostil en la que los ciudadanos sólo fueran números y no personas libres.

Número del criminal: 888-887-043-999916. Crimen repugnante depravación criminal. Pena: aniquilamiento total. Nombre del agente glorioso catador: 111, 454, 7822e serie. Área comprendida: zxc-j054, mirada del mirante y su estímulo y agudez. Sitio preciso donde se posó la vista del mirante dentro del área circundante prohibida...Aburrido, vuelvo la planilla, y sigo el conteo sin mirar los detalles.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Reinaldo Arenas, *El asalto*, Miami, Universal, 1991(Caniquí)(todas las citas serán de esta edición).

<sup>116</sup> La distopía se entiende frente a la utopía que ésta presenta un modelo que se puede realizar, como la superación del mismo. Véase la definición a este respecto en: <<http://web.usal.es/~celada/litSXX/tema11.doc>>.

<sup>117</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 95.

Este tipo de narración recuerda a *1984* de George Orwell, novela que nos cuenta la vida de Winston en un régimen autoritario en donde el *Big Brother*, o sea, «el Gran Hermano», nos vigila. Encarnación del gobierno autócrata que reprime a sus ciudadanos mediante la implementación de una neolengua —lengua nueva— que impida a sus ciudadanos expresar conceptos que sean peligrosos para el gobierno. Por lo que se controla irrestrictamente a los ciudadanos en todos los ámbitos de su vida personal.

Aboliremos pues el idioma, de la memoria y la realidad todos los conceptos decadentes y contravitales que el pasado reaccionario nos ha legado. Optimicemos el idioma así como la vida.<sup>118</sup>

En el último escrutinio de la lengua, se descubrió que la mayoría no maneja más que una treintena o veinte palabras durante toda su vida. Los diálogos oficiales resolverán el problema. Para nadie será una dificultad conocer el idioma, es más, para la fidelidad al diálogo oficial, es mucho mejor desconocerlo totalmente así no habrá equivocaciones, interpolaciones, añadidos...<sup>119</sup>

La intensión de la neolengua no era solamente de proveer un medio de expresión a la cosmovisión y hábitos mentales propios de los devotos del Ingsoc, sino imposibilitar otras formas de pensamiento. Lo que se pretendía era que una vez la neolengua fuera adoptada de una vez por todas y la vieja lengua olvidada, cualquier pensamiento herético, es decir, un pensamiento divergente de los principios del Ingsoc, fuera literalmente impensable, o por lo menos en tanto que el pensamiento depende de las palabras.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>120</sup> George Orwell, *1984*, Barcelona, Destino, 2004, (destinolibro núm. 54), p. 293.

*El asalto* de Arenas es una novela que sin duda sigue esa línea, ya que es la historia de un régimen dictatorial autoritario de partido único que controla a los ciudadanos a través de todos los mecanismos posibles para ejercer el dominio sobre ellos.

Arenas sufrió en carne propia un régimen parecido— el cubano— y sin duda este hecho lo marcó para toda su vida. Este acontecimiento le sirvió de inspiración para crear esta novela con el instrumental estético característico de su narrativa: El uso de la hipérbole, la creación de palabras nuevas y el juego de palabras que producen una textualidad recargada.

La parodia de los largos discursos de los gobernantes, de los reglamentos que prohíben todo es una forma de criticar a través del lenguaje literario.

El principio de la novela es interesante:

La última vez que vi a mi madre fue detrás del Gran Consolidado de las Maderas Patrias. Ella estaba inclinada recogiendo unos palos. Estaba así de espaldas agachada, un poco derrengándose por el esfuerzo que hacía para cargar con los palos. No perdí tiempo y me abalancé para matarla.<sup>121</sup>

En este fragmento observamos el odio del narrador- protagonista, el cual lleno de furia intentará matar a su madre, ésta es la encarnación de la patria cubana. Si pensamos en el exilio forzoso al que se vio obligado a realizar Arenas, entenderemos que el autor a través de la literatura

---

<sup>121</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 7.

tratará de exorcizar esos demonios interiores; su nostalgia por la patria perdida, sus vivencias serán representadas por la mediación de la escritura.

Un elemento que me parece interesante señalar es el empleo de un uniforme llamado «mono» que es utilizado como vestimenta en los regímenes totalitarios. Este elemento aparece referido tanto en *1984* como en *El asalto*.

Ahora los guardabarreras me registran mi mono azul que llevo igual que el resto de los habitantes.<sup>122</sup>

Winston fue hacia la ventana: una figura pequeña y frágil cuya delgadez resultaba realzada por el «mono» azul uniforme del partido.<sup>123</sup>

Como podemos observar, *El asalto* es una novela posterior a la publicación de *1984* por lo que Arenas conoció esta novela y supo sobre el argumento de la misma. En este sentido *El asalto* no es una copia ni mucho menos una reescritura de *1984*, por el contrario, sólo hay una especie de eco en cuanto al argumento y este aspecto es el que deseo destacar. Es curioso encontrar ciertas resonancias narrativas en el texto areniano que nos recuerdan la novela de Orwell, publicada en 1949.

Ambos textos resaltan la falta de libertad de los ciudadanos, en *El asalto* se parodia al formar palabras que tienen un significado diferente. “La

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p.29.

<sup>123</sup> George Orwell, ob. cit., p.9.

idea de la no- noche”<sup>124</sup> recuerda la neolengua de 1984 que tenía por objeto evitar que los ciudadanos articularan pensamientos y se convirtieran en seres no pensantes. En la novela de Arenas estos juegos lo que hacen es parodiar negando la realidad, que es bastante cruel, resaltando la voluntad de dominar los más íntimos pensamientos y sentimientos de los ciudadanos.

Otro elemento importante que deseo señalar es la denuncia que hacen algunos ciudadanos delatando a otros, esto era muy común en regímenes autoritarios, en donde incluso la amistad desaparece. En *El asalto* a este respecto vemos:

La amistad (fea palabra ya casi desconocida entre los miembros de la mancomunidad y del polifamiliar) es uno de los cargos más terribles que se le puede hacer a alguien todos la niegan, todos saben lo terriblemente caro que puede constar esta imputación.<sup>125</sup>

Mientras en 1984 encontramos lo siguiente:

Nunca podrás experimentar de nuevo un sentimiento humano. Todo habrá muerto en tu interior. Nunca más serás capaz de amar, de amistad, de disfrutar de la vida, de reírte, de sentir curiosidad por algo, de tener valor, de ser un hombre íntegro... Estarás hueco. Te vaciaremos te rellenaremos de...nosotros.<sup>126</sup>

Ambas novelas se ocupan de este aspecto de forma diferente, pero coinciden en este hecho. Ahora retomando sobre el tópico de la denuncia tenemos:

---

<sup>124</sup> Arenas, ob. cit., p.39.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>126</sup> George Orwell, ob. cit., p. 250

Dentro de uno o dos años sus propios hijos podían descubrir en ella alguna herejía. Casi todos los niños de entonces eran horribles. Lo peor de todo era que esas organizaciones, como la de los Espías, los convertían en seres ingobernables, y, sin embargo, este salvajismo no les impulsaba a revelarse contra la disciplina del partido. Por el contrario, adoraban al Partido y todo lo que se relacionaba con él.<sup>127</sup>

Un mar de cabezas rapadas, la misma fosforescencia, los mismos asquerosos criminales con sus causas que se repiten: gente que olvidó levantar la mano en una asamblea, gente que olvidó la palabra de un himno, gente que consciente o inconscientemente susurró o no *denunció* a alguien que supuestamente susurró...<sup>128</sup>

Es importante destacar que se da cierto fanatismo hacia la figura central del gobierno autoritario en *1984*, hacia el Gran Hermano, casi de manera religiosa como si fuera un dios, de forma similar en *El asalto* se hace una especie de parodia, que lo que hace es criticar, e incluso, satirizar este tipo de manifestaciones mediante la narración de los hechos utilizando a un mediador que es el narrador, sujeto de la enunciación que como sabemos detrás de éste está el autor de la novela.

En el vértice de la pirámide está el Gran Hermano. Éste es infalible y todo poderoso. Todo triunfo todo descubrimiento científico, toda sabiduría, toda felicidad, toda virtud, se considera que procede directamente de su inspiración y de su poder. Nadie nunca ha visto al Gran Hermano. Es una cara en los carteles, una voz en la telepantalla. Podemos estar seguros de que nunca morirá y no hay

---

<sup>127</sup> *Ibíd.* p. 31.

<sup>128</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., pp. 58-59.

manera de saber cuando nació. El Gran Hermano es la concreción con que el partido se presenta al mundo.<sup>129</sup>

[...] mientras la pizarra humana cambia vertiginosamente sus consignas, GLORIA AL REPRIMERO por VIVA EL REPRIMERO [...] La pizarra humana marca el REPRIMERÍSIMO ES INFINITO.<sup>130</sup>

Otro de los aspectos que es pertinente subrayar es la referencia hacia la intolerancia de la homosexualidad, de las relaciones sexuales que son suprimidas considerándolas inapropiadas para una sociedad supuestamente evolucionada. Aquí sería oportuno recordar las ideas expresadas por Foucault en *Historia de la sexualidad* a este respecto nos dice que: “si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general e intensiva; en la época que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo [...]”.<sup>131</sup> Por lo tanto a la sexualidad se le otorga una carga negativa. También se prohíbe tomar bebidas embriagantes, entre otros aspectos que simbolizan el hedonismo, lo que se busca es lo útil para la sociedad, el control de la misma.

Tanto en *1984* como en *El asalto*, de forma diferente se dan estas coincidencias, en la novela de Arenas el narrador furioso con tintes misantrópicos es «homofóbico», aquí sería importante matizar ya que Arenas construye un personaje que es misántropo y homofóbico para

---

<sup>129</sup> George Orwell, ob. cit., p.203.

<sup>130</sup> Arenas, ob. cit., pp. 136-137.

<sup>131</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1- la voluntad de saber*, México, siglo XXI, 2007, p.12.

parodiar, criticar además de denunciar a una sociedad en peligro de llegar al totalitarismo, de ahí que, utilice esta herramienta que le proporciona la literatura como recurso estilístico para crear su obra.

Y como ya hemos dicho varias veces, Arenas sufrió en carne propia la persecución por ser homosexual y por ser escritor, de ahí que hiperbolice al personaje protagonista para denunciar a los regímenes dictatoriales.

Por lo visto, se estaba bien en los campos siempre que se tuvieran ciertos apoyos y se conociera el tejemaneje. Había allí soborno, favoritismo e inmoralidades de toda clase, abundaba la homosexualidad y la prostitución e incluso se fabricaba clandestinamente alcohol destilándolo de las patatas. Los cargos de confianza sólo se los daban a criminales propiamente dichos sobre todo a los *gangsters* y a los asesinos de toda clase, que constituían una especie de aristocracia.<sup>132</sup>

El post-epígrafe reza así: “en cuanto al concomitante concordante con lo estipulado en cuanto a la persecución y aniquilamiento total de todo depravado sexual estipulamos, agregamos y autorizamos, que todo aquel que mirare por poco o mucho tiempo, las entrepiernas, muslos o partes inferiores del cuerpo desde la cintura hasta las rodillas de cualquier otro ciudadano de nuestra gran patria, debe de ser puesto inmediatamente en prisión, y aplicándole la sentencia pertinente, ejecutando como alimaña repugnante y gran enemiga.<sup>133</sup>

La novela de Arenas juega con la noción de propiedad privada hiperbolizando este aspecto, aquí este recurso funciona a manera de

---

<sup>132</sup> George Orwell, ob. cit., p. 222.

<sup>133</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 89.



crítica, ya que al exagerar el asunto se ficcionaliza para construir un texto donde la verdad es cuestionada mediante lo verosímil del juego literario. E incluso, señala cómo el lenguaje nos da nociones claras de aquello que deseamos expresar, dotando de poder a las palabras y cómo éstas deben de ser controladas por el gobierno.

El uso de la palabra (tengo) la ratifica como agente del enemigo, como diversionista confucionista, y nos la revela en toda su crueldad criminal: individualista con ideas propias sobre la temperatura y su persona, que comete además la arrogancia de confesarlo públicamente.<sup>134</sup>

*El asalto* es una novela en clave que a pesar de ser una árida metáfora sobre un régimen totalitario en donde no se especifica el lugar en el que ocurren los hechos sabemos que se está refiriendo a Cuba y al gobierno emanado de la Revolución Cubana de 1959. La mayoría de los hechos narrados tienen un trasfondo histórico ya que muchos de ellos ocurrieron realmente, pero en el texto están tratados literariamente, de ahí que el uso de recursos retóricos y estilísticos nos proporciona una narración abigarrada, compleja, simbólica; en donde la hipérbole está encabalgada en muchas de las situaciones, de igual forma la parodia<sup>135</sup>, que se convierten en elementos que dan sustento a la narración. Así por ejemplo el hecho de no permitir que los jóvenes usen el cabello largo.

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>135</sup> Para Linda Hutcheon, la parodia es una especie de revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia (p. 3). Véase en: <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>. Fuente electrónica ya citada.

Aquí en esta gran celda, miles de muchachos que descuidaron el corte al cero de sus cabellos; allá entre mini- celdas, los que se enfermaron.<sup>136</sup>

Además, otro aspecto que creo conveniente señalar en este momento se refiere a la noción no sólo del olvido del pasado histórico, sino de la eliminación de aquellos hechos o personas que no son adictos al régimen. En este sentido, Arenas escribe que él al haber sido un preso político y escritor anticastrista que no se ciñó a los postulados dictados por el régimen, ya que había libertad en la forma artística pero no el contenido de la misma, además de ser homosexual, de haber estado no solo en la cárcel de El Morro y en un campo de reeducación conocido como UMAP.\*. Esto lo colocó dentro de la sociedad cubana como una no persona, ya que legalmente no existía como ciudadano. Este aspecto es señalado curiosamente en 1984.

Era ya una *nopersona*. No existía nunca había existido. Winston decidió que no bastaría con cambiar el discurso del Gran Hermano. Era mejor hacer que se refiriese a un asunto sin relación alguna con el auténtico.<sup>137</sup>

En cuanto a la noción del olvido y de la memoria podemos señalar, profundizando este aspecto, que ambas novelas tratan el asunto de manera distinta, pero las coincidencias pueden ser notables ya que el argumento es parecido. Un régimen autoritario no realizado. En 1984 el

---

<sup>136</sup> Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 56.

\* Unidades militares de ayuda a la producción, que actualmente ya no existen.

<sup>137</sup> George Orwell, ob. cit., p. 53.

borrar la historia permite suprimir situaciones o hechos que ponen en peligro al Gran Hermano e incluso decir que esos hechos “jamás llegaron a ocurrir”, es muy curioso este tópico ya que la historia la escriben los vencedores, las historias patrias contienen aquellos pasajes significativos para el gobierno. Los hechos que no lo son simplemente se suprimen de los libros, como podrá observarse este hecho es tan “real” que supera a la ficción.

El partido podía alargar la mano hacia el pasado y decir que éste o aquel acontecimiento *nunca había ocurrido*, esto resultaba mucho más horrible que la tortura y la muerte. [...] «El que controla el pasado —decía el *slogan* del Partido—, controla también el futuro. El que controla el presente controla el pasado.»<sup>138</sup>

Un condenado, condenado a total aniquilamiento, luego de ser condenado, no existirá ni como condenado ni como ejecutado, ni como traidor vil ni como enemigo de la patria. No existirá. [...] Para el aniquilamiento total de un condenado se precisa aniquilar, bajo total aniquilamiento a todos sus familiares, conocidos y supuestos conocidos, así como toda señal propia, huella, garabato o raya, etc., que la alimaña haya dejando en la tierra.<sup>139</sup>

*El asalto* es una novela en clave que narra mezclando ficción con hechos históricos. Encontramos otra alusión a las consignas creadas por el régimen cubano para la producción de las gran zafra del azúcar que fue un rotundo fracaso aquí en la novela una vez más este acontecimiento aparece parodiado.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>139</sup>Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 53

“¡Viva el Reprimero!” grito, “¡A la producción!” Y todos gritando vivas se integran a las filas productivas. “¡Viva!” grito de nuevo riendo y pensando, por lo menos ninguna de estas bestias que chillan --entre ellas yo-- comerá hoy.<sup>140</sup>

Como hemos observado, estas novelas tienen como tópico la desesperanza ante un mundo injusto en donde la modernidad no ha alcanzado a toda la humanidad. El desencanto ante la injusticia y desigualdad social lleva a los escritores a construir historias que mediante la ficcionalización presentan un mundo distópico. Orwell y Arenas fueron testigos de acontecimientos históricos que marcaron sus vidas. El primero participó en la Guerra Civil Española del lado de los republicanos y observó el fracaso de éstos. Fue reportero de guerra durante la Segunda Guerra Mundial, todos estos hechos determinaron su visión del mundo y el devenir histórico marcando en su narrativa, la desesperanza y muestra la posibilidad de que pudiese existir un gobierno totalitario. *1984* es la crítica ante el socialismo real; él era socialista, pero se desencantó de este sistema. Ya en *Rebelión en la granja*, está este tópico, los cerdos toman el poder y se asemejan con el tiempo a los humanos a quienes imitan.

Arenas, al igual que Orwell, creyó en la Revolución. Cuando era un adolescente participó en ella al observar que las cosas no cambiaron y el régimen que emergió de este hecho se fue transformando paulatinamente

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 21

en una dictadura, Arenas sufrió el desencanto. De ahí que esta novela sea el producto de sus preocupaciones sobre la historia de su patria.

Tanto *1984* como *El asalto* tienen como tópico principal la dictadura, sin embargo la novela de Arenas tiene resonancias de la novela de Orwell, solo podemos decir que hay algunos temas que se parecen pero no hay alusiones directas, ni reescritura, ni mucho menos intertextualidad.

He incluido esta novela ya que me parece interesante observar los ecos de una en la otra pues *1984* fue una inspiración significativa para Arenas.

En este sentido se dejan sentir las huellas de la novela de Orwell en el texto areniano. Monique Nomo dice refiriéndose a la alusión lo siguiente:

[...] hay que considerar una línea cuyos extremos son la *alusión* y la *inclusión*, es decir, la simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras y la inclusión explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas [...] con respecto a la inclusión de palabras, es preciso distinguir una vía que de la citación a la significación.<sup>141</sup>

En este caso no sería tan evidente en *El asalto*, pero queda patente un modelo de alusión e inclusión que de alguna manera se reflejó en la escritura de la novela.

*El asalto* concluye con un gran evento después de que el protagonista- narrador ha buscado desesperadamente a su madre para

---

<sup>141</sup> Véase el artículo de Monique Nomo “Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo”, en:  
<<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewfile/311/222>>.

asesinarla, y debido a sus acciones heroicas en este periplo es condecorado en una ceremonia. Ahí se da cuenta al mirar a los ojos del gobernante supremo que el Reprimero es en realidad su madre, a la cual ha estado persiguiendo, e incluso el protagonista tiene un gran temor de parecerse a ella, por lo cual se da una lucha entre ambos. Finalmente el protagonista termina asesinando a su madre que a la vez es el reprimero-dictador- encarnación de la patria que no le ha dado la libertad para desarrollar las potencialidades de los ciudadanos y de él mismo.

Esta compleja metáfora nos da a entender que todo régimen totalitario en cualquier momento tenderá a desaparecer cuando los ciudadanos conscientes de su situación terminen por derribar este tipo de gobiernos para entonces alcanzar «cierta» liberación.

El pasaje final de esta novela se parece al de *El color del verano*, en donde el gobernante es depuesto por el pueblo durante un carnaval, mientras que en *El asalto* en un festejo patrio.

Aquí observamos el anhelo de Arenas de buscar la libertad para Cuba, a través de la ficción, utilizando una serie de recursos retóricos que le dan al discurso un aspecto singular que denotan el estilo inconfundible de su autor.

Ahora bien, en el final de *1984*, Winston acepta plenamente al Gran Hermano “reconciliándose con él” dándose cuenta que es inútil toda lucha en su contra. De tal manera, que se observa una

desesperanza absoluta en relación a un gobierno totalitario, mientras que en Arenas la lucha contra el dictador termina con su muerte, ya que es posible derribarlo si el pueblo cansado decide luchar. Por lo tanto en Arenas la «utopía», sólo sería posible en el terreno de la ficción, pues en la literatura es viable crear mundos distintos. El arte es para Arenas la liberación. Por ende su escritura furiosa—al igual que en su personaje este sentimiento— se convierte en la catarsis necesaria para el escritor y para el personaje para liberarse de sus torturas interiores.

### **3.3 “La torre de cristal”, un ejercicio dialógico entre autor y personajes**

Este cuento, escrito en tercera persona, narra la historia de un escritor cubano exiliado quien está preocupado por los aspectos de la creación artística.

El personaje protagonista se llama Alfredo, vive en Miami y es invitado a una reunión para fundar una editorial. Este evento se desarrollará en un sitio construido ex profeso para la ocasión, una torre prefabricada que al final del relato será desmontada junto con la residencia de la anfitriona de la fiesta, la señora Gladys.

La torre de cristal se alzaba circular y transparente, a un costado de la casa, como una gigantesca chimenea.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup>Reinaldo Arenas, *Adiós a mamá (de La Habana a Nueva York)*, Barcelona, Áltera, 2000, p. 39. (todas las citas serán de esta edición)

El hecho mismo del desmontaje del lugar de la reunión nos recuerda el cuento “Viaje a la semilla” de Carpentier, en el cual desde el principio asistimos a una residencia en ruinas y después aparece conforme avanza la narración como un sitio que cobra vida ante nuestros ojos. En este caso la historia comienza al revés porque el cuento va hacia el origen de todo. Para el texto de Arenas, la referencia es paródica, ya que al igual que en “Viaje a la semilla” la casa es desmontada al final de la narración.

Mientras todo era desarmado y empacado, Alfredo pudo comprobar (y ya se llevaban el jardín plástico con sus árboles, muros y fumadores mecánicos) que aquella mansión no era más que un enorme prefabricado de cartón que podía instalarse y desarmarse rápidamente y que se rentaba por días y hasta por horas [...] De repente, en el sitio donde se elevara una imponente residencia, no había más que un terraplén polvoriento en el centro del cual Alfredo, aún perplejo, no encontraba (puesto que no existía) el sendero que lo llevase a la ciudad.<sup>143</sup>

Tal vez sea un guiño al lector por parte Arenas, e incluso una parodia burlesca hacia este texto.

Podemos advertir en el texto que los personajes creados por Alfredo tienen vida propia «Lo acompañan» a la reunión, él los observa, está más preocupado por sus actitudes que por poner atención a las personas con las cuales se interrelaciona. De tal manera que los asistentes a la fiesta piensan que Alfredo está mal de la cabeza.

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, pp. 51- 52.



En este sentido, este relato alude a la obra de teatro *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, ya que en dicha obra se reflexiona sobre la individualidad de los personajes que cobran vida de forma separada del que los ha creado. Es interesante pensar que este tópico es un *leitmotiv* recurrente en la obra areniana ya que en otros textos ocurren hechos parecidos. En *La loma del ángel* los personajes van en busca de Villaverde para que les aclare el significado de una frase dicha en un momento determinado.

Otro aspecto importante es reflexionar que este relato está en clave ya que aparece referido un nombre H. Puntilla, escritor cubano, aquí se hace referencia a Heberto Padilla a quien el régimen le impuso una retractación pública de su obra anterior para poder ser perdonado por el gobierno. Este hecho marcó definitivamente un hito en la cultura cubana y por ende a Reinaldo Arenas, que siempre buscó la libertad de contenido y de forma en su obra escrita.

Otra alusión que no hay que dejar de lado es que Alfredo Fuentes el personaje protagonista es originario de Holguín en Cuba, cabe recordar que Arenas vivió un tiempo en dicha ciudad. Este referente nos pone alerta a los lectores ya que este personaje tiene ciertos rasgos que provienen de su creador —Arenas— aún cuando no sea un *alter ego* en sentido estricto.

Desde su llegada a Miami, luego de una verdadera odisea para poder abandonar su país de origen, el conocido escritor cubano Alfredo Fuentes no había vuelto a escribir ni una línea.<sup>144</sup>

En este fragmento observamos la descripción de la condición del escritor, un exiliado cubano que ha abandonado su isla por razones políticas; esta imagen nos recuerda una vez más al autor del cuento Arenas que de igual manera abandonó su patria y no podía escribir con libertad.

Alfredo, sin embargo, como se relata más adelante, no podrá escribir con libertad ya que sus compromisos sociales no le permiten sumergirse en su verdadera vocación: la escritura.

Tan urgentes eran últimamente las llamadas de estos personajes, y tanta la premura con que él deseaba responderles, que hacía sólo unas horas se había prometido a sí mismo suspender todas las actividades sociales para dedicarse por entero a su novela, relato o cuanto, pues aún no sabía ni siquiera a ciencia cierta a donde sería conducido.<sup>145</sup>

Padre: Nunca, porque los autores ocultan habitualmente el empeño que ponen en la creación. Cuando los personajes están vivos, realmente vivos ante su autor, éste no hace sino secundarlos en sus palabras, en los gestos que ellos le proponen; y es preciso que él los acepte tal cual ellos desean ser. ¡Ay de él, si no! Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso con respecto al propio autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó imaginarlo,

---

<sup>144</sup> Reinaldo Arenas, ob., cit., p. 33

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 35.

hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle.<sup>146</sup>

Si observamos los fragmentos citados encontramos que en el relato de Arenas el personaje protagonista, el autor Alfredo, piensa en darles vida a sus personajes los cuales efectivamente serán independientes de él. Como se verá más adelante.<sup>147</sup>

Mientras que en la obra de Pirandello observamos que los personajes tienen una vida independiente del autor, ya que éstos tienen existencia propia configurándose en personajes con todas las implicaciones que esto conlleva, adquiriendo independencia que incluso supera al creador de los mismos.

Siguiendo esta línea en el cuento “La torre de cristal” las preocupaciones literarias de Alfredo hacen que se dedique a configurar a sus personajes dándoles vida a través de la imaginación y el acto de la escritura.

Por lo que tenemos que esta idea proviene de una tradición literaria anterior prefigurada por Pirandello que seguramente influyó en este cuento de Arenas, en el cual observamos una alusión a este tópico de la literatura.

---

<sup>146</sup> Luigi Pirandello, *seis personajes en busca de autor, cada cual a su manera, Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 2007, (Letras universales), pp. 159- 160.

<sup>147</sup> “El punto de vista del autor no puede encontrarse con el del personaje en un mismo plano, en un mismo nivel. El punto de vista del héroe (allí donde se hace manifestar por el autor) siempre es objetual para el del autor”. Véase Mijail Bajtín, ob. cit., p. 105.

Alfredo creyó escuchar claramente las voces de sus personajes, ahora muy cercanas. [...] Sí desde puntos habían llegado volando y ahora estaban ahí afuera, golpeando las ventanas de vidrio, reclamando que Alfredo les diese entrada (les diese vida) en las páginas de su novela, relato o cuento que ni si quiera había comenzado a escribir.<sup>148</sup>

Padre: Me maravillo de su incredulidad ¿Es que no están acostumbrados a que, de repente, aparezcan aquí vivos, uno frente a otro los personajes creados por un autor?<sup>149</sup>

Es interesante observar que si bien las ideas son parecidas fueron escritas en épocas y espacios diferentes, sin embargo, es interesante encontrar las similitudes en cuanto a la preocupación sobre el tema del personaje como criatura que toma vida independiente de su autor.

Con lo dicho hasta este momento hemos observado cómo la obra areniana ha transitado de la reescritura hacia la alusión o la referencia, presentando una textualidad particular en el estilo de escritura, en el cual sólo vemos detrás del texto vagos referentes en los cuales descansa la obra, sin embargo, los cuentos de Arenas tienen sus peculiaridades ya que funcionan de forma independiente al no tener citas textuales de otros escritos.

Un tema más que observamos en este relato es el de la incomprensión. Alfredo se siente aislado de su entorno, no halla su lugar

---

<sup>148</sup> Arenas, ob. cit., pp. 41- 42.

<sup>149</sup> Pirandello, ob. cit., p. 112.

en el ambiente social del exilio cubano, su preocupación primordial es su vocación hacia la escritura, su pensamiento gira en torno a la construcción de sus personajes.

El tono del relato es de comedia, se caricaturiza a cada personaje dándole un aspecto con tintes surrealistas en donde la mirada del narrador llega a confundirse con la de Alfredo transitando entre estas dos visiones de la narración.

Podemos añadir siguiendo la idea de Emma Álvarez-Tabío, para quien este cuento representa una «versión herética» del cuento “Viaje a la semilla” de Carpentier, solo que en sentido inverso.

“La torre de cristal” es una forma de expresar “de manera muy eficaz el carácter escenográfico de la arquitectura y la vida social en Miami”<sup>150</sup> que en carne propia experimentó Arenas. Además como se puede observar el exilio en un país que no es el propio representa para el escritor —Arenas como para su personaje Alfredo— un desencanto absoluto e incompreensión que los lleva al aislamiento.

El cuento hace una crítica velada al *american way life*, ya que nos muestra una sociedad deshumanizada, individualista, en donde la fugacidad de la vida queda representada en la casa de cartón prefabricada, en donde todo es desechable en el que priva el poder del

---

<sup>150</sup> Emma Álvarez- Tabío Albo, ob. cit., p.307.

dinero y el consumo desmedidos frente a una sociedad con carencias como es la cubana post- revolucionaria.

Para Arenas ningún sistema económico representa realmente un digno modo de vida para el ser humano. Ambos sistemas son infames y él los experimentó personalmente, de ahí que terminó tomando una posición «anárquica» a este respecto.

### **3.4 “La gran fuerza”, de la reinterpretación del mito a la transgresión**

Este relato forma parte de la colección de cuentos intitulado *Adiós a mamá*. He querido ponerlo al final de este trabajo ya que como hemos visto se ha hecho una gradación de los textos arenianos, en los que hemos observado la influencia de textos ajenos en los suyos.

En el relato que nos ocupa en este momento, podemos observar ciertos ecos de los relatos evangélicos<sup>151</sup> en especial El Evangelio según san Juan, dicho relato no forma parte de los evangelios sinópticos; este texto escrito en griego casi cien años después de la muerte de Jesús tiene una clara influencia de la filosofía helénica, por lo tanto se le considera de forma separada por las cuestiones teológicas y simbólicas que contiene. E incluso, su relación textual con el libro del Génesis de la Biblia, por lo tanto ambos funcionan como intertextos del cuento.

---

<sup>151</sup> Son cuatro los evangelios canónicos aceptados por la iglesia (Marcos, Mateo, Lucas y Juan), los otros son los apócrifos, ya que fueron considerados no convenientes a los postulados de la iglesia como institución.

En este relato encontramos que sólo hay alusiones, pero éstas no son intertextuales sino son ecos, resonancias de los relatos bíblicos. Por lo tanto es una narración que tiene su independencia en relación a otros textos, ya que no hay copia de otros escritos.

Aquí el texto es un pastiche, pues está travestido y dotado de nuevas significaciones que al ser leídas nos recuerdan lo religioso; pero que aquí toma un sentido distinto, ya que también podemos incluso aseverar que hay un elemento transgresor que rompe con las connotaciones ortodoxas de índole religiosa que podrían atribuírsele al texto.

Desde el comienzo del cuento encontramos estas resonancias:

Quando la Gran Fuerza creó todo lo que existe, incluyó, desde luego, al género humano.<sup>152</sup>

Ahora veamos lo que dice El Evangelio de san Juan 1, 1-4

En el principio ya existía aquel que es la Palabra, y aquel que es la palabra estaba con Dios y era Dios. Ya en el principio estaba con Dios. Todas las cosas vinieron a la existencia por él y sin él nada empezó de cuanto *existe*. (las cursivas son mías)<sup>153</sup>

Y lo que dice el Génesis 1,1; 26

En el principio creó Dios el cielo y la tierra.

Y creó Dios al hombre a su imagen; a imagen suya lo creó.

---

<sup>152</sup>Reinaldo Arenas, *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona, Áltera, 2000, p.123.(todas las citas serán de esta edición)

<sup>153</sup> La traducción de esta cita la he tomado del leccionario que se utiliza para la celebración de las misas ya que es más nítida en cuanto al lenguaje usado.

Observamos, aún cuando no se hace una cita textual que, hay un eco tanto del texto evangélico, como del bíblico, que le sirve de modelo para el relato. Si bien más adelante el narrador nos dice que La Gran Fuerza<sup>154</sup> asimilado a Dios, creó su obra maestra, su hijo que lo reflejase y exaltase, este hijo descrito como un joven delgado y melenudo. Esta descripción es un guiño al lector de la imagen que se tiene de Jesús que sin duda aparece en innumerables obras de arte visual. Podemos agregar aquí que esta misma figura melenuda nos remite a la época de los sesentas en donde había un auge del pensamiento hinduista en la juventud. Este personaje evoca esta época. Por lo que observamos un trastocamiento del tiempo histórico característico en la obra areniana. Cabría agregar que “La Gran Fuerza” también hace referencia a una divinidad hindú, por lo que hay una polivalencia de significados en este texto.

El relato tiene un tono desesperanzador, ya que en todo momento presenta la tendencia de la humanidad hacia el egoísmo en lugar de una conciencia social solidaria entre los seres humanos. De esta manera sigue una línea clara; la del pesimismo, el desencanto de la modernidad, que muchos autores contemporáneos han seguido.

---

<sup>154</sup> Para Raffaele Pettazzoni: la noción de un ser supremo surge de una supuesta necesidad intelectual del hombre de tener conciencia del origen y del porqué de las cosas. Véase: “El ser supremo: estructura fenomenológica y desarrollo religioso”, en *Metodología de la historia de las religiones*, Mircea Eliade, et. al., Barcelona, Paidós, 1986, p.87.



Ahora bien, es interesante observar en el relato que la imagen del hijo de “La Gran Fuerza” se presenta como el héroe que sigue los ideales de solidaridad, amor para anhelar un mundo mejor. Recordemos el lema «amor y paz» de la década de los sesenta, aludida anteriormente.

Observamos que ese tono de desesperanza del texto opone dos visiones de mundo que están inscritas en la naturaleza del hombre, que no se reconcilian fácilmente. También es pertinente subrayar el tono paródico del texto, ya que las alusiones a que el hijo de La Gran Fuerza<sup>155</sup> proviene del espacio exterior, nos habla de que un ser supremo procede de otras latitudes supra humanas y naturales. Cabe recordar que a finales de los sesenta y principios de los setenta estaba en apogeo la exploración del espacio exterior— La carrera espacial entre los EU y la Unión Soviética—, e incluso existía una idea sobre seres que convivían con la humanidad provenían de otros cosmos.

El hecho mismo de no nombrar a dios y llamarlo La Gran Fuerza<sup>156</sup> poniendo las iniciales de su nombre con mayúsculas es muy interesante, ya que denota una idea eludir el nombre de igual manera que en el Antiguo Testamento a Dios (Yavéh) no se le nombra ya que “Él es el que es”.

---

<sup>155</sup> El ser supremo es un ser distante, alejado en el espacio y en el tiempo, una inmanencia estática antes que una activa presencia. *Ibid.*

<sup>156</sup> Por otra parte, no es sólo un poder, sino también una voluntad, no sólo una persona, sino también una personalidad, un dios vivo que actúa sobre el hombre y siempre está presente para él. *Ibid.*, p. 88.

Una vez en la tierra, el hijo comenzó sin mayores trámites sus prédicas sobre el conocimiento y el amor, lo que desató una violencia y un odio aún mayores que los que ya caracterizaban a aquellos seres.<sup>157</sup>

En este fragmento nos recuerda la buena nueva de «Jesús», el anuncio de la salvación. Más adelante el relato areniano nos habla de las envidias de los «conservadores» que pueden ser entendidos como los fariseos o escribas bíblicos. Los seguidores, los apóstoles, las multitudes que lo escuchaban, etc.

En el cuento los que oían las predicas del hijo son calificados como envidiosos la mayoría de la población por lo que aquí el autor a través del narrador interpreta los hechos. La traición a Jesús tiene un sentido claro, en el relato se parafrasea este acontecimiento la pasión —con la oración en el huerto antes de padecer el suplicio de la cruz—, muerte, resurrección y ascensión de Jesucristo en unas cuantas líneas:

De modo que el hijo apenas tuvo tiempo de comprender dónde se había metido, clamar por la ayuda de su padre y ser rápidamente despedazado. Pero La Gran Fuerza (fuerza al fin) resucitó al hijo y, resucitándolo, lo remontó a toda velocidad por el cielo.<sup>158</sup>

Más adelante se relata que este hecho hizo entonces que se reconociese el mensaje del hijo e incluso que se le adorase como dios, mencionándose entonces la parusía, es decir, la espera del hijo y el juicio final, aquí se parafrasea, se parodia esta idea teológica de la iglesia.

---

<sup>157</sup>Reinaldo Arenas, ob. cit., p. 124.

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 125.

El relato al final nos presenta un aspecto irónico, en el cual se cuestiona al propio narrador e incluso, se hace burla del mismo dudando de la verdad de lo relatado:

—Eso es lo que cree el idiota del narrador que ha contado esta historia. Yo sólo aguardo la menor oportunidad para escaparme y realizar mi segundo descenso.

Aquí observamos el sentido del humor de Arenas; la inclusión de dos voces narrativas la tercera persona y la primera —esta última la del hijo de La Gran Fuerza— anunciando su segunda venida. Con ello vemos que su narrativa es desenfadada, lúdica, con innumerables alusiones textuales y artísticas. Es un cuento en clave que pide al lector desentrañar el texto, decodificarlo para poder participar del acto de lectura y ser cómplice del autor. El propio texto se convierte en sí mismo en un evangelio apócrifo transgresor que interpreta hechos dejando a la imaginación y el uso del ingenio del escritor para tejer un discurso literario. Una interpretación libre y osada de las concepciones religiosas.

Como hemos visto, el cuento es una reinterpretación del mito de un dios creador, contado de forma distinta, de manera moderna, eludiendo la figura de dios de manera ortodoxa. “La Gran Fuerza”, es la alusión a un ente hermafrodita, polivalente, ambivalente. Cuando se relata el regreso del hijo de la Gran Fuerza, es una reminiscencia del mito arcaico

de la regeneración universal, como lo propone Mircea Eliade<sup>159</sup>. Siguiendo las ideas de este autor, en el relato la muerte del hijo desentraña el cambio radical en el modo de ser del hombre. Precisamente en el relato areniano se da una especie de conversión de la humanidad. Incluso, esa venida del mensajero, en este caso el hijo de la Gran Fuerza, es enviado para despertar al hombre de su ignorancia de su olvido y de la muerte<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> Véase: Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2010, pp. 100 y 162.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p.124.



## CONCLUSIONES

En este trabajo se ha revisado el proceso de reescritura. Hemos observado cómo Reinaldo Arenas utiliza ciertos elementos retóricos para construir su obra. Ya desde el prólogo a *La loma del ángel*, vimos como estas premisas en muchos de sus textos se evidencian como resultado de un proceso de construcción del entramado narrativo.

Asimismo podemos decir que estas son sus tesis, que posteriormente se ven demostradas en su obra, e incluso, al modo de las vanguardias históricas es un manifiesto sobre el proceso de creación de la escritura.

La apropiación de discursos ajenos de aquellos autores que le son significativos aparece en sus textos. La traducción de éstos en el nuevo nos da una idea de este proceso artesanal de reescritura en donde el texto anterior es borrado, quedando así algunas marcas textuales del original en el nuevo. La intertextualidad también aparece en muchas de las obras que se revisaron. Como sabemos Kristeva dice que un texto se hace a partir de otros textos, de tal manera que la obra areniana en gran medida se construye de esa manera, sin embargo, ésta no deja de ser original ya que tiene el estilo, el sello de su autor. En este sentido los textos son resignificados, parodiados, dotados de nuevos sentidos. Aquí cabría señalar cómo Linda Hutcheon reflexiona dándonos luz sobre este aspecto cuando menciona que hay una forma específica de parodia como

forma de interpretación del ambiente circundante en torno al autor, ya que la caricaturización de un modelo representado aparece ahora con un sentido distinto, conferido por el escritor.

Al convertirse el texto en pastiche textual, puede quedar travestido con ideas nuevas que se agregan a su significación original, transgrediendo al texto ofreciendo nuevos sentidos.

Así, ese discurso ajeno presente en Arenas lo transgrede asimismo, lo distorsiona, lo tergiversa para relacionarse con la otredad, —el autor— a quien parodia le rinde homenaje; ya que lo considera como parte central de su discurso, además está consciente de lo que éste representa dentro de la tradición cultural en la que está inmerso.

Para Arenas la imaginación es el elemento esencial de la creación literaria, ésta le proporciona material para imprimirle nuevos significados al texto parodiado. Precisamente este elemento es trascendente para entender la forma en que Arenas visualizó el quehacer del escritor.

En este sentido Arenas nos evoca un tipo específico de escritor, aquél que trabaja en un taller de manera artesanal. La palabra; la teje y entreteje con otros discursos hilando un discurso textual cargado de nuevos simbolismos en donde descubrimos el ingenio del artista al más puro estilo de los escritores barrocos. El juego de inteligencias al que apela el escritor que desea que su lector desentrañe el entramado narrativo, que descubra los guiños que le hace, es decir, se dejan hilos

suelos para que el lector desenrede la madeja textual encontrando las alusiones artísticas y culturales en las que el autor está inmerso.

También hemos observado cómo ciertos textos y autores, cuando son parodiados funcionan como un homenaje tanto a las obras como a los escritores; dicho reconocimiento tiene una índole carnavalesca de destronamiento e, incluso, también de transgresión hacia el mismo texto.

Este proceso al que aludimos tiene que ver con el ámbito de la apropiación discursiva, como lo ha propuesto de manera lúcida Foucault. Asimismo tanto esta apropiación como la traducción del texto ajeno lo dotan de nueva significación, se convierten en formas sinónimas de llamar a un mismo proceso. Junto con la intertextualidad vemos que se consideran conceptos muy similares, que intentan explicar una manera de cómo un escritor construye el edificio narrativo. Cuando hablamos de que el texto reescrito ha sido parodiado nos referimos también a una pérdida de aura, — al modo que lo reflexiona Benjamin— ya que el texto ya no tiene ciertos elementos «originales» porque han sido reinterpretados y colocados de otra manera, dándole una nueva textualidad. Sabemos que el texto nuevo tiene ecos, reminiscencias, ideas, frases de otros textos; pero estamos ante un nuevo texto. Lo que podemos considerar, como ya lo hemos dicho, un pastiche hecho a la manera de un escritor que ha sido parodiado-homenajado. Un escrito



travestido que contiene reminiscencias de una tradición en la que está inscrito.

Como hemos visto, la manera en que se han acomodado los textos pretende mostrar la forma en la cual operó dicho proceso en Arenas. Tanto en las novelas *El mundo alucinante* como *La Loma del ángel* y el cuento “El cometa Halley”, observamos un claro ejercicio de reescritura, traducción e interpretación del texto original parodiado, haciendo citas textuales de los textos ajenos incorporados en el nuevo. Aquí es clara la alusión directa a las obras que sirvieron de inspiración o materia prima para la creación de los textos de Arenas, ya que el autor se sentía muy cercano a ellos. Es destacable que los textos arriba mencionados tengan su originalidad y especificidad. No son «copias» de los originales sino obras tan originales como genuinas que no sólo nos hablan de la emulación hacia una tradición literaria de la que Arenas se consideraba heredero.

En ellas observamos el ingenio de su autor, la imaginación creadora; su gran capacidad de lectura e interpretación de las ideas que lo motivaron a realizar su propio ejercicio de escritura. No imita, pero sí emula, parodia, homenaja; por lo tanto, son textos que hablan de un mundo literario en donde se muestran las preocupaciones estilísticas de Arenas. Todo esto nos muestra su capacidad de creación y sus afinidades literarias, además de su cercanía con los autores a los cuales

imita reescribiendo las obras. Aquí recordamos que la voluntad creadora de Arenas se sustenta colocándose en el papel del autor, al que rinde homenaje escribiendo la obra que a él le hubiera gustado escribir en lugar del otro. Su cercanía con la otredad es significativa con fray Servando por su ideal de lucha por la libertad; al igual que con Villaverde por buscar la independencia de Cuba, desde el exilio en Nueva York, situación que Arenas experimenta posteriormente. Finalmente con García Lorca por su gran capacidad poética y sensibilidad artística, además de identificarse con su orientación sexual.

Es decir que en la obra areniana había una preocupación fundamental: El ejercicio libre de la creación artística. En su segunda novela, como observamos, el texto previo ha sido parodiado; hay citas textuales, una identificación plena del autor con su personaje, el texto es un pastiche que imita algunos rasgos de la escritura de fray Servando Teresa de Mier, a quien Arenas admira; sin embargo, hay una ruptura que transgrede al mismo texto; las voces narrativas que se suceden contradiciéndose y cuestionando lo relatado. Pone así en duda la verdad histórica el estatuto de autoridad del narrador, además desacraliza a los héroes nacionales y a la Historia misma. Para ello Arenas utiliza la hipérbole que es el pivote del edificio textual que sirve para dotar al texto de un estilo inconfundible que posteriormente se observará en otros ejercicios textuales del propio Arenas.

Podemos considerar *El mundo alucinante* «como el origen de este procedimiento». Aquí el autor reescribe, parodia, transgrede el texto de fray Servando. De ahí que se considere a este escrito el primer ejercicio de apropiación discursiva de Arenas. En la misma novela escrita en clave observamos la inclusión de Orlando, homónimo del protagonista de la novela de Virginia Woolf, este personaje dentro de la narración areniana funciona como una afirmación del «yo» del propio escritor. La novela como heredera de una larga tradición evoca en algunos pasajes a otros textos como *La Divina Comedia* de Dante, por ejemplo en el capítulo de los jardines del rey, e incluso, como ya se mencionó, su referente pictórico recupera “El jardín de las delicias” del Bosco, cuadro que lo impactaba enormemente. En esta narración el tiempo histórico está trastocado, ya que a través del personaje de fray Servando observamos el desencanto de Arenas ante las revoluciones que no cambian nada; decepcionado de la Revolución Cubana en la que participó a través del ejercicio de la literatura, aquí expresa sus ideas sobre este tópico. Así vemos que el presidente Guadalupe Victoria puede ser asimilado a Fidel Castro. Se menciona “el cadalso de Padilla” haciendo referencia al caso de Heberto Padilla, intelectual que hace una retractación pública de su obra. Con esto la novela puede también considerarse como poseedora de algunos elementos autobiográficos mezclados; transgrediendo el tiempo histórico con una trasposición de los hechos asimilados a eventos en los

que Arenas fue testigo presencial, ya que él y fray Servando “son la misma persona”.

En seguida se revisaron tanto *La loma del ángel*, como “El cometa Halley”, en los cuales se observan alusiones directas al texto de Villaverde intitulado *Cecilia Valdés*, como al texto dramático *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, respectivamente.

En *La loma del ángel* se parodia, se reescribe, se alude, al texto original intercalando citas de la novela de Villaverde dotándolas de nuevas significaciones, transgrediendo el espíritu de la novela para crear una nueva novela más imaginativa que la de Villaverde. Aquí Arenas de forma más nítida muestra el proceso de traducción recreación; es su novela de tesis sobre el proceso de reescritura. En el prólogo presenta sus postulados sobre el proceso de la escritura —que en el cuerpo mismo de la novela son mostrados—. Arenas coloca al propio Villaverde como un personaje más de la historia haciendo una burla del mismo. Aquí vemos que los personajes de la novela lo buscan para que explique una frase ambigua dicha por uno de los personajes, dándose un cuestionamiento hacia el estatuto del autor desacralizándolo. Este pasaje recuerda al lector la novela *Niebla* de Unamuno. Cabe destacar que este tópico. El estatuto del personaje como creatura que cobra vida independiente con respecto a su creador es un tema que se repite en la obra de Arenas. En este sentido encontramos alusiones a otros textos que nos remiten a la

inserción del autor en una tradición cultural hispánica, en donde la obra dialoga con el mundo literario en que está inmerso el escritor.

El relato “El cometa Halley” también es una reescritura que toma su trama de la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, dicho relato comienza con un desmentido, las cosas no sucedieron de esa forma, afirma. Al igual que en *La Loma del Ángel*, en este cuento Federico García Lorca aparecerá como un personaje incidental haciendo alusión a su condición de escritor, quien morirá literariamente a manos de uno de sus personajes, Pepe «El Romano», trastocando la manera en la que realmente muere el poeta granadino. Traslada la acción del cuento a Cuba recordándonos que muchos habitantes de la isla son emigrantes españoles; a través de la narración conocemos la historia de la patria de Arenas. Trastoca el tiempo histórico ya que con la posible colisión del cometa uno de los personajes, José de Alba, construye un refugio que nos remite a la crisis de los misiles de 1962, evento del que el autor seguramente fue testigo. Además al igual que otros textos arenianos, es un cuento en clave en donde se hace una ironía hacia García Márquez llamándolo García Markos, parodiando el realismo mágico. También hay referencias a personajes reales como al pintor Víctor Patricio de Landaluce, escritor e ilustrador español afincado en Cuba, a quien en el cuento se le atribuye un cuadro de Pepe «El Romano» que posteriormente desaparece de forma misteriosa. Asimismo, cuando las hermanas Alba se

reencuentran brindan escuchando un disco en donde canta Raquel Meller, actriz y cantante española. Lo transgresor del texto podemos encontrarlo en la relación incestuosa tía- sobrino, o en Adela – Martirio; quienes sostienen una relación lésbica. Otro elemento referente a la transgresión es parodiar el texto desvirtuando; el sentido del original para dotarlo de una nueva significación. Lo erótico casi al final del relato tiene una explosión en la orgía desatada en el pueblo por el inminente fin del mundo. Este pasaje es trascendente en la diégesis ya que finalmente las hermanas Alba se harán cargo de un burdel, sitio al que quería evitar Bernarda llegaran sus hijas, por eso el epígrafe del inicio nos dice que “nadie puede conocer su fin”. También podemos resaltar que al igual que en *El mundo alucinante* como en *La Loma del Ángel*, al homenajear al autor en este caso a Federico García Lorca, se hace un escarnio del mismo destronándolo carnavalescamente, cuestionando su estatuto de autor. Este hecho es un *leitmotiv* incesante en la narrativa areniana.

Posteriormente se consideraron aquellos textos en los cuales ya no hay alusiones directas, sino más bien indirectas, donde se advierte que sólo existen ecos de otros textos sin existir una reescritura como tal. Sin embargo, el discurso presenta ciertos rasgos que nos remiten a otros textos, pero al leerlos nos los recuerdan, pues seguramente influyeron de manera decisiva en la escritura de los mismos.

Así tenemos que de *Viaje a la Habana*, sólo se toma el título de la obra homónima escrita por la condesa de Merlín, personaje admirado por Arenas. El libro está constituido por tres relatos, en los que un asunto que los relaciona es Cuba. El primer relato, “Que trine Eva”, se desarrolla en la isla, narrado en primera persona por Eva, quien cuenta al lector su relación con su esposo Ricardo; éste la abandona para irse con un joven. Mientras nos relata su historia teje su vestido de luto, metáfora del tejido textual. Narración exagerada basada en la confección de vestidos por parte de Eva, ya que los esposos venden todas sus pertenencias para conseguir estambre para la confección de su vestuario. Exhibicionismo de los personajes que recorren la isla mostrando sus atuendos estrafalarios en un ambiente de racionamiento de las mercancías. Este ambiente sirve dentro del texto para mostrar una Cuba en crisis. En el segundo relato, titulado “Mona”, la acción narrativa se desarrolla en Nueva York. Protagonizado por Ramón Fernández cubano exiliado que salió de su país por el puerto de El Mariel, al igual que Arenas. Es una narración gótica espeluznante, en donde Elisa, quien en realidad es Leonardo da Vinci lo persigue. Texto que parodia el relato gótico. Además emplea una estructura de cajas chinas, metarrelato. Finalmente cierra esta colección de tres relatos “Viaje a La Habana”, este cuento cierra el periplo hacia el origen del exilio de Ismael. Su regreso hacia a la patria perdida en busca de su hijo quien desea vivir en los EU. El texto

comienza con una carta de la esposa Elvia pidiéndole que vaya a Cuba y los visite. El encuentro de Ismael con su país es traumático, a través de una narración exagerada se muestra la falta de libertades en la isla. Cabe destacar aquí que Ismael nos evoca el poema “Ismaelillo” de José Martí. También el texto relata el encuentro incestuoso de padre e hijo, una relación homosexual que transgrede las convenciones sociales. La afirmación de la orientación sexual que lleva a Ismael a salir hacia el exilio en una sociedad machista que coopta las libertades individuales. E incluso, cuando el protagonista es puesto en prisión por una supuesta violación de un menor de edad que no lo es. Este incidente le ocurrió realmente al autor. Aquí observamos cómo la literatura le sirve como una catarsis que lo lleva a expresar ideas y sentimientos al respecto. Mientras que *El asalto* tiene reminiscencias de *1984* de Orwell, pero no es una copia ni mucho menos una reescritura de la misma, aunque hay alusiones indirectas hacia ella. Lo que sí hay es una influencia indirecta en la narración, por el tono de esta novela; lo distópico está presente de alguna manera en la historia cubana vista desde la óptica areniana. En esta novela también se trastocan los tiempos históricos ya que muchos de los pasajes narrados ocurrieron en realidad, pero aquí aparecen literaturizados. Esta narración cierra un ciclo de novelas que el autor llama la *Pentagonía de Cuba*, la agonía de su nación narrada en cinco historias. *El asalto* es la árida metáfora de un gobierno totalitario. El



personaje protagonista es un ser furioso que busca a su madre para asesinarla. La madre aquí representa a la patria cubana. Arenas traslada sus sentimientos hacia Cuba en esta catarsis en la que él tiene una relación de amor y de odio hacia su país.

“La torre de cristal” es un cuento que toma el tema del personaje como ser autónomo. Dicho tópico es parecido a *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Podemos inferir incluso que esta autonomía de los personajes con respecto a su autor es un *leitmotiv* que se observa en otra obra areniana — *La loma del ángel*, e incluso en “El cometa Halley”—. Este tema era una preocupación que le interesaba desarrollar con diferentes matices en estos ejercicios literarios, —pues esta idea puede significar que el personaje trasciende al autor, al morir éste su personaje sigue vivo, pues queda en la memoria colectiva—. Este relato tiene algunos matices autobiográficos ya que el escritor, personaje protagonista, es un exiliado cubano que no se siente parte de ese grupo social, aquí podemos inferir que este sentimiento Arenas lo experimentó deseando que quedara plasmado en la narración. También podemos observar que el relato es una parodia de la sociedad del modo de vida de un grupo social que vive de la apariencia y la fugacidad de lo material. El cuento es una alegoría de la relación escritor- personajes relacionado con el proceso de creación artística, además de la incompreensión de los otros hacia el escritor.

Finalmente, en “La gran fuerza”, el asunto de índole religioso con tintes espirituales es tratado de forma poco ortodoxa ya que el cuento cuando se lee nos remite a un eco bíblico— El Génesis y el Evangelio según san Juan— pues el tono del texto le recuerda al lector dichos escritos. De tal manera que el cuento funciona como un micro evangelio apócrifo que transgrede las ideas religiosas de tamiz judeocristiano. Este cuento es una remitificación, ya que el mito es adaptado a las circunstancias del relato, volviéndose a contar de otra forma. Hay una ambivalencia en el mismo “La Gran Fuerza”, no sólo se puede referir al Dios cristiano, sino también a un dios hindú, el nombre mismo de este ser nos habla de su ambigüedad sexual.

Como pudo observarse, hay dos vertientes en este trabajo: La primera es, mostrar los mecanismos retóricos- discursivos empleados por Arenas para construir sus textos. Haciendo referencia a la alusión directa textual de la obra parodiada. La segunda, mediante una alusión indirecta que sólo recuerda al lector ciertos textos convirtiéndose en un procedimiento artesanal de la palabra. Hilar ideas discursivas a través de estos mecanismos para construir un nuevo texto diferente, incluso más creativo, que el original, parafraseando al propio Arenas.

Es decir que la imaginación —como ya se ha mencionado— es un elemento esencial del ingenio creativo de Arenas, para la construcción discursiva- textual de su obra. Este aspecto que nos evoca tanto a los

escritores del Barroco como a los autores neobarrocos. Este modo de escritura es en sí mismo una transgresión consciente, convirtiéndose en una manifestación subjetiva del ser del artista, que a través de esta manera de expresión quiere comunicar una forma de ser y estar en el mundo a través de la palabra. Como modo libre de expresión de una estética fundamentada en la libertad creativa.

La revisión de la obra de Arenas permite observar la forma en que funcionan estos mecanismos discursivos en sus textos, la hipérbole, por ejemplo, nos ayuda a comprender como opera este proceso discursivo textual que desvía el sentido, lo desvirtúa y, por ende, funciona como crítica hacia la realidad. A través de éstos recursos retóricos que le dan una textualidad a sus obras, dotándolos de una marca estilística inconfundible, nos habla del entorno y de las ideas que circularon durante la elaboración de la obra.

Por lo tanto, lo que hemos visto es la construcción de un mundo estético a través de sus obras que representan modos de ver el mundo mediante el tamiz de la obra de arte escrita. Es un escritor anárquico, crítico, inconforme, que demuele todo sistema. Para él la escritura es su liberación ante un mundo opresivo — la sociedad—. El artista necesita, desde su perspectiva, libertad absoluta para crear su obra. Los textos elegidos en este trabajo expresan nítidamente esta condición. De ahí que

transgreda, reescriba y parodie, pues para él esa es la condición del ejercicio del arte mismo de escribir.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliografía directa

#### a) Obras citadas del autor:

Arenas, Reinaldo, *Adiós a mamá, (De La Habana a Nueva York)*, Barcelona, Áltera, 2000, (prólogo de Mario Vargas Llosa).

\_\_\_\_\_, *Termina el desfile seguido de Adiós a mamá*, Barcelona, Tusquets, 2006, (Andanzas número 621).

\_\_\_\_\_, *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes)*, México, Grijalbo/ Mondadori/ CONACULTA, 1991, (Fin de siglo).

\_\_\_\_\_, *La loma del Ángel*, Miami, Universal, 1995, (Caniquí).

\_\_\_\_\_, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2000, (Andanzas núm. 395).

\_\_\_\_\_, *El asalto*, Miami, Universal, 1991, (Caniquí).

\_\_\_\_\_, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Madrid Cátedra, 2008, (letras hispánicas núm. 616), Edición de Enrico Mario Santi.

\_\_\_\_\_, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Barcelona, Tusquets, 1997, (Andanzas núm. 314.).

\_\_\_\_\_, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001, (Andanzas núm. 428).

#### b) Bibliografía complementaria citada:

Álvarez- Tabío Albo, Emma, *Invención de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000.

Alessi de Nicolini, Julia, "Pistas para una interpretación del barroco latinoamericano", en *El barroco latinoamericano*, México, UNAM /CC y DEL, serie Nuestra América, vol. 3, 1980.

Bajtín, Mijail M., *La poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, (Breviarios núm. 417).

Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra en la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, (Paidós comunicación número 28).

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica*, México, Porrúa, 2006.

\_\_\_\_\_, “El carnaval, la risa, la parodia, la comedia”, en *Aproximaciones lecturas de texto*, Esther Cohen, editora, México, UNAM /IIF, 2005.

Benjamin, Walter, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones de Coyoacán, 2001.

\_\_\_\_\_, *El autor como productor*, México, Ítaca, 2004. (trad. y presentación Bolívar Echeverría).

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002, trad. Alcira Bixio.

De Mier, Servando Teresa fray, “Memorias”, en *Los imprescindibles*, México, Cal y arena, 2001, sel. y pról. Héctor Perea.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2010.

Ette, Ottmar, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas, textos, estudios y documentación*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 1996.

Foucault. Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2008, (Fábula número 126).

\_\_\_\_\_, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2007, (Teoría).

\_\_\_\_\_, “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teoría y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, Araujo, Nara y Teresa Delgado, selección y apuntes introductorios, México, UAM-Iztapalapa, 2003.

\_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad, 1- La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 2007.

Freud, Sigmund, “Lo siniestro” pról., en *El hombre de arena*, ETW Hoffman, México, Factoría, 2007, (Altar de los muertos núm. 7).

Gadamer, Hans- Georg, “Leer es como traducir”, en *Arte y verdad en la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, (Paidós- Studio).

García Lorca, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Alianza, 2002, (El libro de bolsillo biblioteca García Lorca).

Genette, Gerard, *Palimpsestos la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Lezama Lima, José, “La curiosidad barroca” en *La expresión americana*, México, FCE, 2001, (Tierra Firme).

Meletinsky, Eleazar, “Sociedades, cultura y el hecho literario”, en *Teoría literaria*, Angenot, Marc, et., al., México, Siglo XXI, 2002.

Orwell, George, *1984*, Barcelona, Destino, 2004, (Destinolibro núm. 54).

Petazzoni, Raffaele, “El ser supremo: la estructura fenomenológica y desarrollo histórico”, en *Metodología de la historia de las religiones*, Mircea Eliade, et. al., coord., Barcelona, Paidós, 1986, Trad. de Saad Chiedid y Eduardo Masullo.

Pirandello, Luigi, *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 2007, (Letras hispánicas núm. 179), edición de Romano Lupini y Miguel Ángel Cuevas.

Ricoeur, Paul, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005, (Espacios del saber número 44).

Rosenzvaig, Marcos, *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Said, Edward W., *El mundo el texto y el crítico*, México, Barcelona, Debate, 2004, (Referencias).

Santa Cruz y Montalvo, María de las Mercedes, condesa de Merlín, *Viaje a La Habana*, Madrid, Verbum, 2006, edición de María Caballero Wangüermert.

Sarduy Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, coord., México, Siglo XXI, 1989.

Shaw, L. Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana, boom, post boom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.



Villaverde Cirilo, *Cecilia Valdés*, La Habana, Letras cubanas, 2002.

\_\_\_\_\_, *Cecilia Valdés, novela de costumbres cubanas*, México, Porrúa, 1995, (Sepan cuantos núm. 227), Estudio crítico de Raimundo Lazo.

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, La Plata, Terramar, 2005.

### **Fuentes electrónicas consultadas:**

Hazaiova, Lada, "La casa de Bernarda Alba y su continuación apócrifa", en

<<http://www.inter-uam.uam.mx/difusion/revista/junio2003/hazaiova.pdf>>.

Hutcheon, Linda, "La política de la parodia", en

<<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>.

Nomo Ngamba Amougou, Monique, "Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo", en:

<<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewfile/311/222>>.

Utopía- antiutopía- distopía, en:

<<http://web.usal.es/~celada/LISTXX/tema11.doc>>.

Sobre el palimpsesto véase:

<<http://www.argenxena.com.ar/reltrans3.html>>.

## **2. Bibliografía indirecta:**

### **a) Obras del autor:**

Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, México, Tusquets, 2001, (Andanzas núm.165).

\_\_\_\_\_, *El color del verano, o «Nuevo jardín de las delicias»*, México, Tusquets, 1999, (Andanzas núm. 357).

\_\_\_\_\_, *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquets, 2002, (Andanzas núm. 463).

\_\_\_\_\_, *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos, 1984.

\_\_\_\_\_, *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral, 1981, (Nueva narrativa hispánica).

\_\_\_\_\_, *Voluntad de vivir manifestándose*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, (La lengua/ poesía).

\_\_\_\_\_, *El Portero*, Miami, Ediciones Universal, 1990, (Caniquí).

\_\_\_\_\_, *Leprosorio (trilogía poética)*, Madrid, Editorial Betania, 1990.

\_\_\_\_\_, *El central*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

\_\_\_\_\_, *Persecución*, Miami, Ediciones Universal, 2001, (Teatro).

\_\_\_\_\_, *Necesidad de Libertad*, Miami, Ediciones Universal, 2001, (Cuba y sus jueces).

\_\_\_\_\_, “Donde no hay furia y desgarró no hay literatura”, en *Los novelistas como críticos*, Klahn, Norma y Wilfrido H. Corral, compiladores, México, FCE / Ediciones del Norte, 1991, (Tierra Firme), tomo 2.

\_\_\_\_\_ y Jorge Camacho, *Un plebiscito a Fidel Castro*, Madrid, Betania, 1990.

**b) bibliografía complementaria:**

Abreu, Juan, *Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*, Barcelona, Casiopea, 1998.

Angvik, Biger, “Arenas, Sarduy sida y tanatología”, en *Desde aceras opuestas. Literatura / cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Dieter Ingenschay, ed., Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Antaki, Ikram, *En el Banquete de Platón, (Religión)*, México, Joaquín Mortiz, 1997.

Arriarán, Samuel, *Baroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*, México, Ítaca, 2007.

Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 2004, (Paidós studio núm. 22), Comp. J. O. Urmson, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.

Bajtín, M. Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2005, trad. Tatiana Bubnova.

Bataille, Georges, *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 2007, (Ensayo Tusquets).

\_\_\_\_\_, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008, (Fábula núm. 270).

- Bengoechea, Mercedes, et. al., *Intertextualidad / Intertextuality*, Alcalá, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá/ The British Council, 1997.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, intr. Bolívar Echeverría, trad. Andrés E. Weikert.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM / IIF, 1996.
- Bianchi Ross, Ciro, *García Lorca. Pasaje a La Habana*, Barcelona, Puvill libros /P. de la Torriente, 1997
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2007, (Argumentos núm. 238), trad. Joaquín Jordá.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998, (capítulos dedicados a Reinaldo Arenas y a Federico García Lorca)
- Calvet, Jean- Luis, *Historia de la escritura, De Mesopotamia a nuestros días*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Celorio, Gonzalo, *La épica sordina*, México, Ediciones cal y arena, 1990  
 \_\_\_\_\_, *Ensayo de contraconquista*, México, Tusquets, 2001, (marginales).
- Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, (Lengua y estudios literarios).
- Coetzee, J.M., *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar*, México, Debate, 2007, (Capítulo 2 “Salir de la censura”, hay una referencia a Reinaldo Arenas).
- Córdova, David, Javier Sáez, et. al., *Teoría Queer. Política, bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/ Emecé, 2008, (libro de bolsillo núm. 4413).
- Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001, (Argumentos núm. 259), trad. Jaime Zulaika.

Fernández, Dominique, *El rapto de Ganimedes*, Madrid, Tecnos, 1992, trad. de Beatriz Ibarra Elorriaga.

Garrandes, Alberto, repertorio y estudio preliminar, *Aire de luz, cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1999. (Véase la introducción y el apartado relacionado a Reinaldo Arenas).

Gaur, Albertine, *Historia de la escritura*, Madrid, Pirámide, 1990.

Green, Martin, “La homosexualidad en la literatura”, en *Homosexualidad, literatura y política*, George Steiner, et. al., Comp. Madrid, Alianza, 1985, trad. Joaquín Aguilar y Ramón Serratacó.

Grondin, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008, trad. de Antoni Martínez Riu.

Iturria, Savón, Miguel, selección prólogo y notas, *Miradas cubanas sobre García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2006, (Iluminaciones).

Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela”, en *Intertextualité. Francia el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro, sel. y trad., La Habana, UNEAC / Casa del las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997.

Lacan, Jacques, “La significación del falo”, en *Escritos*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1995, (Psicología y etiología), trad. de Tomás Segovia.

López Penedo, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Barcelona / Madrid, Egales, 2008.

Maza de la, Francisco, *La erótica homosexual en Grecia y Roma*, México, Oasis, 1985, (Biblioteca de decisiones núm. 9).

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, (Letras e ideas).

Menton, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, FCE/ Universidad Veracruzana, 2004, (Tierra Firme). (Véase apartado sobre Reinaldo Arenas).

Miaja de la Peña, María Teresa, coord., *Del alba al anochecer, la escritura en Reinaldo Arenas*, Madrid, UNAM- Iberoamericana- Vervuert, 2008.

Núñez Noriega, Guillermo, *Sexo entre varones poder y resistencia en el campo sexual*, México, UNAM / PUEG/ IIS / Colegio de Sonora, 1999.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 4, De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, (Universidad Textos).

Parker Alexander, introducción a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Luis de Góngora, Madrid, Cátedra, 2007, (Letras hispánicas núm. 171).

Rama, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos 1964- 1990 en marcha*, México, Marcha editores, 1981.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995, trad. de Graciela Monges Nicolau.

Rojas, Rafael, *Un Banquete canónico*, México, FCE, 2000, (Lengua y estudios literarios).

Salinas, Pedro, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2001, (Literatura).

Santi, Enrico Mario, *Bienes del siglo, sobre literatura cubana*, México, FCE, 2002 (capítulo dedicado a Reinaldo Arenas).

Sarduy, Severo, “barroco”, en *Obras completas tomo 2*, México, CONACULTA, (Archivos).

Selden, Raman, et. al., *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2004, (capítulo 10 teorías gay, lesbianas y queer).

Spargo, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa, 2007, (Encuentos contemporáneos), trad. Gabriela Ventureira.

Soto, Francisco, “Queer parody and intertextuality: A posmodern Reading of Reinaldo Arenas’s «El cometa Halley»”, en *Desde aceras opuestas. Literatura/ cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana /Vervuert, 2006.

Straunfeld, Michael, edición, *Nuevos cuentos cubanos*, Madrid, Siruela, 2002. (Especialmente la introducción).

Valle Arizpe del, Artemio, *Fray Servando*, México, Lectorum, 2009, (Prólogo de Christopher Domínguez).

Villena, Luis Antonio de, *Biografía del fracaso. Una galería de genios perdedores*, México, Planeta, 1998 (capítulo dedicado a Reinaldo Arenas).

\_\_\_\_\_, ed. y pról., *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002. (Véase especialmente la introducción y el apartado dedicado a Reinaldo Arenas).

Woods, Gregory, *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*, Madrid, Akal, 2001, (Grandes temas núm. 3), trad. Julio Rodríguez Puértolas.

Yulzarí, Emilia, *La configuración literaria de la Revolución Cubana de la mitificación a la desmitificación*, Madrid, Betania, 2004, (Ensayos).

Diccionario enciclopédico Bruguera, México, Bruguera, 1979, tomo 6, (16 tomos).

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1977.

*Leccionario I*, México, Obra nacional de la Buena Prensa, 2009.

**Agradecimientos especiales:** A **Hugo** por ayudarme en la corrección de estilo. A **Monse** por orientarme con sus comentarios y conocimientos acerca del mito. A **Luis Carlos** por hacerme ver otros aspectos significativos en la lectura del cuento “El cometa Halley”. Finalmente a **Anahli** por participar también en la corrección de estilo. A **Eduardo** por ayudarme a editar la imagen de la primera de forros de este trabajo.