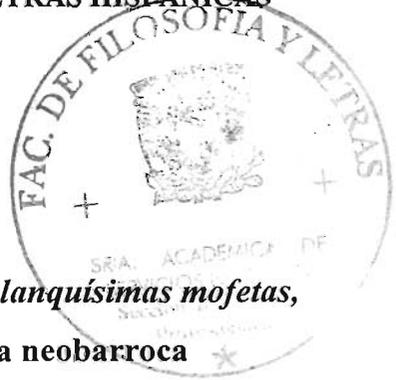




**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**



*El palacio de las blanquísimas mofetas,*  
una novela neobarroca

**Tesis que para obtener el título de licenciado en lengua  
y literaturas hispánicas  
presenta Julio César Cervantes López**



**Asesora de tesis: Dra. María Teresa Miaja de la Peña**

**México, D.F., 2005**

M349271



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Para mis padres:  
Fabían y Carmela,  
César y Margarita

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Julio César Cervantes  
15017

FECHA: 24 de octubre de 2005

FIRMA: Julio C. Cervantes

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todos aquellos que de una u otra forma me han apoyado para poder terminar esta etapa de mi formación académica. Le agradezco a Dios porque nunca me ha dejado solo en los momentos trascendentales de mi vida y por guiarme siempre al tomar decisiones importantes.

Con mis papás siempre estaré en deuda por el sostenimiento que me han dado. Sin esta base no podríamos haber existido ni yo, ni la tesis. Además, soy afortunado porque nací con una pareja de padres *complementarios*: mis abuelos, con quienes he mantenido una relación estrecha llena de cariño.

Decidí estudiar *El palacio de las blanquísimas mofetas* por diversas razones. Una de ellas, no la de menor peso, es que se enfoca en la familia. Pero no en la familia compuesta por el padre, la madre y un par de hijos -como sería la mía-, sino en la familia tradicional latinoamericana, en la que los abuelos, los tíos -sobre todo las tías-, los primos y los hermanos juegan un papel fundamental. Yo también fui criado en un *palacio de blanquísimas mofetas* y por eso disfruté enormemente la novela desde la primera vez que la leí. Muchas escenas descritas por Reinaldo Arenas ya eran mías desde antes de conocerlas. De ahí mi felicidad al haber hallado un buen pretexto para mencionar a mi familia. En especial, le agradezco a mis tías: Mayo, Toña, Gabys y Elena. También a Fabiola.

Mis maestros no han sido menos responsables en mi (de)formación. Sería prolijo mencionar a todos aquellos de quienes guardo un especial recuerdo por el aprecio que les tengo, ya sea por su sabiduría, su conocimiento, su capacidad para dedicarse en cuerpo y alma a su labor docente o, simplemente, por la buena relación de afecto y respeto que logramos establecer. Pero esta tesis se debe, en particular, a las clases que tomé con

Eduardo Casar, Celina Manzoni y Gonzalo Celorio. Desde luego, Tere Miaja ha sido fundamental, mas no sólo para la elaboración de este trabajo, sino en otros muchos aspectos de mi vida académica y no académica. Muchas gracias a usted y al resto de las mofetas: Emiliano, Martha, Beatriz, Jovita y Christopher.

Mi educación superior fue posible gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México. Estoy convencido de que ninguna otra institución ofrece una enseñanza de igual calidad a tanta gente y de manera gratuita. Por eso me siento orgulloso de haber egresado de esta casa de estudios.

También quiero reconocer de manera explícita el apoyo de todos mis amigos, quienes siempre me han brindado consejos y ayuda en el momento preciso, al igual que su cariño incondicional e incommensurable. Gracias: Mónica, Isa, Evelia, Rebeca, Tere, Luis Enrique, Cecilio, Gloria, Rocío, Mariana, Caro, M. Méndez, Javier, Nacho, M. Rangel, Roberto, Daniel, Judith, Diana, Tomás, Rayo, María Luisa, Maricarmen, Carmina, Gaby y Yamilia.

A ti, lector, desde luego.

## ÍNDICE

Introducción	I
Primera parte: REINALDO ARENAS Y EL NEOBARROCO	
1. Barroco y neobarroco	3
1.1 ¿Qué es lo barroco?	3
1.2 El neobarroco cubano	14
1.3 Características formales del neobarroco	17
2. Reinaldo Arenas y la <i>Pentagonía</i>	25
2.1 Reinaldo Arenas	25
2.2 La rescritura	27
2.3 La escritura autobiográfica	29
2.4 Arenas y el neobarroco	33
Segunda parte: POLIFONÍA, DIALOGISMO Y CARNAVALIZACIÓN	
3. Polifonía y dialogismo	37
3.1 La polifonía	37
3.2 La agonía	38
3.3 Simultaneidad de los planos narrativos	41
3.4 El desdoblamiento de los personajes	43
3.5 Dialogismo	51
3.6 La realidad en la novela	53
4. Carnavalización	56
4.1 Características generales del carnaval	56
4.2 Fuentes de la carnavalización literaria	59
4.3 Características de la literatura carnavalizada	61
4.3.1 Rasgos originados en los géneros cómico-serios de la antigüedad	61
4.3.2 Rasgos propios de la sátira menipea	68
4.3.3 Otros rasgos encontrados en Rabelais	78
Tercera parte: INTRATEXTUALIDAD	
5. <i>Pedro Páramo</i> y <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i> : afinidades diferentes	83
5.1 Estructura	84
5.1.1 El tiempo	84
5.1.2 Los diálogos	86

5.2 Algunos temas en común	91
5.2.1 La vida rural	91
5.2.2 El incesto	94
5.2.3 La locura	99
5.2.4 La muerte	104
5.2.5 El excusado como escenario	109
Conclusiones	113
Bibliografía	117

## INTRODUCCIÓN

Hace tiempo conocí la obra de Reinaldo Arenas, gracias a un curso dedicado a la literatura cubana. Comencé por leer su autobiografía, *Antes que anochezca*, y recuerdo que entonces me molestaron algunas de sus opiniones, sobre todo respecto al gobierno de Fidel Castro (en aquel momento yo aún creía en la revolución). La lectura posterior del resto de su obra, al menos de toda su prosa publicada, me permitió comprender mejor su postura política y, sobre todo, su calidad literaria.

Las primeras novelas del escritor caribeño poseen una fuerte carga sexual y constituyen una crítica implacable contra la situación política pre y post revolucionaria, sin embargo, estos elementos no agotan los relatos, sino que guardan equilibrio con otros, como la violencia ejercida en el seno familiar, la relación odio-amor que se da con la madre, el incesto persistente, la pobreza extrema, etcétera. Esto permite advertir con mayor facilidad las virtudes artísticas y estéticas de la prosa que las sustenta, pues en los escritos posteriores es tal la vivacidad de la postura política y sexual de Arenas, que al lector no le queda más remedio que entablar una polémica con el autor, descuidando así la apreciación de los valores literarios de la obra.

El problema reside en la fuerza con que sus últimos escritos atañen a las emociones, pues el lector no puede permanecer indiferente ante ellos y con frecuencia termina por desentenderse de la narración para dedicarse a rechazar o demeritar su trabajo. Por eso ha terminado con una imagen que lo encasilla como un disidente homosexual que escribió novelas hiperbólicas.

Respecto a la estructura, también existe una diferencia entre los primeros y los últimos libros. Los textos con que Arenas inició su labor literaria manifiestan una estructura

compleja y necesitan un lector participativo para comprender su significado o, mejor dicho, para crearle uno. En cambio, los posteriores, sobre todo la autobiografía, muestran cierta sencillez formal y exaltan desafortunadamente su homosexualidad y sus críticas contra el régimen cubano. Se corrobora, entonces, la opinión de Guillermo Cabrera Infante al afirmar que, después de la segunda novela, los libros de Arenas “sont devenus plus simples en ce qui concerne la forme narrative, mais ils sont devenus plus complexes du point de vue des obsessions politiques”<sup>1</sup>.

Debido a lo anterior, el análisis que presento está centrado en las cualidades artísticas de una de sus novelas, dejando de lado los juicios políticos o de cualquier otra índole que aparecen en ella. La hipótesis que sustento ha quedado expresada en el título de la tesis, pues parto del supuesto de que *El palacio de las blanquísimas mofetas* es una novela neobarroca, en tanto que contiene diversas características formales que definen este tipo de literatura.

El cuerpo del trabajo se divide en tres secciones claramente definidas. La primera está pensada como una introducción en la que se especifican los rasgos del neobarroco y se presenta la novela que será analizada, al mismo tiempo que se explica su lugar dentro de la obra de Reinaldo Arenas, específicamente, dentro de la *Pentagonía* o ciclo de cinco novelas de carácter autobiográfico.

Para determinar las características del neobarroco me baso en los postulados que Severo Sarduy estableció en su célebre artículo “El barroco y el neobarroco”<sup>2</sup>. En

---

<sup>1</sup> Entrevista con Guillermo Cabrera Infante, en el número dedicado a “La littérature et l’exil” del *Magazine littéraire*, 221, París, julio-agosto de 1985, p. 50, *apud* Ottmar Ette, *La escritura de la memoria*, p. 119 y 120.

<sup>2</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en Norman Clan y Wilfredo H. Corral (eds.), *Los novelistas como críticos*, vol. I, p. 423-442.

consecuencia con esta propuesta, al final se decidirá si el libro de Arenas cumple o no con los requisitos básicos para ser considerada una novela neobarroca.

El análisis propiamente dicho del texto se encuentra en la segunda parte, que consta de dos capítulos. En uno se habla de la polifonía y el dialogismo, incluido el desdoblamiento de los personajes, y en otro de la carnavalización. De acuerdo con la teoría que expone Sarduy, los tres conceptos forman parte de los elementos fundamentales de la literatura neobarroca. Sin embargo, en vista de que Sarduy sigue los trabajos de Mijail M. Bajtín en este sentido, he preferido basarme directamente en el autor ruso al respecto.

Finalmente, la tercera parte es una comparación entre *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Pedro Páramo*. En este trabajo no es mi propósito reconocer las características neobarrocas del texto de Rulfo (si es que las tiene, como lo creo), sino que la comparación servirá para comprobar un caso concreto de intratextualidad<sup>3</sup>, que es uno de los rasgos principales del género.

Con la tesis pretendo demostrar que la prosa de Arenas es neobarroca aunque él nunca quiso reconocerlo de buena gana. En especial me interesa destacar las particularidades de su escritura, pues más allá de las cuestiones genéricas, su obra se distingue sin lugar a dudas de la de otros escritores plenamente identificados con esta corriente, como la de los mencionados Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy. Con ello se refuerza el planteamiento neobarroco, pues al igual que sucedió con el barroco, cada una de sus manifestaciones es distinta de las demás, a pesar de incluir elementos idénticos. La diferencia proviene de la forma en que cada quien empleó las figuras retóricas propias del barroco.

---

<sup>3</sup> Hablo de intratextualidad porque empleo la terminología de Severo Sarduy, pero puede considerarse un caso de intertextualidad. En el cuerpo del trabajo se trata sobre el asunto.

*La novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse –no siempre sucede– en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: “¡Esto no es una novela!”*

Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”

PRIMERA PARTE  
REINALDO ARENAS Y EL NEOBARROCO

## Capítulo 1

### BARROCO Y NEOBARROCO

#### 1.1 ¿Qué es lo barroco?

Pocos conceptos son tan difíciles de definir como el de barroco. Según sea la perspectiva desde la cual se le mire, barroco puede ser un una época histórica determinada, una forma de vida y de apreciar la existencia, un estilo artístico, un término para designar una profusión de adornos o un sinónimo de mal gusto. En fin que, como opinaba José Lezama Lima, para algunos en el barroco cabe casi cualquier cosa, inclusive el mar<sup>1</sup>. Precisamente, Alejo Carpentier era uno de aquellos que no tenía empacho en ampliar la noción de barroco hasta abarcar la esencia propia de lo americano. No obstante, si en este trabajo nos proponemos analizar *El palacio de las blanquísimas mofetas* como novela neobarroca, es indispensable que antes nos ocupemos en delinear, por lo menos en términos generales, qué vamos a entender por barroco, para después hablar del neobarroco y sus características.

Barroco, en su sentido más estricto, determina un periodo histórico cuyas características se originaron gracias a la confluencia de una multitud de elementos de toda índole que fue justamente lo que lo dotó de una identidad propia que lo define y distingue frente a otros periodos como el renacimiento o la ilustración.

Con base en José Antonio Maravall, podemos afirmar que barroco designa una época precisa en la historia de algunas naciones europeas y que por extensión también se aplica a algunas americanas. La conjunción de elementos que se articularon de manera simultánea sobre la situación política, económica y social, dio como resultado una realidad

---

<sup>1</sup> José Lezama Lima, "El señor barroco" en *La expresión americana*, p. 34.

específica e irrepetible que tuvo lugar durante el periodo que va de 1605 a 1650. Maravall lo caracteriza de la siguiente manera:

Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre<sup>2</sup>.

El barroco fue una etapa de transición entre el medievo y la modernidad y, por tanto, comparte características de ambos periodos. Sin embargo, es una realidad distinta con rasgos que la particularizan. De ahí su ser ecléctico, pues en él vienen a morir elementos presentes durante centurias en la cultura europea y surgen otros cuya importancia será primordial para los tiempos futuros. Por ejemplo, la posesión de propiedades agrícolas deja de ser la fuente principal de la riqueza y las actividades mercantiles ocupan paulatinamente su lugar en la economía.

En el caso específico del barroco español habrá que tomar en cuenta la situación política predominante, pues no deja de ser significativo que se trate del imperio más importante de Europa a pesar de la profunda crisis económica y social por la que atravesó (y de la cual no saldría sino mucho tiempo después, prácticamente hasta nuestros días).

La España del siglo XVII experimenta en carne propia el declive del poderío mediterráneo que durante tanto tiempo se había manifestado en el Viejo Mundo y, muy a su pesar, ve cómo las naciones del Atlántico Norte comienzan su despegue económico. La enorme riqueza que obtuvo gracias a la organización de sus colonias en ultramar y la influencia política que consiguió en Europa desde los tiempos de los Reyes Católicos, fueron desperdiciadas con una política exterior torpe que la llevó a guerras onerosas que

---

<sup>2</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, p. 29.

sólo le dieron por resultado un debilitamiento cada vez más evidente y peligroso para la estabilidad de la propia nación.

Ningún monarca hispano del periodo barroco estuvo a la altura de las circunstancias y lejos de remediar los males que aquejaban al imperio cedieron el poder a sus validos y ministros, quienes tampoco tuvieron la capacidad para determinar las medidas adecuadas.

Los ramos productivos se descuidaron y las importaciones aumentaron hasta que el reino se vio en una situación de total dependencia económica. Por una parte necesitaba manufacturas extranjeras para abastecer su mercado interno y el de sus colonias, y por otra requería de la plata proveniente de éstas para equilibrar su balanza de pagos. Así que muy pronto acabó por convertirse en un simple espectador que veía cómo se embarcaban un sin fin de mercaderías producidas en las diferentes naciones europeas, sobre todo del norte, a cambio del dinero proveniente de América. El beneficio comercial, desde luego, no se quedaba en su mayor parte en manos españolas.

En cambio, la cultura se vio enriquecida. Principalmente, las letras, al vivir un momento de esplendor sin igual. No en vano el periodo es reconocido como los *Siglos de oro*. El contraste entre la situación general de España y su producción artística marca todo el barroco, pues aunque las circunstancias no favorecían un esplendor cultural, éste se dio<sup>3</sup>.

Al proponer al barroco como una época histórica determinada, incluimos en él un estilo artístico propio que, con frecuencia, termina por absorber la significación completa del término. Pero antes de pasar a este asunto, es necesario hablar de la *sensibilidad* -o actitud ante la vida- que caracteriza al periodo. Habrá que decir que el barroco ha sido

---

<sup>3</sup> Al respecto, cabe anotar la particularidad de la historia española, que registra situaciones similares en siglos posteriores. Por ejemplo, la Generación del 98 surge justo en el momento en que se sufre una dolorosa derrota ante los Estados Unidos y se pierden las últimas posesiones en suelo no europeo. En otro caso, la Generación del 27 se desarrolló mientras el descontrol político se hacía dueño de España a principios del siglo pasado.

asociado con cierto espíritu de religiosidad. De hecho, la palabra tradicionalmente se ha utilizado para designar al “arte de la Contrarreforma”, como lo dejó asentado el historiador del arte Werner Weisbach. Con ello se quiere indicar la influencia que el catolicismo ejerció sobre el movimiento artístico y, en general, sobre las naciones que habían permanecido fieles al papado tras el cisma del siglo XVI. Sin embargo, Maravall explica que, más que la religiosidad, lo que tuvo un peso específico en el barroco fue la iglesia católica entendida como una institución que defendía el poder monárquico absoluto<sup>4</sup> y estamos de acuerdo con dicha afirmación.

Ante el peligroso avance del protestantismo en Europa, a partir del Concilio de Trento, el catolicismo se asignó la tarea de impulsar una iglesia jerárquica y centralizada que unificara y reinterpretara las prácticas religiosas “bajo modelos más uniformes, individualistas y autoritarios”<sup>5</sup>. Así fue como implementó una serie de medidas tendientes a imponer determinadas prácticas sociales y religiosas que tenían como fin homogeneizar las pautas culturales que permitieran un mejor control sobre los creyentes. La intención última de la Iglesia era resguardar el orden social y político, lo que le valió el apoyo de los gobernantes católicos que se vieron favorecidos con su labor evangelizadora que al mismo tiempo que formaba buenos cristianos hacía buenos súbditos. De esta manera se aseguraba la lealtad hacia ambas majestades: la real y la divina.

Por otra parte, además de cuestionar ciertos dogmas de la fe católica, la Reforma protestante propuso una religiosidad más racional, ante lo cual la Iglesia católica optó por fortalecer la enseñanza de sus principios por medio de los sentidos. Debido a que su fondo doctrinal no sufrió cambios sustanciales, su principal labor se concentró en utilizar todos los

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> Tomás Antonio Mantecón, *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria*, p. 11.

recursos a su alcance para llegar a los sentimientos de los fieles y convencerlos de esta forma. Se trataba de plasmar las verdades evangélicas a través de las emociones para conmover las almas de los creyentes.

La lectura fue vista con malos ojos para difundir el mensaje doctrinal, por lo que se prefirió que éste se expandiera por medio de las imágenes y la prédica. La Iglesia católica las consideró los canales adecuados para impresionar convenientemente a los fieles, pues el oído servía “para transmitir con mayor cabalidad los conceptos más abstractos mientras que la vista se guardaba para apelar a las emociones”<sup>6</sup> y con ello se lograba una mayor penetración en el ser de las personas. El siguiente testimonio de un artista novohispano servirá para corroborar la conciencia que había de dicha situación: “y por eso pintaría con gusto esta idea [una imagen de la Sagrada Familia] más que la otra, que aunque se exprese en los Quadros no creo *haga igual efecto en los corazones, que es el fin peculiar para que se hacen las pinturas y se colocan en los templos*”<sup>7</sup>.

La historiadora del arte, Elisa Vargas Lugo, explica al arte barroco como “un arte sensorial, que llama a los sentidos, que los atrae por medio de sus ricas y dinámicas formas en profusas trayectorias de movimiento. [...] Es un arte que trata de persuadir, de conmover”<sup>8</sup>.

Las celebraciones barrocas seguían el mismo principio. El colorido de las vestimentas, las luces de las velas, los fuegos artificiales, la música y las flores, en conjunto, generaban una atmósfera irreal, casi mágica, que hacía que los participantes y los

<sup>6</sup> Asunción Lavrin, “Cofradías novohispanas: economías material y espiritual” en Pilar Martínez López-Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz, (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, p. 51.

<sup>7</sup> *Carta del pintor Francisco Antonio Vallejo a Manuel Antonio de Quevedo* en Ana Estela Ávalos, *La cofradía del Santísimo Cristo de Burgos, 1774-1861*, p. 182-183, apéndice documental, Documento 6. Las cursivas son mías.

<sup>8</sup> Elisa Vargas Lugo, *El arte barroco en México*, p. 9.

espectadores recibieran lecciones que iban más allá de la simple comprensión racional de los principios, pues todos los sentidos intervenían en el proceso de aprendizaje.

Al considerar lo anterior, se comprenden mejor las características del arte barroco, sobre todo su función didáctica. El gran desarrollo que dicho estilo tuvo en las naciones católicas de Europa y en sus colonias americanas se debió a que sus cualidades expresivas se ajustaron a las condiciones de estas sociedades. Los medios figurativos y alegóricos empleados por la estética barroca y la posibilidad narrativa que ofrecía tanto al creador como al espectador del arte, fueron el recurso adecuado para expresar los dogmas de fe y los mensajes moralizadores que la Iglesia y el Estado querían difundir entre sus súbditos<sup>9</sup>.

Este mismo arte fue el que España trajo a sus colonias transatlánticas. Si bien durante el siglo XVI hubo manifestaciones renacentistas y manieristas, incluso con algunos elementos medievales, el barroco fue el arte que mejor se implantó en los territorios sujetos a la Corona de Castilla. Al respecto cabe aclarar que la fecha propuesta por Maravall como propia del barroco, primera mitad del siglo XVII, es inexacta al hablar del movimiento artístico, sobre todo si reconocemos que cada zona geográfica se rigió por una cronología propia.

En el caso del arte barroco americano se tiende a considerar que su desarrollo comenzó a finales del siglo XVI y que llegó hasta las postrimerías del XVIII, si no es que un poco más allá. Este periodo tan extenso se explica por la predilección que los americanos tuvieron por el barroco. Ello se debió a diversas razones, entre las cuales la principal fue su contribución a la conformación de la personalidad americana. El barroco llegó a las Indias occidentales cuando las colonias ya estaban organizadas, sin embargo, apenas comenzaban

---

<sup>9</sup> Cf. *ibidem*

el laborioso proceso de adquirir una personalidad propia. El traspaso de las instituciones y la cultura europeas a la realidad americana dio como resultado sociedades un tanto híbridas que no alcanzaban a concebirse por completo como parte de ninguna de las tradiciones de las que provenían, por lo cual necesitaron crearse una identidad propia<sup>10</sup>. El barroco se convirtió en un elemento fundamental para la conformación de este nuevo ser americano. Lezama Lima es contundente al respecto: “el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco”<sup>11</sup>.

La flexibilidad del barroco, que facilita la incorporación de elementos diversos y heterogéneos, algunos incluso contradictorios, fue lo que permitió la articulación de la nueva personalidad americana, conformada por una estructura social de origen europeo superpuesta sobre una base autóctona, aderezada con elementos africanos y asiáticos que en mayor o menor medida también dejaron su impronta. Con el paso del tiempo se fue formando un nuevo ser que, sin olvidar sus raíces, acabó por convertirse en algo muy distinto a ellas.

El barroco hispanoamericano constituye una expresión diferenciada del barroco español, así como éste difiere del italiano, del cual deriva. Las circunstancias sociales, políticas, económicas e ideológicas de cada lugar determinan las características de sus manifestaciones artísticas, y en el caso de América favorecieron al barroco hasta llevarlo a sus últimas consecuencias. Los altos niveles estéticos que alcanzó en nuestro continente se deben precisamente a su capacidad para armonizar los diversos componentes de la realidad americana, lo que lo dotó de una fuerza y una originalidad singulares.

---

<sup>10</sup> El dramatismo del problema de la identidad se aprecia con claridad en los criollos y mestizos que por una parte se sentían partícipes de la cultura occidental y por otra su forma de vida y su cosmovisión estaban profundamente determinadas por el hecho de haber nacido en suelo americano.

<sup>11</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 34.

En cuanto a la arquitectura, el barroco americano se distingue porque no hubo innovaciones en las plantas de los edificios. En cambio, la ornamentación adquiere un papel fundamental. El hecho remite a la rancia discusión sobre si el barroco es ornamental o estructural. A lo cual cabe responder que la fórmula ornamentación-estructura, que se opone a la clásica estructura-ornamentación, se prefirió por un acto voluntario de los artistas hispanoamericanos, pues como aclara Elisa Vargas Lugo:

Esta conservadora preferencia -que no ignorancia como a veces se ha querido ver- se explica, en parte, porque [...] a los alarifes barrocos les interesaba primordialmente lo simbólico antes que lo estructural. Los templos eran conjuntos simbólicos y ese simbolismo se lograba con facilidad y elocuencia mediante las formas ornamentales; por eso se prefirió una estructura estática y una ornamentación desbordante.

Por otra parte, el simbolismo barroco objetivo, concreto, sensorial, explica la necesidad de la exuberancia formal<sup>12</sup>.

Queda claro entonces que el barroco es, ante todo, forma y exuberancia. De ahí que un sinnúmero de adjetivos se le asocien: lúdico, voluptuoso, dinámico, ingenioso, excesivo, complejo, inútil, sensual, sinuoso, decadente, caprichoso, distorsionado, etcétera. Y por supuesto que de alguna manera todos tienen que ver con el barroco. José Lezama Lima resaltaba tres características del barroco: la tensión, el plutonismo y que no es degenerescente, sino plenario<sup>13</sup>. La tensión se debe a la presencia simultánea de elementos heterogéneos. En este sentido, el barroco no es mestizo, como Lezama creía, sino ecléctico, pues se trata de un arte dominante impuesto sobre una cultura que lo enriquece. La tensión no puede dejar de estar presente ante tal circunstancia. El plutonismo tiene que ver con la irregularidad formal producto de la energía interna. Es algo similar a un espacio cubierto por la lava volcánica: el aspecto final está determinado por la fuerza liberada desde el

---

<sup>12</sup> Elisa Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 83.

<sup>13</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 34.

interior de la tierra. Por plenario se entiende que el barroco va más allá del arte y se convierte en un estilo de vida.

Existen otras características que también merecen ser destacadas. En primer lugar, que en el barroco domina el contraste. Páginas atrás señalábamos el contraste que se encuentra en su origen mismo, pues es un arte opulento que llega a la cima en naciones en crisis. No menos sugerente es que el tema central por excelencia sea lo divino y, sin embargo, que para referirse a él se emplee lo superfluo, lo ilusorio, el adorno. Cromáticamente, también se encuentra el contraste; no en vano el claroscuro le pertenece.

El artificio es otro elemento fundamental para el barroco, pues no se trata de un arte realista. Lo que menos se intenta representar es la realidad cotidiana, al contrario, se busca crear atmósferas extraordinarias, irreales, sublimes. El hombre barroco vive como en un sueño, esperando la vida que vendrá después de la muerte; por lo tanto, el artista crea un mundo de artificio con base en las apariencias.

Aspectos propios del carnaval también están presentes. Los trabajos de Mijail M. Bajtín sobre la cultura carnavalizada nos ayudan a reconocer las similitudes. Más adelante nos ocuparemos de ello con detenimiento, pues justamente la carnavalización, tal como la concibe el autor ruso, contiene la mayor parte de los elementos de los que hemos hablado o a los cuales nos referiremos: el simbolismo, el humor, la parodia, la supresión de las jerarquías, la ambigüedad, el contraste, etcétera. Por el momento quizás convenga mencionar las procesiones barrocas como espectáculos plenamente carnavalizados. Su realización en las calles, la participación masiva de la población, la presencia de gente flagelándose, con el consiguiente derramamiento de sangre, aunque mínimo, el empleo de trajes especiales, de imágenes, luces, música, cantos, etcétera. Todo como si fuera un desfile

carnavalesco con la creación de una atmósfera extraña a la habitual; con la vivencia de una temporalidad ajena al tiempo, pues se vive el tiempo mítico que recrea un momento determinado de la historia sagrada. Esto nos lleva a hablar de la parodia, pues en el fondo las representaciones no son sino parodias de los hechos ocurridos, ya sea en la realidad o en los textos canónicos.

Todo es susceptible de ser parodiado en el barroco. Pero un ejemplo relacionado con las procesiones no dejará lugar a dudas. En dichos desfiles se acostumbraba sacar imágenes elaboradas de tal forma que causaran un efecto conmovedor en los espectadores. Los cristos, por ejemplo, comenzaron a pintarse con sangre auténtica que parecía salir en abundancia de sus heridas. El cabello y algunos pedazos de hueso naturales eran incrustados en las imágenes, además de tener ojos de vidrio. Las coyunturas del cuello y los brazos se hacían con trozos de piel con el fin de que tuvieran cierto movimiento mientras eran cargados en hombros al recorrer las calles. Las vírgenes y los santos lucían un aspecto similar y sus ropas eran lujosas. No se descuidaba ningún otro elemento que pudiera aumentar los efectos visuales, como las lágrimas de cristal que se ponían en los rostros de las dolorosas. El resultado eran figuras que, de tanto querer parecerse a los seres que representaban, terminaban parodiándolos y, de hecho, constituían parodias de seres humanos. Desde luego, el artificio también está presente.

Por último sólo queremos mencionar el aspecto subversivo del arte barroco, cuestión que genera cierta polémica. Algunos defienden la idea de que la libertad formal y el distanciamiento con respecto al modelo del arte clásico son factores que demuestran la rebeldía implícita en el barroco. Pero quizás sean más los que coinciden en que el barroco es un arte dirigido y conservador en tanto que la movilidad y la ruptura que parecen

determinarlo son vanas apariencias, pues su objeto primordial es la preservación de un sistema de valores culturales<sup>14</sup>.

A nuestro juicio, el barroco, sobre todo el americano, conlleva cierto tinte de rebeldía. Lo que expusimos en la primera parte de este capítulo pudiera ser un argumento en nuestra contra, ya que asentamos que el barroco fue utilizado por la Iglesia católica para imponer una serie de dogmas y prácticas religiosas y sociales; sin embargo, nos falta hacer una precisión. Tanto la corona como la jerarquía eclesiástica intentaron utilizar al barroco como un instrumento a su favor, pero, al concretar el proyecto, no todo salió como se deseaba. La prueba de ello es que los gobiernos ilustrados se opusieron encarnizadamente al barroco por considerarlo excesivo e incluso peligroso para mantener el orden social.

En el caso americano es por demás evidente que la estrategia no funcionó como las autoridades lo deseaban. Lezama Lima es muy claro al respecto: “El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Alejandino, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que está maduro ya para una ruptura”<sup>15</sup>.

La madurez que el barroco alcanzó en tierras americanas manifiesta la propia madurez de los indios y permite vislumbrar las revoluciones posteriores que dieron como resultado la independencia de España. Lezama vuelve a tener la razón al hacer suya la aseveración de Weisbach y afirmar que “entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista”<sup>16</sup>. O mejor aún, como le he escuchado decir a Gonzalo Celorio

---

<sup>14</sup> Cf. Gonzalo Celorio, “Aproximación a la literatura neobarroca” en *Ensayos ortodoxos*, t. I, p. 28.

<sup>15</sup> José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 54.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 34.

parafraseando al artista cubano: “el barroco comenzó por ser un arte de contrarreforma y terminó por ser un arte de contraconquista”.

## 1.2 El neobarroco cubano

El recuento que acabamos de hacer de los rasgos del barroco nos servirá como fondo para centrarnos, a continuación, en el neobarroco. Término que contó con la aprobación de la crítica desde que Severo Sarduy lo acuñó en su ya clásico ensayo “El barroco y el neobarroco”<sup>17</sup>.

Con anterioridad otros autores habían hablado del barroco para referirse a las peculiaridades del arte y la cultura americanos. De hecho habían expandido el concepto hasta abarcar la totalidad de la realidad americana ya que consideraban que nuestro continente tenía una raíz mítica, mágica, que lo distinguía radicalmente de Europa, a pesar de que parte de su conformación también provenía de más allá del Atlántico<sup>18</sup>.

Alejo Carpentier, uno de los principales promotores de tales ideas, expuso en diversos trabajos, sobre todo en sus ensayos, que la naturaleza del continente americano era indómita, pues en él desata todo su furor a través de fenómenos como los huracanes y terremotos. El clima, caracterizado por sus contrastes, pero en general por su calidez, lo volvía una tierra fértil y abundante. Lo mismo ocurría con el resto de los elementos que lo

---

<sup>17</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” en Norman Clan y Wilfredo H. Corral, (eds.), *Los novelistas como críticos*, vol. I. El texto se publicó por primera vez en el libro *América Latina en su literatura*, edición de César Fernández Moreno, Siglo XXI / UNESCO, México / París, 1972, p. 167-184.

<sup>18</sup> En este sentido no podemos olvidar la tesis de don Edmundo O’Gorman, quien explica que el ser americano fue una invención europea. Es decir, la representación mental de América fue producto del pensamiento europeo. Cf. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*.

conformaban, de donde resultaba una realidad americana exuberante y maravillosa, nueva para los ojos europeos y, por tanto, incomprendida por ellos<sup>19</sup>.

Para darse a conocer -para hacerse inteligible al resto de Occidente-, esta realidad necesitaba ser mostrada, mencionada, tal como Adán había nombrado a cada ser creado al principio de los tiempos. Al novelista latinoamericano le correspondía la tarea de nombrar lo americano “para situarlo en lo universal” y el medio para hacerlo era “una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo”<sup>20</sup>. De otra manera no se plasmaría con precisión la consistencia y la dimensión de lo americano. Porque, por ejemplo, el estilo de nuestras ciudades no es clásico, sino que conlleva “una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a ‘otras cosas’, que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos”<sup>21</sup>. Y ello, evidentemente, requiere de una prosa igual de barroca para captar con toda nitidez la complejidad de su ser más íntimo. Por eso, en opinión de Carpentier, la realidad americana sólo se comprende a través del barroco. Aún va más allá y afirma:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del *guaco* peruano<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Paradójicamente, el afán de Carpentier por destacar lo americano frente a lo europeo, en opinión de Gonzalo Celorio, es una postura que “proviene de una mirada exógena, en este caso europea, que se posa en nuestra realidad, y al advertir que no se ajusta a los paradigmas del Viejo Mundo, la califica de maravillosa, como ocurrió desde los tiempos colombinos”. “Presentación” en Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano*, p. 12.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana” en *Obras completas de Alejo Carpentier, Ensayos*, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

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

De esta manera, lo barroco y lo americano vienen a ser casi sinónimos. Principalmente porque ambos términos se definen por los mismos elementos: el contraste, el ingenio, el desbordamiento, su rara belleza, pero ante todo, por la combinación de elementos heterogéneos, por la conjunción de la alta cultura, la europea, con lo americano. Entre los diversos ejemplos con que el escritor antillano ilustra sus comentarios, dice: “En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico *concierto celestial*, un ángel tocando las maracas. Eso es lo importante: *un ángel tocando las maracas*. El bajo medievo americanizado”<sup>23</sup>.

Líneas arriba hemos visto cómo José Lezama Lima también encuentra una íntima relación entre el barroco y el ser americano. De hecho afirma que en las Indias este arte adquirió un carácter propio precisamente por la conjunción de elementos españoles e indígenas. Y va más allá al incluir aspectos negroides y portugueses que también intervinieron en la conformación de nuestro ser. Con ello presenta al barroco como el estilo ideal para lo americano, ya que permitió la incorporación de elementos autóctonos, entre otros, y con ello adquirió una originalidad y una fuerza incomparables que lo diferencian e incluso oponen al europeo<sup>24</sup>.

La postura de Carpentier y de Lezama, aunque es sumamente interesante e ingeniosa, cae en el exceso al considerar que todo lo americano es barroco. Sin embargo, hemos expuesto sus conceptos por la influencia considerable que tuvieron sobre los escritores posteriores y, sobre todo, porque de alguna manera conforman la plataforma

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 26. Las cursivas son del original. Esta idea de una americanización de lo europeo se puede comprobar en los nombres que se les dieron a las diversas provincias americanas pobladas por europeos, ya que Nueva España, por ejemplo, indica el deseo de recrear España en América.

<sup>24</sup> Cf. José Lezama Lima, *op. cit.*, sobre todo la sección titulada “La curiosidad barroca”.

ideológica sobre la cual se determinaron las características del neobarroco. Esta precisión se la debemos a Severo Sarduy.

Escritor cubano vecindado en Francia, Sarduy es uno de los máximos exponentes de la literatura neobarroca, como lo demuestra el conjunto de su obra. Él fue el primero en proponer el término neobarroco para especificar un determinado tipo de literatura que retomaba (o continuaba) la estética barroca. En su opinión, en las manifestaciones artísticas hispanoamericanas, sobre todo en el trabajo de los escritores cubanos, era posible identificar algunos rasgos inconfundiblemente barrocos. Mas no deseaba continuar ensanchando el término, sino que prefería restringirlo y para aplicarlo solamente al arte latinoamericano actual y evitar con ello abusos en su empleo<sup>25</sup>. Así fue como surgió el neobarroco, caracterizado por ciertos elementos formales básicos y omnipresentes en la literatura iberoamericana contemporánea.

### 1.3 Características formales del neobarroco

Entre los elementos que el neobarroco retoma del barroco está, por ejemplo, el derroche, la abundancia, el exceso; ese horror al vacío del que habla Severo Sarduy<sup>26</sup>. En el empleo del lenguaje se manifiesta tal situación, pues se trata de un lenguaje exuberante y exquisito; incluso parece desperdiciarse en la frivolidad de sus temas, como lo demuestra el mismo autor en obras como *De donde son los cantantes*:

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos, de nylon, enlazados

<sup>25</sup> Cf. Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 424 y 425.

<sup>26</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 55-58. Se trata del horror que provoca el descubrimiento de que no hay nada fijo en el espacio, pues todos los astros se encuentran errantes, lo cual implica una completa relatividad ya que resulta que el universo es un vacío, una nada que sólo existe en función de los cuerpos que lo ocupan. Esa nada es lo que se intenta colmar con la abundancia de elementos ornamentales.

con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia<sup>27</sup>.

La forma predomina sobre el fondo. No importa lo que se dice sino la manera como se hace. Hay una libertad completa para el capricho personal, un abandono placentero a la proliferación. Así, mientras que la obra clásica es producto del trabajo, la repetición obsesiva de cosas inútiles convierte en juego al barroco, por lo que su escritura termina siendo “pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos”<sup>28</sup>.

De ahí que los ilustrados y todos aquellos que posteriormente se apegaron a la razón instrumental terminen decepcionados de tanto esfuerzo sin funcionalidad y exclamen: “¡Cuánto trabajo *perdido!*”.

Al respecto, Gonzalo Celorio se pregunta: “Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia?”<sup>29</sup>. A lo que Sarduy responde con toda claridad:

Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer -y no, como en el uso doméstico, en función de la información- es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” -como el círculo de Galileo- en que se basa la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse -ese suplemento de valor- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, en *Obra completa*, t. I, p. 329.

<sup>28</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, p. 440.

<sup>29</sup> Gonzalo Celorio, “Aproximación a la literatura neobarroca”, p. 31.

<sup>30</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 99 y 100.

La obra de Reinaldo Arenas confirma este afán por escribir incesantemente, casi de manera incontrolable. En *Celestino antes del alba*, al personaje principal lo invade “la fiebre de la escribidera” y por ello cubre con letras y signos todo lo que encuentra a su paso: los árboles, las plantas, el suelo, los papeles y hasta su propio cuerpo. La familia, pero sobre todo su abuelo, trata de acabar, de borrar, sus garabatos, pues considera inmoral y afeminado que Celestino escriba. Así se comprueba la tesis que considera la escritura como algo subversivo que hay que eliminar a como dé lugar. El barroco (el neobarroco) al oponerse a tal pensamiento demuestra que no ha dejado de ser un arte de contraconquista, aunque el contexto sea distinto y ahora se enfrente al capital financiero y su sistema de valores.

Por otra parte, el barroco es, primordialmente, artificio. Es un arte prefabricado, “ironía e irrisión de la naturaleza”<sup>31</sup>. Por eso siempre parte de algo previo, nunca de la realidad objetiva, si es que tal existe. La labor barroca es de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo; un texto que se construye sobre otro previo que a su vez se realizó sobre uno anterior y así sucesivamente. Como una metáfora de la metáfora, una especie de metametalenguaje<sup>32</sup>.

La artificialización se genera a través de diversos mecanismos. Uno de ellos es la sustitución, que no es más que la elaboración de metáforas en las que la relación entre los nuevos significantes y los significados es hiperbólica en tanto que hay una enorme distancia entre la nueva palabra y lo designado. Otro elemento, la proliferación, consiste en obliterar el significante de un significado con una cadena de significantes que progresa

---

<sup>31</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, p. 425.

<sup>32</sup> *Ibidem*

metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita a su alrededor a partir de la cual podemos inferirlo<sup>33</sup>. Suele ser una acumulación de elementos heterogéneos vaciados de su significado habitual para que, en conjunto, den la connotación deseada, aunque ninguno lo haga directamente. A veces incluso no se llega a algún significado preciso, pues cada que un conjunto de términos nos acerca a un significado, viene inmediatamente otro a hacer un quiebre. Así, “la lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desmentirse, a anularse los unos a los otros”<sup>34</sup>.

La lectura perifrástica a la que se nos obliga, que Sarduy llama radial, se acerca al significante ausente aunque jamás lo nombra. Se trata de una alusión en que la ausencia del significante “ostenta las huellas del exilio”<sup>35</sup>. Con ello se generan textos ambivalentes en los que el significado difiere de lo que se menciona. El juego de palabras que se establece, permite que el lector pueda entender casi cualquier cosa aunque no deja de haber un significado profundo que permanece.

El tercer elemento de la artificialización es la condensación, que consiste en la superposición de dos significantes para crear un significado que sintetiza los anteriores y forma uno nuevo. Es crear palabras como *maquinoscrito* y todos los juegos fonéticos y semánticos tan del gusto de Guillermo Cabrera Infante, por ejemplo.

La utilización de todos estos elementos basta, a juicio de Sarduy, para caracterizar a una obra como neobarroca y justamente por su presencia constante en los escritos de los autores latinoamericanos recientes es que se les puede considerar neobarrocos<sup>36</sup>. Sin

---

<sup>33</sup> Cf. *Ibid*, p. 427.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 428.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 429.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 426.

embargo, la verdadera clave del neobarroco es la parodia, que implica un doble discurso, una doble textualidad.

En la parodia hay “un discurso referencial, previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos por el discurso del barroco”<sup>37</sup>. Es regresar a un texto previo enriqueciéndolo, por lo que la parodia no se limita a la burla del discurso de referencia, sino que “implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales”<sup>38</sup>. Entre más abisme la distancia entre la ida y el regreso, mejor será el discurso barroco, pues éste consiste, en su aspecto esencial, en articular un discurso basado en una obra anterior de la cual debe alejarse lo más posible<sup>39</sup>.

De manera concreta, el lenguaje paródico se expresa por medio de dos mecanismos: la intratextualidad y la extratextualidad<sup>40</sup>. La primera incluye las citas y las reminiscencias, que son formas de incorporar textos extranjeros al texto que se escribe. En las citas los elementos que se integran quedan visibles en la superficie textual, mientras que en las reminiscencias los elementos subyacen sin jamás emerger del todo, pese a que determinan el tono del texto visible.

La extratextualidad está conformada por

los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos –citas y reminiscencias-, sino que, intrínsecos a la

---

<sup>37</sup> Gonzalo Celorio, “Aproximación a la literatura neobarroca”, p. 29.

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> Lo que a continuación anotamos respecto a la intratextualidad y la extratextualidad está basado en los textos de Severo Sarduy, pues se trata de términos que, al ser definidos de manera distinta por diversos autores, han acabado por volverse ambiguos. En general, lo que el autor cubano llama intratextualidad se suele considerar “intertextualidad” (véase Luz Fernández de Alba, “El juego de los intertextos” en *Del tañido al arte de la fuga*, p. 65-67), pero en nuestro trabajo preferimos apegarnos por completo a la terminología de Sarduy para evitar confusiones. De ahí que la tercera parte de esta tesis se titule intratextualidad y no intertextualidad, como quizás habría sido más preciso.

producción escritural, a la operación del cifraje –de tatuaje– en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación<sup>41</sup>.

Anagramas, caligramas, acrósticos, bustrofedones, palíndromos y todas las formas verbales y gráficas de la anamorfosis, caracterizan la extratextualidad, así como la aliteración y todos los juegos fonéticos posibles en la página del texto. Semánticamente hay perífrasis, palabras que no se pronuncian pero están presentes. Manejos verbales que crean elipsis, forma barroca por excelencia. También, y por último, está la tautología, entendida como la representación de un contenido más vasto que el explícitamente mostrado; es la obra en la obra, la repetición del título en el cuerpo del texto<sup>42</sup>.

Con base en los trabajos de Bajtín, Severo Sarduy identifica varios elementos propios del carnaval como fundamentales también para el neobarroco. En particular afirma que la carnavalización juega un papel muy importante porque uno de sus componentes esenciales es la parodia. Asevera: “La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*”<sup>43</sup>. Por otra parte, considera que el diálogo establecido entre los diversos textos presentes en la obra establecen una estereofonía, término con el que sustituye el de *polifonía* del autor ruso. De esta manera, implica los conceptos fundamentales de la teoría bajtiana dentro del neobarroco, que sería el “espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia, de la intertextualidad”<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, p. 434 y 435.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>44</sup> *Ibidem*

Pero la sola presencia de todos estos elementos en una obra no basta para caracterizarla como neobarroca, sino que deben ser aspectos estructurales. Es decir, deben constituir la estructura textual, pues su función no es meramente decorativa o superficial. En el neobarroco los elementos formales terminan por integrar la estructura, no olvidemos que en él, como en el barroco, la apariencia es contenido, lo ornamental se vuelve fundamento.

Una revisión de la novelística latinoamericana del siglo XX, en particular de la cubana, nos indicaría que efectivamente la mayor parte de los textos podría incluirse dentro del neobarroco<sup>45</sup>. De ahí que Alejo Carpentier tenga la razón cuando afirma: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco”<sup>46</sup>. De hecho, una diferencia entre los autores actuales y quienes escribieron en los siglos pasados es que éstos tienen la deliberada intención de “articular un discurso que incluya elementos propios de la estética barroca, particularmente la parodia”<sup>47</sup>. Los escritores neobarrocos se reconocen como tales o al menos tienen conciencia de que emplean aspectos característicos del barroco, cosa que no sucedía con los autores de los siglos XVII y XVIII, que creían continuar con la preceptiva clásica.

Por último, conviene señalar otra diferencia entre el barroco europeo, incluido el barroco colonial americano, y el actual neobarroco, pues el primero surgió como imagen de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico, correspondiente a la omnipotencia del logos que sirve a las dos majestades: la divina y la terrestre, Dios y el Rey. En cambio, el neobarroco

---

<sup>45</sup> Gonzalo Celorio hace un recuento rápido de diversas obras escritas en América Latina que participan de las características del neobarroco. Véase su artículo “Aproximación a la literatura neobarroca”, p. 25-27.

<sup>46</sup> Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, p. 41.

<sup>47</sup> Gonzalo Celorio, “Aproximación a la literatura neobarroca”, p. 27.

refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia<sup>48</sup>.

De ahí que los textos neobarrocos se muestren caóticos, anárquicos:

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta “la pérdida del hilo” el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca -la frase de Lezama- muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados ‘injertos’ de otros idiomas, etc.), en su no ‘caer sobre sus pies’ y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *aileurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma<sup>49</sup>.

La literatura escrita por Reinaldo Arenas encaja a la perfección dentro de esta poética, como veremos a continuación.

---

<sup>48</sup> Severo Sarduy, “El Barroco y el neobarroco”, p. 441.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 442.

*En el Caribe...  
se vive como se escribe,  
se escribe como se vive*  
Luis Eduardo Aute

## Capítulo 2

### REINALDO ARENAS Y LA *PENTAGONÍA*

#### 2.1 Reinaldo Arenas

La obra de Reinaldo Arenas es una de las más relevantes dentro de la literatura cubana del siglo pasado. El autor incursionó en la poesía, el ensayo y el drama, pero fue su creación en prosa lo que le permitió trascender en el mundo de las letras. Desde su primer libro quedó demostrada la calidad de su trabajo y los textos posteriores no hicieron sino aumentar el reconocimiento a su tarea, aunque este reconocimiento provino cada vez menos de la crítica cubana y comenzó a surgir en el extranjero.

Los escritos de Arenas también sobresalen por su cantidad. Si nos limitamos a los volúmenes en prosa publicados, podemos contar nueve novelas, un par de noveletas<sup>1</sup>, dos libros de cuentos<sup>2</sup> y una autobiografía. El primer texto que vio la luz pública fue *Celestino antes del alba*, novela que presentó ante el concurso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y que, pese a merecer el premio, sólo consiguió una mención honorífica y su publicación en 1967. Un año después, con *El mundo alucinante*, le sucede

---

<sup>1</sup> Reinaldo Arenas llama noveletas a algunos de sus relatos que guardan un estado intermedio entre el cuento y la novela -sobre todo por su extensión-, por lo que terminan siendo una especie de novelas cortas. Quizás el mejor ejemplo de éstas sea *La vieja Rosa*, publicada originalmente en el libro de cuentos *Con los ojos cerrados* y posteriormente por separado. *Viaje a La Habana* es un libro compuesto por tres noveletas, pero lo consideramos como novela porque el autor así lo dispuso al explicar que existe una estrecha conexión entre los relatos que lo integran.

<sup>2</sup> Al respecto sólo tomamos en cuenta *Termina el desfile* y *Adiós a mamá*, pues el primero recoge todos los cuentos publicados anteriormente en *Con los ojos bien cerrados* (cuya edición por Ángel Rama no contó con el consentimiento del autor), además del cuento que le da nombre al libro.

algo similar. La asociación de escritores cubanos se opuso a premiarla y ya ni siquiera se publicó en La Habana<sup>3</sup>.

Una vez aprendida la lección, Arenas escribe *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, pero no la presenta a concurso alguno. En lugar de ello se apresura para que la novela deje la Isla y es así como se imprime en 1975 en idioma francés, bajo el sello de Seuil, la editorial ligada al grupo *Tel quel*. Dos años más tarde apareció la versión en alemán y fue hasta 1980 que Monte Ávila la publicó en lengua española. Posteriormente Argos Vergara la editó en Barcelona en 1985<sup>4</sup>.

La publicación en el extranjero de *El palacio de las blanquísimas mofetas* acentuó el distanciamiento surgido entre el escritor y el régimen de Fidel Castro. Arenas se había mostrado rebelde con su comportamiento poco apegado a la norma que exigía la revolución y, sobre todo, por su literatura. El haber permitido que se editara una obra suya fuera de Cuba significaba un franco desafío al sistema<sup>5</sup>, pues hacía evidente que imponía su voluntad sobre lo dispuesto por el estado y dejaba en entredicho la rigurosidad con que se vigilaba lo que salía del país. Arenas se encaminaba hacia la proscripción y sólo hubo que esperar un pretexto para ser condenado.

Un incidente en la playa fue suficiente para que se girara una orden de aprehensión en su contra y a partir de entonces se volvió un fugitivo. En dos ocasiones fue detenido y terminó en prisión. Así conoció “El Morro”, famoso sitio de confinamiento para presos

---

<sup>3</sup> Su primera edición en español fue realizada en México por la editorial Diógenes en 1969. Antes se había publicado la traducción al francés en Editions du Seuil.

<sup>4</sup> Véase Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto” en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria*, p. 101, nota 12. La edición de la novela más reciente aparecida en México es la de Tusquets de 2000.

<sup>5</sup> Antes que *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *El mundo alucinante* ya había sido publicado en Francia en 1968 y en México un año más tarde, pero se trataba de una obra presentada anteriormente en Cuba, cosa que no había sucedido con esta nueva novela.

políticos. Durante esta etapa de su vida es que escribe y reescribe *Otra vez el mar*, novela en que narra la desolación, el tedio y la insatisfacción que experimentó bajo el régimen de Fidel Castro.

El proceso de fuga constante persistió hasta 1980, cuando de manera azarosa logró embarcarse desde el puerto de El Mariel hacia la Florida, gracias al conocido incidente propiciado en la embajada peruana y que dio como resultado que el gobierno castrista permitiera el exilio de miles de cubanos, muchos de ellos considerados escoria social. Una vez en los Estados Unidos, Arenas continúa su vida literaria y no deja de señalar la tiranía de Fidel ni de escribir en su contra. Pero en 1987 se le detecta sida y ante la inminencia de la muerte, se apresura a concluir su autobiografía (*Antes que anochezca*) y la *Pentagonía* (de la cual sólo le faltaba *El color del verano* y *El asalto*), con lo que da por terminado su quehacer como escritor. Sin esperanza alguna que lo mantenga, decide suicidarse el 7 de diciembre de 1990 en la ciudad de Nueva York.

## 2.2 La rescritura

Ottmar Ette ha señalado que, considerada en conjunto, la obra de Reinaldo Arenas se caracteriza por tener una estructura orgánica y coherente. De hecho afirma que puede “enfocarse como un solo texto, un solo libro”<sup>6</sup>, lo cual de ninguna manera niega sus múltiples facetas, sus contradicciones estéticas y su polisemia, que permiten y exigen lecturas diversas.

La clave para entender esta situación se encuentra en la rescritura, pues si algo especifica la producción literaria de Arenas es este rasgo. En toda su obra se encuentran

---

<sup>6</sup> Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 96.

ciertos núcleos narrativos que se rescriben compulsivamente en un mismo libro y en otros diferentes. Temas como su unión con la guerrilla, son contados en innumerables ocasiones en diversos textos, siempre con modificaciones que crean ambigüedad y justifican, estéticamente, su repetición constante.

Pero la reescritura no se ejercita sólo en trabajos propios, sino que abarca obras de otros autores, pues el antillano practica la reescritura de textos ajenos. En este sentido los ejemplos más evidentes son *El mundo alucinante* y *La loma del ángel*, en los que rescribe *Las memorias* de fray Servando Teresa de Mier y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, respectivamente.

En todos los casos la reescritura funciona como un medio para actualizar el pasado, para volverlo presente a cada instante. Desde luego, no se trata del pasado histórico, sino del pasado textual. Es decir, los personajes de las novelas (especialmente los protagonistas) mueren al final de cada historia, pero queda de ellos un texto que se integra en el siguiente al servir como una especie de memoria para el próximo relato. Esto crea una interrelación textual que articula los distintos escritos y los va entretejiendo a través de un mecanismo que imita a la memoria en tanto que integra el pasado -textual- al presente, también textual.

Por eso un texto areniano jamás será una obra acabada, en el sentido de que tenga un final definitivo, pues vuelve a hacerse presente en el próximo escrito. Lo cual genera una estructura circular, ya que al iniciar la lectura de cualquiera de sus libros lo que en realidad se hace es continuar la del texto anterior, al mismo tiempo que se prepara la del siguiente y así indefinidamente.

La circularidad también se observa en cada obra de manera independiente, pues Arenas gusta de iniciar con prólogos-epílogos, como se titula la primera sección de *El*

*palacio de las blanquísimas mofetas*, o con introducciones que son finales, como en *Antes que anochezca*. Y no se trata de un simple juego verbal, sino que efectivamente son textos que pueden leerse al principio y al final de la obra y en cada ocasión funcionan como introducciones o conclusiones, según sea el caso. Otros ejemplos de circularidad los encontramos en *Celestino antes del alba* y en *El mundo alucinante*, que terminan con las mismas escenas con que inician.

Es importante señalar que la estructura cíclica no anula el desarrollo lineal de la historia. Junto a la repetida, y cada vez diferente, narración de los mismos hechos se despliega una trama que mantiene un avance progresivo, evitándose con ello el encierro y la monotonía en la obra. De esta manera la circularidad y la linealidad se empalman y dejan de ser términos excluyentes para volverse dos facetas de un mismo relato.

### **2.3 La escritura autobiográfica**

Otro eje que constituye la literatura de Arenas es el fondo autobiográfico de sus escritos. Ninguno de sus textos escapa al recuento de alguna parte de su vida. Incluso en los dos libros anteriormente citados que son reescritura de obras decimonónicas, hay un trasfondo autobiográfico. En estos casos lo que hace Arenas es identificarse con los protagonistas y con algunos personajes secundarios en los que éstos se desdoblan, y adecuar las narraciones originales de tal modo que terminen representando parte de sus vivencias personales.

Sin importar que los personajes se llamen fray Servando o Cecilia Valdés, Reinaldo Arenas los convierte en *alter ego* suyos y así es como sus historias se asumen como propias o al menos como posibilidades ficticias. El autor se muestra a través del fraile dominico o de la mulata porque sabe que no escribe, o rescribe, la *historia verdadera* de los personajes,

sino que crea una nueva versión acorde con su deseo y sus propias experiencias. Por eso en su escritura se funde la realidad y la ficción y el resultado siempre es un relato producto de la fantasía cuyo fundamento es un relato de carácter biográfico.

En este sentido conviene llamar la atención sobre su autobiografía, pues un lector descuidado podría considerar que en ella no existe la intención de contar una versión ficcionalizada de su vida. En realidad lo que no se debe perder de vista al leerla es que en todos sus escritos hay una mezcla indisoluble entre lo real y lo ficticio. De la misma manera en que la circularidad no se excluye con la linealidad en sus relatos, tampoco existe una oposición entre la ficción y la realidad, pues simultáneamente niegan y afirman lo que se escribe.

Lo importante para nuestro trabajo es que *Antes que anochezca* no es de ninguna manera el único texto escrito por Arenas en el que encontramos un recuento de su vida. De hecho existe un conjunto de cinco novelas al que le dio una importancia sin igual dentro de su obra completa y esto se debió, precisamente, al carácter autobiográfico del ciclo. La novela que lo inaugura es *Celestino antes del alba*, su *opera prima*. En ella se recrea la infancia del autor, pues el protagonista y su primo, personaje imaginario que lo acompaña en todas sus andanzas y que es un desdoblamiento suyo, son niños que viven en el campo y por lo mismo se encuentran en contacto directo con la naturaleza.

El libro muestra las dificultades que se hallan al vivir en la provincia y la violencia que este medio impone. Se caracteriza por la importancia que se le da a la escritura, sobre todo como medio de rebeldía y de autorrealización, y por los experimentos narrativos que contiene, pues, por ejemplo, abundan los epígrafes provenientes de fuentes diversas, incluidos los propios personajes de la obra. También se encuentran la mezcla de géneros

literarios, los juegos de palabras que terminan por ser experimentos tipográficos y tres finales distintos para concluir la obra, entre otras cosas.

La segunda novela del grupo es *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en ella se revisa la juventud de Arenas a través de Fortunato, personaje que sustituye a Celestino del texto anterior. Luego viene *Otra vez el mar*, novela que fue rescrita en tres ocasiones, según afirma el autor, pues la Seguridad del Estado la confiscó mientras Arenas era perseguido en la Isla. El libro expresa una fuerte crítica al sistema político y social cubano, pues ridiculiza la propaganda oficial y escarnece el intento de formar un hombre nuevo que, contradictoriamente, termina deshumanizado bajo el proceso de ideologización revolucionaria al que está sometido.

Lejos de ser un alegato panfletario, como quizás puedan considerarse algunos de los escritos posteriores, esta obra denuncia los excesos del régimen a través de una prosa que transmite la sordidez del sistema y el desánimo que generó en muchos de los que creyeron en el proceso y terminaron por experimentar en carne propia sus limitaciones y arbitrariedades. Sobre todo acusa la represión que tuvieron que soportar los homosexuales, pues Héctor, que es el personaje central del relato, tiene que ocultar su preferencia sexual y se ve obligado a llevar una vida insatisfecha al lado de una mujer a la que no ama, que es su prima, pero que necesita para tener ciertas ventajas que ofrece el estado, como poseer una casa.

Su vida es un infierno al tener que soportar un régimen burocrático e impositivo, y, sobre todo, al no poder manifestar el deseo que le provocan los hombres. Su drama se agudiza precisamente el día en que conoce a un joven mientras pasaba una semana de vacaciones en la playa, asunto que concentra la esencia del relato.

*El color del verano*, obra póstuma, es compleja sobre todo porque parece ser el resultado de la conjunción de múltiples escritos independientes. El protagonista es Gabriel, joven homosexual que da rienda suelta a sus impulsos bajo el seudónimo de la Tétrica mofeta y que reconoce que para sus lectores no deja de ser Reinaldo; es decir se trata de un personaje que se desdobra en tres. La base de la novela es la exposición de las aventuras sexuales de la Tétrica mofeta junto con el grupo de *locas* con el que pasa la mayor parte del tiempo. En la novela la sexualidad es desbordante y sirve para mostrar la vida ilícita que los homosexuales llevaban en las calles y playas de La Habana, y, por tanto, conforma un discurso opositor a las normas del régimen castrista.

La obra que cierra la *Pentagonía* es *El asalto*, publicada recientemente en México<sup>7</sup>. En ella el protagonista se hace pasar por un agente secreto del estado con el fin de perseguir a su madre, quien realmente era un agente estatal y a quien acusa de traición. El relato describe las peripecias del personaje tras su madre hasta que al final se enfrentan el gran día en que Fifo, quien parodia a Fidel Castro, celebra con un magnífico desfile un aniversario más de su triunfo<sup>8</sup>. La derrota que sufre la madre la obliga a mostrar su verdadera identidad: es Fifo, y con ello se augura el derrocamiento que tarde o temprano sufrirá el régimen de Castro.

En conjunto, las primeras cuatro novelas de la *Pentagonía* lo que hacen es recrear la vida de Arenas dentro de Cuba. El autor se introduce en la diégesis a través de los protagonistas y de todos los personajes en que éstos se desdoblan. Así ofrece una versión de los hechos tal como sucedieron, como hubiera querido que ocurrieran o como pudieron

---

<sup>7</sup> Por Tusquets en 2003.

<sup>8</sup> El combate entre la madre y el protagonista recuerda las batallas que Héctor personifica en sus sueños en *Otra vez el mar*, mismas que se inspiran en la *Iliada*.

haber sido. Lo que llama la atención es que el periodo del exilio haya quedado fuera del ciclo, pues la novela que lo cierra se ubica en un periodo indefinido que presumiblemente se sitúa en el futuro. De hecho, pocos de sus escritos hablan de su vida fuera de la Isla. En esto Reinaldo Arenas comparte con tantos otros compatriotas suyos esa fascinación por escribir historias ambientadas dentro de su tierra aunque ya no esté en ella; tal pareciera que la melancolía que genera la distancia acentúa la necesidad de sentirse cerca del suelo natal, al menos con el recuerdo<sup>9</sup>.

#### 2.4 Arenas y el neobarroco

Antes de analizar detenidamente *El palacio de las blanquísimas mofetas*, conviene decir unas cuantas palabras respecto a la relación del autor con el neobarroco. A pregunta expresa sobre su opinión acerca de la interpretación de la narrativa cubana como neobarroca, Arenas manifestó que los escritores antillanos no tenían por qué adoptar una forma de expresión que fuera necesariamente el hermetismo o el barroco, sino cualquiera que sirviera a su labor artística, por lo que se declara a favor de un estilo ecléctico. Al plantearse que justamente esa mezcla heterogénea era la mejor definición del neobarroco, él termina por admitir: “Si el barroco americano es en fin una jaba donde se puede echar todo lo que encontramos por el camino, entonces, decididamente, también soy (qué horror) neobarroco...”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Al respecto, en una plática Eliseo Alberto asentó que los autores cubanos escriben sobre la Isla precisamente por su condición de isleños. Sin embargo, él nunca había ubicado sus historias en ambientes cubanos antes de escribir *Esther en alguna parte*, su novela más reciente.

<sup>10</sup> Reinaldo Arenas, “Donde no hay furia y desgarro no hay literatura” en Norman Clan y Wilfredo H. Corral, (eds.), *Los novelistas como críticos*, vol. I, p. 547.

En un capítulo de *El portero*, Arenas reflexiona sarcásticamente sobre su escritura y la de otros autores. Dice:

Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. [...] En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser ni es un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy, todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender<sup>11</sup>.

Reproducimos la cita no para argumentar que al ponerse al lado de reconocidos escritores neobarrocos, automáticamente pueda considerársele como tal, sino porque nos permite recordar algunas características de este estilo que ya hemos revisado en su momento. Aquí Arenas reconoce que el neobarroco es hermético, poco menos que ininteligible, y que se basa en juegos del lenguaje que caen en la frivolidad y son producto del ingenio. Pero lo más importante es que se refiere a sí mismo como si fuera otro quien escribiera el texto. Es lo que decíamos de la obra tautológica, autorreferencial. En este caso no es que en *El portero* se hable de *El portero*, sino que Arenas habla de Arenas como si se tratara de otra persona.

En el breve repaso que hemos hecho líneas arriba sobre algunos textos de Arenas podemos percibir varios rasgos que nos indican que su obra también es neobarroca. Ahora, para adentrarnos en el asunto, en los próximos capítulos analizaremos con cuidado *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Sin embargo, lo haremos empleando las categorías de Mijail M. Bajtín, sobre todo las de polifonía, dialogismo y carnavalización, pues como hemos dicho anteriormente, son una de las bases más sólidas sobre las cuales Severo

---

<sup>11</sup> Reinaldo Arenas, *El portero*, p. 107 y 108.

Sarduy teoriza respecto al neobarroco. Al final revisaremos un caso de intratextualidad al ver las conexiones entre la misma novela y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

SEGUNDA PARTE  
POLIFONÍA, DIALOGISMO Y CARNAVALIZACIÓN

*La realidad no es entonces una sola,  
sino una suma de realidades paralelas que conviven,  
sea en paz o en abierto conflicto.*  
Octavio Vences, *Las fugas paralelas*, p. 76.

## Capítulo 3

### POLIFONÍA Y DIALOGISMO

#### 3.1 La polifonía

Mijaíl Bajtín acuñó el término *polifonía* como herramienta conceptual para analizar un determinado tipo de novelas, de manera específica, las de Fedor Dostoievski. En contraste con la novela monológica representativa del siglo XIX, la novela polifónica se caracteriza por la “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” que generan una “auténtica polifonía de voces autónomas”<sup>1</sup>.

Bajtín señala que en las obras de Dostoievski

no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y destinos [de los personajes] dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible<sup>2</sup>.

La poética de Reinaldo Arenas parte del mismo principio. Los personajes de sus novelas tampoco se someten a la conciencia todo poderosa del autor-narrador, sino que se desenvuelven con suma libertad demostrando una independencia e incluso una rebeldía totales. No obstante, a primera vista podría ponerse en duda la polifonía en Arenas puesto que en todos sus textos se encuentra una conciencia superior que le da unidad a la narración. Al respecto conviene tener presente que Bajtín aclara que la autonomía de los

---

<sup>1</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 16. Las cursivas son del original.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.16-17.

personajes de la novela polifónica no es total respecto al autor, pues “el sentido-conciencia en su última instancia pertenece al autor, y sólo al autor”<sup>3</sup>.

En este sentido conviene decir que la voz narrativa no es lo mismo que el autor de la obra, ya que este último es una persona de carne y huesos que habita en el mundo real mientras que la voz narrativa pertenece únicamente al mundo de la ficción. Ambas entidades parecen confundirse, sobre todo en casos como el de la autobiografía, mas, al realizar un análisis literario, la distinción debe señalarse. Así, en la novela polifónica lo que ocurre es que los personajes son autónomos respecto al autor-narrador (o voz del autor), pero no en relación con el autor real.

Sólo la voz del autor puede equipararse con la de los personajes, puesto que el discurso del autor real no puede tener el mismo estatuto que el de ellos. Y es precisamente ese discurso, y no el de la voz narrativa, “el que determina la última unidad de la obra y su última instancia de sentido, su última palabra, por así decirlo”<sup>4</sup>.

Con base en lo anterior, analizaremos algunos aspectos de *El palacio de las blanquísimas mofetas* para demostrar que se trata de una novela polifónica. Pero antes de ello ofreceremos dos interpretaciones de la novela que nos servirán como fundamento para desarrollar el resto del capítulo.

### 3.2 La agonía

En términos generales, la historia que se narra en *El palacio de las blanquísimas mofetas* puede tener dos interpretaciones que lejos de excluirse resultan complementarias. La

---

<sup>3</sup> Mijail M. Bajtín, “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski”, en *Estética de la creación verbal*, p. 326.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 308.

primera de ellas considera que el texto relata el paso de la adolescencia a la juventud de Fortunato. Al principio de la novela el personaje se nos presenta como un chiquillo fantasioso que poco después tiene que renunciar a su condición de criatura atroz y soñadora para ingresar al mundo de los mayores. Se le pide que trate de emplearse en cosas útiles y que aprenda a ser hipócrita y falso como el resto de las personas, porque

Ya no era un muchacho; ya ni siquiera podía darse el lujo de relajarse en gritos, diciendo que quería morir; ya nadie podía concebir que permaneciese horas en el techo, a no ser que estuviera haciendo algo útil, preciso: arreglar las tejas, reparar el tendido eléctrico, limpiar las canales. Ya nadie podía admitir que tirara piedras al aire, que se revolcase, cantando. Había que simular y aparentar que no simulaba, que era suya aquella sonrisa de orangután, que él era también superficial, simple, gratuitamente feroz, fanfarrón, como ellos, como todos<sup>5</sup>.

Conforme avanza la obra podemos comprobar la transformación que sufre el protagonista, pues debe enfrentar las exigencias que le imponen la sociedad, la familia e incluso su ser mismo. Por eso entra a trabajar durante un tiempo en la fábrica de dulce de guayaba, se hace de algunas novias, se erotiza y finalmente decide marcharse con los rebeldes.

Respecto a esto último hay que advertir que no se alza en cumplimiento de un afán revolucionario, sino que el entorno social y político en que se halla se conjunta con su situación personal (es un joven retraído, con crisis depresivas, invadido por el tedio y sin ocupación alguna) para propiciar su insurrección. Es la única salida que encuentra para librarse del hastío en que vive.

Al llegar con los guerrilleros es rechazado porque no tiene un rifle. Como solución le proponen que mate a un *casquito* -un soldado- y le robe su arma. Fortunato fracasa al intentarlo y la acción, al parecer, le cuesta la vida. Este asunto no queda claro, pues entre

---

<sup>5</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 111-112.

las múltiples ambigüedades de la novela está la muerte del protagonista. En algunos párrafos se dice que se suicidó en un pozo o colgándose, en otros aparece ahorcado después de haber recibido una tortura feroz (tanto que se sospecha que ya estaba muerto al momento de ser colgado) y también se infiere que murió por las descargas que recibió de los militares que lo aprehendieron al fallar en su intento de hurtarle el fusil al casquito.

Como sea que haya muerto, en la novela se encuentran intercaladas algunas secciones que se titulan *Vida de los muertos* y en ellas Fortunato aparece junto con su prima Esther, que se suicidó, y, a veces, con Adolfinia, otra suicida. Esto nos lleva a la segunda interpretación de la obra, pues el texto parece ser la narración de la agonía de Fortunato<sup>6</sup>. Bajo este supuesto, la historia se desarrollaría sólo en su mente mientras agoniza y todo quedaría como el recuento que hace de su vida antes de morir. Lo interesante es que en dicho relato no hay nostalgia ni pesar, sino que todo se presenta como si al borde de la muerte se recibiera una revelación:

Cuando trataba de huir mientras las balas de los casquitos lo alcanzaban, Fortunato comprendió que sólo en la violencia y en las transfiguraciones podría hallar su verdadera autenticidad, su justificación... Las transfiguraciones se habían cumplido, había sido capaz de realizarlas, de padecerlas, ahora sólo restaba la violencia para llegar a la absoluta culminación. Estallar<sup>7</sup>.

Fortunato advirtió que se había transfigurado en el resto de su familia y al recordar los hechos pasados confirmó que había padecido el sufrimiento de cada uno de sus miembros. Ahora que estaba a punto de morir, su función como intérprete había concluido y para alcanzar la plenitud sólo le faltaba estallar, ponerle fin a todo (a la novela inclusive).

---

<sup>6</sup> Si esto es así, se explica entonces que varias de las secciones en que está subdividida la obra se titulen *agonías*.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 361.

Por ello encuentra gozoso el instante de la muerte y no desea que ésta sea el acceso a otro mundo, a un nuevo estado de la existencia:

Y no llegar a más. Y no esperar que aquello sea el paso, la puerta para el comienzo de un nuevo triunfo, de una nueva batalla, de otro infierno. No esperar jamás que aquel viaje violento, que aquel estallido dará sentido a un nuevo desarrollo, a otras estafas. Sencillamente reventar, y bañando paredes, árboles, latas, yerbas, disfumarse [*sic*] completamente<sup>8</sup>.

Más adelante volveremos sobre la muerte, por el momento la transfiguración es el tema que nos interesa, pues implica el desdoblamiento de Fortunato en el resto de los personajes de su familia. Aunque antes de centrarnos en el asunto es necesario volver al concepto de novela polifónica para analizar otros elementos sin los cuales no podremos entender de manera cabal el desdoblamiento de los personajes.

### 3.3 Simultaneidad de los planos narrativos

En la novela polifónica el espacio precede al tiempo porque lo que importa es la coexistencia y la interacción y no el desarrollo lineal del argumento. Bajtín señala que

Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como *simultáneo* y *adivinar las relaciones mutuas de los diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*<sup>9</sup>.

Se pondera al espacio porque en él pueden reunirse al mismo tiempo varios personajes con pensamientos distintos y con frecuencia contradictorios. Entonces es posible la interacción de formas muy distintas de apreciar la realidad, pues lo que importa resaltar es la simultaneidad de cosmovisiones que queda expuesta. Bajo esta circunstancia, la complejidad de los personajes logra desarrollarse con plenitud.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 48. Las cursivas son de original.

Desde luego, la noción del tiempo queda transformada. En el caso de *El palacio de las blanquísimas mofetas* se carece de una referencia fija que nos permita establecer qué es lo presente, lo pasado y lo futuro. Este trastrocamiento de la temporalidad permite que todo pueda acontecer en un mismo instante, a la vez que nada podría estar sucediendo. La noción del tiempo real es sustituida por el tiempo subjetivo de la narración.

Lo anterior explica que las escenas se encuentren intercaladas unas con otras y que en un mismo párrafo aparezcan frases que se refieren a sucesos diferentes, ocurridos en tiempos distintos y sin guardar relación alguna entre sí. Los planos narrativos se sobreponen unos con otros y se crea una simultaneidad que genera la sensación de desorden y anarquía característica en los textos de Arenas.

Por otra parte, la complicación aumenta si consideramos que el autor violenta el género novelesco al estructurar el texto con base en la fusión orgánica de géneros heterogéneos de acuerdo con la tradición de la literatura carnavalizada<sup>10</sup>. Todo lo cual exige que el lector sea copartícipe en la elaboración del significado de la obra, pues de otra manera parecerá un relato poco menos que ininteligible<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En el siguiente capítulo profundizaremos en la cuestión, pues está dedicado por completo a la literatura carnavalizada y a la inclusión de *El palacio de las blanquísimas mofetas* dentro de dicha corriente. Por el momento baste con decir que la influencia del carnaval en la literatura se aprecia sobre todo en la eliminación de las barreras entre los diferentes géneros, estilos y sistemas de pensamiento. Cf. Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, passim*, y *Problemas de...*, cap. IV.

<sup>11</sup> Toda la obra de Reinaldo Arenas corresponde a los planteamientos teóricos que postulan que el texto no es más que un entramado de indicaciones que el lector debe descifrar para dotarlo de significado. Arenas no ofrece una narración en la que todo lo dicho tenga un significado unívoco *a priori*, sino que juega con la escritura para que el lector sea copartícipe en la elaboración del sentido de la novela. Al respecto puede consultarse el artículo de Roman Ingarden titulado "Concretización y reconstrucción" y el de Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", ambos en Dietrich Rall, (comp.), *En busca del texto*, p. 31-54 y 99-120, respectivamente.

### 3.4 El desdoblamiento de los personajes

El desdoblamiento de los personajes es un fenómeno común en la novela polifónica porque con frecuencia las diferentes voces no son más que el desdoblamiento de la principal. Una vez más recurriremos a Bajtín para encontrar la clave del asunto. El autor explica que la

pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva [a Dostoievski] a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego*, con su caricatura [...]. Un fenómeno tan acostumbrado en Dostoievski como el de la aparición de personajes dobles, también se explica por esta misma particularidad. Se puede decir directamente que de cada contradicción dentro de un solo hombre, Dostoievski quiere hacer dos hombres para dramatizar esta contradicción y entenderla<sup>12</sup>.

De la misma manera, Arenas desdobra sus personajes para mostrar su complejidad. Además, toda su obra se distingue porque el protagonista siempre funciona como un *alter ego* del autor. Dentro de la *Pentagonía*, Celestino y Fortunato pueden reconocerse con facilidad como los *alter ego* de Arenas, mas a partir de la tercera novela la situación se complica, pues en *Otra vez el mar* parece que tanto Héctor como su esposa lo representan. En *El color del verano* son tres los personajes en que se ficcionaliza:

No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para tí [*sic*] [se refiere a su madre] sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica mofeta<sup>13</sup>.

En este caso cada personaje representa una faceta diferente del narrador, sin embargo, el desdoblamiento no es simultáneo, pues no aparecen los tres al mismo tiempo en ninguna escena. En cambio, el desdoblamiento que nos interesa es cuando varios personajes representan a uno mismo a pesar de mostrarse como seres totalmente

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 48. Las cursivas son del original.

<sup>13</sup> Reinaldo Arenas, *El color del verano*, p. 101.

independientes entre sí. Al respecto son muy atractivas las novelas en que se rescriben textos de otros autores. Por ejemplo, en *El mundo alucinante* el personaje de fray Servando funciona como el *alter ego* de Reinaldo Arenas<sup>14</sup> y personajes como Lady Hamilton u Orlando son desdoblamientos del religioso dominico. Cecilia Valdés, en *La loma del ángel*, también funciona como un doble ficticio del autor y a su vez puede verse duplicada en otros personajes como Nemesia Pimienta e incluso en Leonardo Gamboa.

A primera vista parece que en *El palacio de las blanquísimas mofetas* no hay desdoblamientos, pues todos los personajes se conducen con la mayor libertad posible: cada uno tiene sus propias preocupaciones y necesidades y trata de resolverlas de manera individual; no obstante, podemos afirmar que en realidad todos los personajes no son más que desdoblamientos de Fortunato. Como hemos apreciado en el caso de Dostoievski, Arenas utiliza este medio para dramatizar las contradicciones del protagonista. Sobre todo al tratarse de un personaje especialmente complejo.

Antes de exponer el desdoblamiento de los personajes es necesario que hagamos una aclaración respecto a la voz narrativa para evitar confusiones. En la novela existe una pluralidad de voces narrativas ya que casi todos los personajes son también narradores en algunos momentos. Esto permite que cada quien exprese su opinión sobre cualquier asunto y así se aprecia un mismo objeto desde diversos ángulos, resultando de ello visiones dispares y hasta contradictorias.

Entre todas esas voces narrativas existe una que narra en tercera persona y que no puede identificarse con ninguno de los personajes en particular, pues es la voz narrativa propiamente dicha. Esta voz no debe confundirse con la de Fortunato, pues en el texto se

---

<sup>14</sup> Al respecto véase la nota 21.

alcanza a diferenciar perfectamente una de otra. La voz narrativa -o voz del autor- se reconoce porque sólo desempeña la función de narrador y es la única que ofrece una versión de los hechos que no es contradictoria consigo misma, si bien es puesta en duda y con frecuencia desmentida por lo que dicen y hacen los personajes.

Respecto a éstos, debe decirse que *El palacio de las blanquísimas mofetas* es la única novela de Reinaldo Arenas en que todo un grupo ocupa el lugar principal, pues aunque Fortunato es el protagonista, el resto de los personajes no se queda a la zaga. Los abuelos son quienes conducen el clan. Polo es un anciano que llega al colmo del desaliento el día que tiene que recibir a una de sus hijas abandonada por su marido. A partir de entonces deja de hablarle a su familia, pues el hecho significa su fracaso definitivo, ya que su mujer nunca le dio un hijo que lo ayudara a trabajar la tierra y ninguna de sus hijas logró conseguir un esposo que reemplazara a los hijos que le faltaron. El silencio de Polo es su renuncia tácita al mundo exterior, a la vida misma.

Su mujer, Jacinta, es quien lo reemplaza como *pater familias*. El ensimismamiento de Polo le otorga tal derecho. Ella es quien lleva el peso de la familia y soluciona todos los problemas, sobre todo el de la manutención. Por eso su desesperación es constante y siempre está lamentando el infortunio y la ineptitud de sus hijas y nietos. Como consuelo se pasa la vida pidiéndole alivio a un Dios que, al parecer, jamás la escucha.

Adolfina es la hija mayor de los abuelos. "*Alta, flaca, autoritaria* y ahora *quedada*"<sup>15</sup>, así era la mujer. Su mayor desgracia fue nunca haberle interesado a ningún hombre. Era la que más trabajaba en la casa, la que se esforzaba, la que sabía coser, pero la única que jamás encontró una pareja, ni siquiera por una noche, por un rato. Desesperada y

---

<sup>15</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 33. Las cursivas son del original.

vieja, llega el momento en que decide salir a la calle para acostarse con el primero que la vea, mas nada consigue.

Fastidiada de vivir, sola y soportando a su familia loca, se prendió candela. Entró al baño y bailó, disfrutó sus últimos momentos. Después salió a escondidas para que no la viera su madre y tomó el alcohol y los cerillos. Por último se incendió; quería que la lumbre consumiera el fuego interno que nunca logró mitigar con un hombre.

Onérica, otra de las hijas, se fue a trabajar a los Estados Unidos. Antes había dado a luz a Fortunato, pero ante la pobreza circundante decide irse a cuidar niños malcriados para tratar de que el suyo esté bien. Sin embargo, lo único que hizo por él fue enviarle cartas llenas de ternura y prometerle que haría todo lo posible para que se reunieran pronto.

La historia de la concepción de Fortunato comenzó el día en que la mujer se puso a llorar en el monte decepcionada de todo. Fue entonces cuando la encontró Misael y tuvieron relaciones sexuales. Ella se sintió inmensamente feliz, pero al poco tiempo quedó embarazada y el joven desapareció de su vida. La única vez que Fortunato vio a su padre fue cuando acompañaba a su mamá y éste se acercó para darle unas monedas. Onérica lo corrió lanzándole piedras.

Celia se casó, aunque enviudó poco después. No obstante, logró tener una hija, Esther, quien a los trece años se suicidó porque su amor no fue correspondido. El hecho desquició a Celia y desde entonces se creyó la única con motivos suficientes para llevar una vida llena de sufrimiento.

Al igual que la anterior, Digna contrajo nupcias y terminó completamente loca (a ambas se las llevan al manicomio). Su marido fue Moisés y tuvo un par de niños, aunque muy pronto quedó abandonada y tuvo que regresar a la casa de sus padres. A partir de

entonces su tiempo transcurre mientras musita cosas y regaña a sus hijos. Pese a su desgracia, le queda el recuerdo, y el orgullo<sup>16</sup>, de haber vivido con un hombre, cosa que ninguna de sus hermanas consiguió.

Casi olvidada, Emérita existe y vive bien. Tiene una casa en la ciudad y todo, pero llora porque nunca ha visto el mar. Ni aún ella se salva de la desdicha. Por último, están los primos de Fortunato. Esther convive con él en el mundo de los muertos y es quien le enseña a *vivir* bajo su nueva condición por conocer perfectamente el ambiente al haber sido la primera en morir. Tico y Anisia, los hijos de Digna, son traviesos a más no poder y siempre están jugando y haciéndose adivinanzas. Son ellos quienes en verdad enloquecen a la familia con sus diabluras.

En términos generales podemos decir que todos los personajes de *El palacio de las blanquísimas mofetas* comparten su desencanto y desolación y que viven una eterna agonía:

Había una casa. Y en la casa, alguien se moría. Siempre alguien se está muriendo en las casas miserables. *Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables.* [...] El muchacho –y entonces sí era un muchacho, aunque ahora a él mismo le parezca increíble, irónico y hasta ofensivo- llegó de la tierra, del viento, y vio, otra vez, a la madre agonizando –*siempre agonizando*-<sup>17</sup>.

Incluso los muertos existen en un estado de agonía permanente. Lo decimos porque al hablar de agonía no debemos de perder de vista el significado primordial del término, ya que en todo caso se trata de una lucha. Fortunato y los demás personajes agonizan en tanto que se encuentran al borde de la muerte, pero también porque están luchando por sobrevivir y por encontrar una vida auténtica, plena.

---

<sup>16</sup> Por eso es Digna. En el siguiente capítulo hablaremos sobre el significado de los nombres en la novela de Arenas.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 29. Las cursivas son del original.

De cualquier manera, lo que predomina a lo largo de todo el relato es el sentimiento de fracaso y hastío que avasalla a los personajes, pues ninguno logra ser feliz. Todos tienen algo que lamentar, todos tienen carencias: les falta dinero, alimentos, un hombre, un hijo, libertad, etcétera. Por eso viven sin deseos de hacerlo y flirtean a cada instante con la muerte. Por eso se suicidan.

Aunque el hecho de que todos padezcan una situación similar no es prueba de que en esencia sólo sean diversas facetas de un mismo personaje, existen elementos que confirman nuestra hipótesis. En primer lugar podemos considerar que Polo, Adolfina y Fortunato simbolizan las tres generaciones de la familia y su fracaso representa el de la totalidad. El abuelo y su hija pasaron su vida trabajando sin recibir recompensa alguna: para el viejo la tierra ha sido estéril, la venduta no vende y sus hijas fueron incapaces de retener a un hombre que lo ayudara; la tía se avejentó haciendo limpieza y cosiendo ajeno sin que nadie se fijara en ella. Pese a que sólo trabajó durante algún tiempo, Fortunato llevó una vida igual de estéril, llena de desencanto.

Adolfina y su sobrino sufren por la misma causa: anhelan un varón. Sus vidas transcurren sin ilusión alguna porque nunca han sabido lo que es estar con un hombre y lo desean con todas sus fuerzas. También comparten el mismo final: el suicidio. Por si fuera poco, Fortunato se mata ahorcándose, igual que lo hizo el padre de Polo. De esta manera se forma una especie de juego de espejos en el que Polo ve reflejado su fracaso en el de su hija y ésta lo advierte en su sobrino y viceversa.

Por otra parte, todas las hermanas bien pudieran ser una sola. Existe una cita que no dejará lugar a dudas:

Ahí llega tu hija dejada.  
Cállate.  
Ahí llega tu hija alocada.  
Cállate.  
Ahí llega tu hija espatriada [*sic*].  
Cállate.  
Ahí llega tu hija quedada.  
Cállate.  
En fin, ahí está ya Adolfina.  
Cállate<sup>18</sup>.

Todas comparten su condición de dejadas, alocadas, expatriadas y quedadas, porque ninguna logró mantener a un hombre a su lado y todas perdieron la cordura y viven como expatriadas, aunque no de su patria sino de sí mismas<sup>19</sup>, y se han quedado solas, e incluso pudiera ser que todas fueran altas, delgadas y autoritarias, como Adolfina. Así que ella bien puede simbolizarlas y por eso se le menciona al final.

¿Y qué decir de Tico y Anisia, quienes parecen ser gemelos? Ellos son inseparables y se entienden a la perfección. Inevitablemente recuerdan a Celestino y su primo en la primera novela que escribió Reinaldo Arenas. Esther y Fortunato conforman una pareja similar, sólo que ellos están muertos y no son niños sino jóvenes. Quizá se trate de Tico y Anisia mismos, pero presentados en una etapa posterior. También se caracterizan por sus diálogos frecuentes y éstos por lo general se centran en su experiencia como seres muertos. Si las dos parejas no son más que desdoblamientos, su coexistencia es posible porque la novela polifónica trata de presentar simultáneamente los diversos aspectos que constituyen a un mismo ser.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>19</sup> Al respecto vale la pena citar las siguientes palabras de Severo Sarduy que se refieren al exilio de sí mismo: "Y, después de todo, el exilio geográfico, el físico, ¿no será un espejismo? El verdadero exilio, ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece oscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar?". "Exiliado de sí mismo", p. 42, en *Obra completa*, tomo I.

Mas, para no dejar dudas sobre el desdoblamiento de los personajes, aún hay otras líneas que lo demuestran con mayor claridad. Al referirse a Fortunato se dice:

Y fue entonces cuando comenzó a interpretar a toda su familia, y padeció más que todos ellos sus propias tragedias... Fue entonces cuando se pegó candela, cuando se exilió voluntariamente, cuando se convirtió en un viejo gruñón, cuando enloqueció, cuando, transformado en una solterona, se lanzó a la calle en busca de un hombre<sup>20</sup>.

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió, y el cuello se abría dando paso a los variados dientes finos, largos, un poco más gruesos, de acero, que él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores y, por lo tanto quien mejor podía padecerlos. ¿Acaso no había sido Adolfina y había medido la furia causada por las sucesivas abstinencias? ¿Acaso no había sido ya Digna y había conocido la soledad sin ningún tipo de pretensiones? ¿Acaso no había sido ya Polo y había experimentado las frustraciones en todas sus escalas?<sup>21</sup>

Con esto es innegable que todos los personajes no son más que uno: Fortunato. Aunque quizá sea preferible decir que Fortunato es todos, ya que él es quien encarna al resto de su familia y por ello su dolor y su desesperación se magnifican, pues como se indica, él fue quien recibió todos los terrores y quien mejor padeció las tragedias. Sin embargo, el personaje se da cuenta de que al interpretar a su familia al menos la salva de la nimiedad:

¿Acaso no había sido él quien le había otorgado voz, sentido trágico, trascendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles?<sup>22</sup>

Al final no queda más que la muerte. El desamor, la soledad, el sufrimiento, la vida insatisfecha, todo se conjunta para que la muerte sea un anhelo. Por eso forma parte de la

<sup>20</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 115.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 360. Descubrimientos de este tipo, en que Arenas o uno de sus personajes se dan cuenta de que también son otra persona u otro personaje, son comunes en la literatura del autor cubano. Tal vez el mejor ejemplo sea el que encontramos al principio de *El mundo alucinante*, en unas páginas que Arenas le dedica a Fray Servando. Dice: "lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona", p. 19.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 360-361.

familia, no en vano la novela inicia con la muerte jugando con un aro en el patio de la casa. Su presencia impregna el relato por completo, desde el prólogo que también es epílogo hasta la última página. No es raro entonces que varios personajes corran a su encuentro y se maten. Sí, porque “los cubanos no se suicidan, se matan” dice Eliseo Alberto. Y agrega:

En buena parte del mundo el suicidio se considera una cobardía, una debilidad, una claudicación al menos. En Cuba no. De eso nada. Matarse, en Cuba, no es rendirse sino todo lo contrario: matarse en Cuba es vencerse<sup>23</sup>.

De ahí la necesidad de Fortunato de morir y experimentar la muerte de los demás.

Él sabe que ésta redime, sobre todo si es ocasionada por uno mismo:

la muerte voluntaria es el único acto puro, desinteresado, libre, a que puede aspirar el hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga, quizá, algún fragmento de eternidad y de heroísmo<sup>24</sup>.

Sin embargo, los muertos descubren que no hay ningún consuelo en el más allá y la tragedia se completa:

—A veces me sostiene la esperanza de que quizá exista otro infierno.

—A mí también. Pero no existe y tú lo sabes.

—Si existiera otro infierno sería un consuelo, aún sabiendo que nunca podríamos abandonar este.

—Lo sé. Si más allá de este más allá hubiera otro más allá, estaríamos aún con la posibilidad del rechazo.

—O del desprecio, si es que no pudieras llegar a aquel sitio.

—O del deseo, aunque nunca lo podamos realizar.

—Otro infierno, otro infierno; más monótono, más asfixiante, más aborrecible. Pero otro.

—Ahora sé que el infierno es siempre lo que no podemos rechazar. Lo que está ahí<sup>25</sup>.

### 3.5 Dialogismo

La muerte es importante para el siguiente punto que queremos tratar. Aunque lo trascendente es el hecho de que Fortunato esté en agonía, es decir, en el umbral de la

<sup>23</sup> Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*, p. 55.

<sup>24</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 242.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 116. En el último capítulo volveremos a hablar sobre la muerte con mayor detenimiento.

muerte, pues esta situación excepcional provoca que elabore un discurso en el que se descubren los estratos más recónditos de su personalidad y su pensamiento. Lo cual se explica porque al borde de la muerte se producen las condiciones necesarias para que el hombre analice su propia vida.

Las palabras de todos los personajes parecen confesiones autoanalíticas ya que al revisar su vida lo hacen para sí mismos. Saben que a nadie más le importa lo que digan y se conforman con establecer diálogos que en realidad son monólogos. En este sentido resulta evidente que bajo la forma de los diálogos se esconden diatribas y soliloquios<sup>26</sup>.

En la novela polifónica los diálogos no se entienden como medios de comunicación que facilitan el intercambio de ideas. Es decir, como instrumentos para expresar el pensamiento propio y hacer que el interlocutor escuche y viceversa, sino que constituyen el mecanismo por el cual se contraponen ideas y formas de ser diferentes y contradictorias con el fin de mostrar los diversos aspectos de lo que se dice.

No se genera con ello una dialéctica, pues jamás se vislumbra alguna *síntesis*. Todo se queda en el nivel de la yuxtaposición de ideas y formas de apreciar la realidad. Así se evita la presencia de una cosmovisión homogénea y cada quien genera la propia con entera libertad, de acuerdo con sus circunstancias. Desde luego, cada opinión se encuentra fundamentada en el texto, pues sólo de esta manera adquiere verosimilitud dentro de la diégesis.

Al no haber una conciencia única que dote de sentido a las diversas voces que intervienen en el relato, surge la polifonía. Los juicios de cada personaje adquieren la misma validez que los del resto de sus compañeros e incluso se encuentran al mismo nivel

---

<sup>26</sup> La diatriba es el diálogo literario que se establece con un interlocutor ausente o no especificado. El soliloquio es la plática con uno mismo.

que los de la voz del autor. De esta manera la polifonía no se entiende como un conjunto de voces ejecutando la misma partitura, sino que cada quien tiene la suya y la novela es el resultado de la unión, en un mismo momento, de todas ellas.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* los personajes hablan unos con otros, pero nunca logran comunicar algo. En todo momento se muestran incapaces de establecer diálogos efectivos, lo que vuelve extrema su situación y los obliga a centrarse en su propio discurso. Cada uno de ellos sabe de ante mano que los demás no lo escuchan y que en todo caso será incomprendido. El mejor ejemplo lo representa Polo, quien al dejar de hablarle a su familia continúa con sus monólogos, a través de los cuales expresa sus pensamientos y con ello constituye una voz más dentro de la polifonía de la novela.

Estos monólogos, no sólo los de Polo, sino todos aquellos que se manifiestan en la obra, adquieren la forma de diálogos internos, pues los personajes continuamente se encuentran hablando consigo mismos para confrontar sus ideas y discutir lo que, según ellos, podrían estar pensando los demás. Cuestión que acrecienta su paranoia, pues siempre tratan de prever lo que opinan los otros, sobre todo, respecto a sus personas y actos.

### **3.6 La realidad en la novela**

El dialogismo impide que sólo haya una visión del mundo, ya que al enunciarse algo en seguida se le contrapone una réplica que lo mismo corrobora, niega o se aleja de lo anteriormente dicho. Con esto se cuestiona la idea de una realidad –o una verdad- dada *a priori*. La propuesta es descubrirla al mismo tiempo que se la genera al contraponer diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. En este sentido, el dialogismo muestra su herencia clásica, pues en el diálogo socrático: “La verdad no nace ni se

encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica”<sup>27</sup>.

La novela polifónica se conduce en esta misma dirección ya que niega la existencia de una realidad absoluta y muestra diferentes posibilidades del ser. Las contradicciones y el aparente caos que dominan en las novelas de Reinaldo Arenas se deben a esta forma de concebir lo real. Fortunato lo sabe: “Porque lo cierto es que la realidad siempre era otra. Él estaba siempre en otra realidad, en otra que no era precisamente aquélla, la que ellos llamaban *la verdadera*. La única que ellos conocían. Sensaciones, sólo sensaciones sucedían en él”<sup>28</sup>.

De esta manera la realidad pierde su antiguo *status* y pasa a engrosar la lista de las creaciones humanas: “Pero las cosas no son como uno cree que han sido. Pero las cosas no son más que inventos que uno hace para poder sostenerse. Para poder vivir luego y decir: *entonces, entonces*. Y ahora será entonces. Y entonces es algo. Cuántas cosas...”<sup>29</sup>.

No se trata de una *fuga de la realidad* a través de la creación de realidades diversas<sup>30</sup>, sino que se propone que cada quien cree su propia realidad<sup>31</sup>. De ahí que el personaje

---

<sup>27</sup> Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 154. Las cursivas son del original.

<sup>28</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 49. Las cursivas son del original.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 22. Las cursivas son del original.

<sup>30</sup> Con esto recordamos a Johnny, el personaje central de *El perseguidor*, de Cortázar, de quien se dice: “sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita; y en cuanto a lo que pueda quedarse atrás, Johnny lo ignora o lo desprecia soberanamente”, p. 41 y 42.

<sup>31</sup> La afirmación de que la realidad no es algo dado de antemano sino que depende de la subjetividad humana forma parte de una discusión muy antigua, sobre todo entre las diversas escuelas filosóficas. El que dicha polémica continúe en nuestros días no nos sorprende, pues parece ser un asunto irresoluble. Sin embargo, llama la atención que, por ejemplo, haya corrientes psicológicas y psiquiátricas que partan del mismo supuesto y en consecuencia su propuesta para la solución de los problemas mentales consista en ayudar a que las personas construyan una realidad adecuada a sus circunstancias. Cf. Paul Watzlawick, “La construcción de ‘realidades’ clínicas” en *Terapia breve estratégica*.

para sobrevivir tuvo que irse construyendo otros refugios, tuvo que darse a la tarea de reinventar, de cubrir de prestigios, de mistificar algún hueco, algún sitio predilecto por la frescura, por la sombra, tuvo que inventarse un amigo, nuevos terrores<sup>32</sup>.

La forma en que se concibe la realidad en la novela permite que la escritura se vuelva alucinante. Ignorando una lógica racional, Reinaldo Arenas es capaz de ofrecer diversas posibilidades de existencia de un acontecimiento. Por eso narra varias veces un mismo incidente y en cada ocasión brinda elementos nuevos que complementan, niegan o distorsionan lo ya dicho.

El juego de perspectivas que ofrece impide que se dé una versión de los hechos definitiva y exenta de contradicciones. Por eso no le basta con que cada uno de sus personajes sea complejo y contradictorio en sí mismo, sino que es necesario que haya un desdoblamiento. Cada imagen y cada personaje se complementan mutuamente y así se evita una percepción simplista de la realidad.

La obra requiere de un lector que admita que una cosa puede ser y no ser a la vez. Tal afirmación, que escapa a la lógica formal, es indispensable para encontrar -para elaborar, mejor dicho- la coherencia del texto. Quien busque *la verdad* en la novela terminará defraudado, pues nunca hallará algo en lo que no se cree. Al lector le corresponde convertirse en cómplice de Arenas y aplicar toda su imaginación para reconstruir la obra. Su función es primordial, ya que el texto está diseñado de tal forma que su mente constituye el ámbito en que se resuelve la incomunicación establecida entre los personajes y es el único espacio donde se unifica esa personalidad escindida que compone la totalidad que conforman. Para volverse inteligible, la obra necesita de alguien que la decodifique, que sea su corealizador.

---

<sup>32</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 51.

*Yo: Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida.  
Un poco de desorden en el orden, ¿no?  
Severo Sarduy, De donde son los cantantes*

## Capítulo 4

### CARNAVALIZACIÓN

Una vez que hemos analizado *El palacio de las blanquísimas mofetas* de acuerdo con lo que Bajtín plantea respecto a la polifonía y el dialogismo, continuaremos nuestro trabajo hablando de la literatura carnavalizada, pues recordemos que en el primer capítulo hemos asentado que los tres conceptos son esenciales para el neobarroco. Ahora comprobaremos que los diferentes elementos que constituyen la carnavalización de la literatura también forman parte de las características del neobarroco que dejamos apuntadas.

#### 4.1 Características generales del carnaval

El carnaval produce una visión propia de la realidad. Esta percepción carnavalesca del mundo se ha traspuesto a la literatura dando origen a un tipo particular de textos que comprende sus rasgos esenciales. Pero antes de adentrarnos en el asunto conviene tener presente que el carnaval es una de las festividades más antiguas de la humanidad. Su origen tuvo un carácter sagrado ya que constituía el periodo en que ritualmente se recordaba el caos del cual surgió la vida.

Los mitos cosmogónicos de diversas culturas refieren un tiempo primordial en el que los elementos se hallaban dispersos y no había nada de cierto. Para ordenar lo existente tuvo que intervenir la voluntad divina y el trabajo de los primeros seres creados. Sólo de esta manera se dieron las condiciones necesarias para la vida humana. Posteriormente el ordenamiento alcanzó las relaciones interpersonales y se establecieron las sociedades. Lo

que hace el carnaval es romper con esta institucionalización al recrear el momento en que todo inició. El caos reina nuevamente y su regreso todo lo trastoca y pone de cabeza.

Durante el carnaval se vive el mundo al revés, pues las acciones se salen del curso normal. Se invierten los valores y las jerarquías. Una muestra de ello es el nombramiento de reyes o papas de los tontos o locos. Costumbre surgida durante el medievo que continúa la tradición de los carnavales de la antigüedad en que los gobernantes se transformaban en servidores mientras que gente del grupo social más bajo lo sustituía durante la celebración.

Al suspenderse momentáneamente la desigualdad jerárquica, las formas del miedo y de la etiqueta, y todas aquellas otras diferencias sociales, como la edad y el sexo, quedan abolidas. Se crea entonces un “*contacto libre y familiar entre la gente*”<sup>1</sup>. En estrecha relación con lo cual se encuentra la realización del carnaval en la plaza pública o en cualquier otro espacio que favorezca el contacto interpersonal. En este sentido el carnaval marca una diferencia notable con las representaciones dramáticas, ya que se opone a la presencia de un escenario que separe a los actores de los espectadores, pues en él todos participan. El carnaval no se observa, se vive.

Por otra parte, la libertad en el comportamiento genera conductas excéntricas e inoportunas desde el punto de vista habitual. Esto permite la expresión concreta de los aspectos sublimados de la naturaleza humana. En seguida encontramos las profanaciones, puesto que el carnaval ampara un sistema de sacrilegios, rebajamientos y obscenidades relacionados con la fuerza generadora de la tierra y el cuerpo<sup>2</sup>.

Otro elemento fundamental son las disparidades carnalescas. “El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con

---

<sup>1</sup> Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 173. Las cursivas son del original.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, p. 174.

lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera”<sup>3</sup>. Así vuelve a unirse lo diverso, lo heterogéneo e incluso lo contradictorio. El carnaval implica la creencia de que el universo depende de la interrelación de elementos contrarios.

Se celebra la alegre relatividad, pues el carnaval se muestra ambivalente. Esto se debe a que reúne en sí los valores de la vida y de la muerte, ya que representa el momento en que todo se termina para dar paso a lo nuevo. Las fechas en que se celebra confirman que se trata del periodo previo a la renovación. Por eso sus imágenes son dobles y muestran pares opuestos. El contraste se vuelve esencial y se acentúa lo híbrido. De esta manera la risa es irónica y denigrante, pero sobre todo contradictoria, pues no deja de ser alegre y radiante.

La risa ocupa un lugar central porque constituye un elemento transgresor por excelencia. Gracias a ella desaparece la solemnidad y se origina una familiaridad que permite el libre desenvolvimiento de las acciones. Sobre todo, posibilita que se soporte la tensión generada al enfrentarse elementos contrarios.

El humor carnalesco es un derivado de la risa y permite las burlas, el sarcasmo y las parodias. Dichos elementos son permitidos porque en el carnaval todo es susceptible de tener un doble que lo ridiculice y revele sus aspectos más oscuros y despreciables. No obstante, en esencia, éstos actos son festivos ya que sólo la risa alegre y jocosa tiene una capacidad regeneradora y puede representar la felicidad de la renovación y el renacimiento físicos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Cf. Mijaíl M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 73. El autor trata de manera diferente al carnaval en este texto y en *Problemas de la poética de Dostoievski*. En el primer caso resalta el valor que la risa tiene dentro de la literatura carnavalizada, mientras que en el segundo analiza al carnaval como fuente de este tipo de literatura y en el mismo sentido elabora una poética histórica del género.

No es de extrañar entonces que los elementos relacionados con la fertilidad sean exaltados. En especial los que atañen a la sexualidad y la satisfacción de las necesidades corporales. Es así como la sensualidad se sobrepone a la razón y permite que se lleven a cabo actos y espectáculos que de otra manera serían censurados.

En conclusión, el carnaval es un festejo gozoso en el que la libertad produce una visión del mundo que se aparta del dogmatismo y que vence el miedo a todas aquellas fuerzas que oprimen y disgregan al hombre en la vida cotidiana. Es la vuelta a la anarquía para mantener el orden. La paradoja es evidente.

#### **4.2 Fuentes de la carnavalización literaria**

Los elementos que acabamos de mencionar se encuentran presentes en la literatura carnavalizada. Son lo que la caracteriza, pues la carnavalización de la literatura es la trasposición del carnaval a las letras. Las dos fuentes que permitieron este proceso fueron el carnaval mismo y la tradición literaria carnavalizada que comenzó a crearse.

La fuerte presencia del carnaval en las sociedades preindustrializadas provocó que hasta mediados del siglo XVII formara parte de la vida de todas las personas, incluidos los escritores, por lo que generaba una percepción carnalesca del mundo viva. Sin embargo, las transformaciones en la cultura de Occidente que afianzaron el pensamiento racional en detrimento de las expresiones que diferían, hicieron que el carnaval disminuyera paulatinamente su alcance hasta llegar a su mínima expresión. Desde entonces su influencia se dio principalmente a través de los géneros literarios ya carnavalizados<sup>5</sup>.

---

Respecto a la obra de Reinaldo Arenas nos pareció mejor seguir este último tratamiento, aunque no debe quedar sin señalarse la significación que la risa tiene en las obras carnavalizadas y todo lo que implica.

<sup>5</sup> Cf. *Ibid*, p. 185.

La manera como se efectuó la carnavalización de la escritura fue compleja, ya que el lenguaje del carnaval no puede traducirse al discurso verbal de manera directa. El carnaval elaboró un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles que expresaban de manera articulada una percepción carnalesca unitaria que impregnaba todas sus formas. Su paso al lenguaje literario sólo es posible a través de las imágenes artísticamente elaboradas que los dos son capaces de generar<sup>6</sup>. No es que la literatura describa al carnaval o se centre en él, sino que incluye en su estructura los elementos propios del carnaval. Y fue en la antigüedad clásica cuando por primera vez se dio este procedimiento.

En la actualidad aún pervive el género y Bajtín se ocupó en dar a conocer los autores y las corrientes que pertenecen a dicha tradición. Entre ellos destacan los diálogos socráticos, la sátira menipea, algunas manifestaciones de la literatura medieval, Boccaccio, Erasmo, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Quevedo (y la novela picaresca), la “literatura de los bufones alemanes”, en algún sentido los autores del romanticismo, los clásicos de la literatura francesa y Dostoievski<sup>7</sup>. Nosotros agregaremos la literatura neobarroca, pues con lo que hemos visto y con lo que nos falta en este trabajo, se comprobará que dicha corriente comparte las características de la literatura carnavalizada.

Lo que vincula a todas estas manifestaciones literarias es su estructura, pues la influencia del carnaval no se observa en los temas, ideas o imágenes aisladas, sino que se despliega en la forma como se concibe la realidad, que es lo que afecta la estructura de los géneros. Es decir, la percepción carnalesca del mundo trastoca las corrientes literarias y los métodos artísticos particulares en la forma como se estructuran. De ahí que la relación entre todos los autores y corrientes arriba señalados sea a nivel de la estructura.

---

<sup>6</sup> Cf. *Ibid.*, p. 172.

<sup>7</sup> Cf. *Ibid.* Véase sobre todo el capítulo IV.

La sátira menipea es el mejor representante de la literatura carnavalizada, según Bajtín. Esto se debe a que en los géneros clásicos carnavalizados ya se encuentran los rasgos definitorios de la carnavalización, pues los autores posteriores la enriquecieron agregándole aspectos propios de su época, pero no la modificaron sustancialmente. Por ello es posible extraer de los clásicos los puntos esenciales que identifican al género y eso es lo que a continuación haremos para reconocerlos después en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

### 4.3 Características de la literatura carnavalizada

#### 4.3.1 Rasgos originados en los géneros cómico-serios de la antigüedad

La novela carnavalizada<sup>8</sup> parte de la literatura cómico-seria de la antigüedad clásica. Ésta engloba géneros como el diálogo socrático, la literatura de los banquetes, la poesía bucólica y la sátira menipea, entre otros. Pese a su diversidad, todos ellos comparten una percepción carnavalesca del mundo y se oponen a los géneros serios como la epopeya, la tragedia y la historia<sup>9</sup>.

Los géneros cómico-serios incluyen tres características que también encontramos en la literatura de Arenas. En primer lugar se concentran en la actualidad más viva y directamente cotidiana, olvidándose de las hazañas de los dioses y los héroes<sup>10</sup>. Sus temas surgen de los asuntos más ordinarios. *El palacio de las blanquísimas mofetas* responde a tal peculiaridad, pues se ambienta durante los últimos días de la dictadura de Fulgencio

---

<sup>8</sup> Bajtín explica que el género novelesco tiene tres raíces principales: la epopeya, la retórica y el carnaval. Según predomine cada una de éstas se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea. De ahí que hablemos de novela carnavalizada. Cf. *Ibid*, p. 154.

<sup>9</sup> Cf. *Ibid*, p. 151.

<sup>10</sup> Cf. *Ibid*, p. 152-153.

Batista, pero su tema principal son las vicisitudes que pasa la familia de Fortunato y éstas dependen más de otras cuestiones que de la situación política y social de la Isla.

Con todo y ser la gran gesta de la historia contemporánea de Cuba, la revolución carece de relevancia en el relato. Ni siquiera cuando el protagonista se va con los rebeldes adquiere un papel fundamental, pues queda claro que Fortunato sólo lo hace para escapar del hastío en que vive. Los hombres y los hechos trascendentales de la historia no aparecen en la novela y se evita la grandilocuencia al referirse a la revolución, cuya imagen se construye desde la perspectiva de la gente común que participó en ella para no morir de hambre y no tanto por sus ideales. Así se afirma que el triunfo del movimiento sorprendió a más de uno: “La mayoría de los rebeldes no tenía una idea determinada sobre el futuro, ni principios filosóficos estáticos. Cuando triunfó la Revolución muchos de ellos –que no conocían más que el resto del pueblo la verdadera situación- fueron, lógicamente, los más sorprendidos”<sup>11</sup>.

Los personajes se muestran más preocupados por lo inmediato –por lo que los está hiriendo en el momento- que por entelequias de las que no entienden gran cosa. Resultado de ello es que los asuntos que por lo general se consideran graves pierden importancia y a nadie le quitan el sueño.

El segundo rasgo distintivo de los géneros cómico-serios es su rompimiento con la tradición literaria y el valor que le conceden a la experiencia y la libre invención<sup>12</sup>. Reinaldo Arenas es un escritor que destaca precisamente por su ingenio y por experimentar con fórmulas nuevas. En su primera novela ya aparecen algunos de los elementos que definirán su obra y que sobresalen por su audacia. Nos referimos a determinados aspectos

---

<sup>11</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 298-299.

<sup>12</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 153.

como los epígrafes, que aparecen intercalados sin orden alguno y que lo mismo pertenecen a autores consagrados que a sus propios personajes. También se encuentra la repetición incoherente de frases, palabras y letras que más que tener una función textual parece obedecer a cuestiones visuales. La inclusión de tres finales distintos y de diálogos a la manera de las obras dramáticas, son otros elementos innovadores. Entre todo, lo más importante es el estilo propio que desde entonces identificará la narrativa areniana. Más adelante nos ocuparemos de ello.

Respecto a *El palacio de las blanquísimas mofetas* hay varias cosas que hacer notar. Por principio de cuentas llama la atención la forma en que se organiza el relato, pues no encontramos algo que justifique las divisiones hechas. El libro comienza con un “Prólogo y epílogo” que además conforma la primera parte de la obra. Posteriormente, la segunda sección da inicio con un apartado que se titula “Hablan las criaturas de queja” y continúa con cinco “agonías”. El capítulo final comienza con una “Función” y prosigue con la sexta y última agonía. Cada una de las tres partes en que se divide la novela culmina con un breve texto titulado “La mosca”.

El relato se desenvuelve a lo largo de todos los capítulos, sin embargo, con frecuencia se ve interrumpido por el recuento de hechos ya narrados anteriormente, pero que ahora se muestran desde una perspectiva distinta. En algunas ocasiones se hacen largos paréntesis para integrar narraciones relacionadas de manera indirecta con la novela. Por ejemplo, en las secciones tituladas “La mosca” se exponen reflexiones sobre dicho insecto que aluden a la muerte, tema central en la historia que se cuenta.

En general, todos los apartados son muy parecidos entre sí en cuanto a su conformación, excepto los llamados “Prólogo y epílogo” y “Función”. El primero cumple

con ambas tareas porque da a conocer los temas que se desarrollan en la novela, presenta a los personajes y acostumbra al lector al estilo de Arenas; simultáneamente, conforma una síntesis completa y original que concluye el argumento. La “Función” es la parodia de una representación dramática en la que participan todos los personajes y varios coros a la manera del teatro clásico.

Sobra decir que la creatividad de Arenas también se demuestra con las frases con que titula sus capítulos. Lo cual es aún más evidente en *Otra vez el mar*, en cuya novela los títulos de la primera parte son extraídos del cuerpo mismo del texto y los de la segunda son “Cantos” como en la *Iliada*.

Otra singularidad que merece destacarse es la composición gráfica, pues el texto fluye de manera normal a lo largo de las páginas hasta que, de vez en vez, los márgenes se modifican para dar cabida a textos breves que complementan el discurso principal, o simplemente aparecen distorsionados por la repetición de palabras y letras que no tienen otra función que modificar la imagen del escrito.

La tercera característica de los géneros cómico-serios es la deliberada heterogeneidad de estilos y voces. A la pluralidad de tono en la narración, se le suma la reunión de aspectos contrarios, de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, la mezcla de géneros diversos, la introducción de dialectos y jergas vivas y la admisión de diversas máscaras por parte del autor<sup>13</sup>.

Para hablar del estilo en la prosa de Arenas, lo primero que debemos decir es que en lugar de desarrollar el argumento de manera lineal, él lo va construyendo con base en afirmaciones que de inmediato son desmentidas, alteradas, u olvidadas. Esto genera un

---

<sup>13</sup> Cf. *ibidem*.

narrador no digno de confianza que obliga al lector a tener mucho cuidado con la información que recibe, pues en todo momento debe esperar una versión distinta de lo contado. Cada palabra constituye entonces una oportunidad para modificar el significado de lo que se ha dicho. Con esto, lejos de suscitarse un saber acumulativo lo que se desea es mantener alerta al lector para que constantemente esté generando expectativas sobre el texto. Lo importante es que nunca se apodere de él una sensación de certidumbre. Así cada palabra, a veces cada letra o cada espacio, contribuye a la conformación de un relato ambiguo que sin embargo resulta altamente significativo para quien lee.

Por otra parte, la destreza con que se mezclan géneros literarios en apariencia incompatibles es algo que impresiona. De hecho Reinaldo Arenas se distingue por escribir una prosa que incluye drama y poesía. En sus textos ningún género se encuentra en una forma pura sino que todos coexisten y aparecen transgredidos. El mejor ejemplo lo tenemos en *Otra vez el mar*, cuyo texto lo consideramos un híbrido entre una prosa que por momentos llega a ser poética y una poesía que más bien es prosaica.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* conviven en armonía párrafos en prosa y grandes secciones dialogadas, junto con la parodia de una representación dramática. De igual manera hay fragmentos de otros géneros diversos. Por ejemplo, al hablarse de la revolución encontramos párrafos que se asemejan a la crónica histórica. Al hablarse del escenario que se tenía a finales de 1958, se dice:

La situación del norte de la provincia de Oriente bajo los rebeldes era ésta: los rebeldes habían ocupado los pueblos pequeños y mantenían un control casi absoluto sobre los caminos y los campesinos. Estaban agrupados en frentes y columnas que se encontraban desde luego en los lugares más montañosos y retirados, donde al ejército de la tiranía le era muy difícil entrar. [...] Al sur de la provincia de Oriente, a

partir de Bayamo, los rebeldes eran más numerosos, tenían mejores armas, posiciones más estratégicas; podían hacerle frente a las incursiones del gobierno<sup>14</sup>.

El discurso científico, o seudocientífico, también está presente, si bien parodiado, pues en “La mosca” de la primera parte este insecto es descrito con cierta rigurosidad y se habla sobre su fisonomía y sus hábitos, sin olvidar su relación con los seres humanos:

Con su cuello corto, con sus cortas alas, con sus seis patas-garfios que a su vez se subdividen en infinitos minigarfios, con su vuelo preciso y somnoliento, y con indiferencia ante las palabras, la mosca ha logrado adaptarse a las grandes temperaturas, al frío, a la humedad, a lo oscuro, a los bruscos cambios y a los sucesivos estragos del hambre<sup>15</sup>.

Algunos materiales que se incluyen y que le dan un sabor muy especial a la novela, son las transcripciones de notas periodísticas y de anuncios comerciales que sirven como viñetas que ilustran lo que se está diciendo en el texto principal. Las citas de obras diversas tampoco podían faltar. Así encontramos, entre otras, frases de *El cantar de los cantares*, de Rimbaud y de canciones populares, como aquella conocidísima que dice:

Se va el caimán,  
se va *pa* La Barranquilla<sup>16</sup>.

Lo anterior no deja lugar a dudas respecto a la conjunción de elementos heterogéneos e incluso opuestos. Pero lo importante de la convivencia de la *Biblia* con Rimbaud y de éstos con los anuncios comerciales, etcétera, es que ésta se da de manera armónica y en todo momento conforman un solo texto sin fisura alguna. Como decíamos páginas atrás, es la unión de lo diverso que caracteriza al barroco, pues se trata de una mezcla que produce algo nuevo y consistente, y no del simple amontonamiento de cosas dispares.

<sup>14</sup> Reinaldo Arenas. *El palacio...*, p. 296-297.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 25. Esta narración me recuerda aquellas que se presentan en los documentales que pasan por la televisión.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 258.



realidad funcionan a la inversa, pues potencian su expresividad y lo dotan de una frescura y originalidad innegables.

#### 4.3.2 Rasgos propios de la sátira menipea

Dentro de los géneros de la Antigüedad que demuestran una influencia directa del folklore carnavalesco, la sátira menipea fue uno de los más importantes. Toma su nombre de Menipo de Gadara, pero se constituyó con las obras de Varrón, Petronio, Luciano y Apuleyo, entre los más importantes. Posteriormente, la primera literatura cristiana y la novela bizantina llevaron la impronta del género que continuó desarrollándose bajo diversos nombres y con algunas variantes hasta llegar a nuestros días, aunque ahora no se le reconozca como tal<sup>20</sup>. Más adelante hablaremos al respecto, por el momento analizaremos las principales características de la sátira menipea.

La risa es un elemento fundamental en este género. Como ya hemos mencionado, se trata de una risa contradictoria, pues a la vez que denigra, enaltece y es alegre e irónica al mismo tiempo. En el caso de Arenas es constante la presencia del humor, pero éste por lo general es sarcástico y se utiliza para hacer escarnio de los personajes o de las situaciones en que se encuentran. En este sentido se apega más al humor que Bajtín detecta en los escritores del romanticismo, pues lejos de ser festivo y jovial, adquiere un matiz irónico y exhibe el terror que inspira el mundo y no su alegría<sup>21</sup>. Sólo en novelas como *El mundo alucinante* y *Cecilia Valdés* o en cuentos como “Comienza el desfile” y “Termina el desfile” encontramos la risa festiva asociada con la alegría de la renovación, pero no en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

<sup>20</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 159-160.

<sup>21</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 41.

Por otra parte, la menipea no se apega a ninguna exigencia de verosimilitud externa. En ella la fantasía y la libre invención son el sustento de los relatos<sup>22</sup>. Al respecto, la obra de Arenas es muy interesante y habrá que mencionar dos cuestiones. La primera se refiere a que la mayor parte de los textos del escritor cubano tiene como base su propia biografía.

Reinaldo Arenas elaboró sus historias a partir de lo que vivió<sup>23</sup>. Pese a ofrecer distintas versiones de los sucesos narrados, siempre se encuentra un núcleo básico de información que con toda probabilidad fue tomado de acontecimientos reales. Incluso en las entrevistas que se conservan, Arenas suele comentar los mismos asuntos: el matriarcado que su abuela ejercía en su familia, la cantidad de tías que tuvo, su infancia en el campo, la libertad sexual que ahí se tiene y las precarias condiciones en que se vive, su traslado a La Habana y lo que ello significó, los problemas que tuvo con el régimen, su posterior huida hacia los Estados Unidos (con los avatares que ello implicó) y su vida en el exilio hasta su muerte en 1990. Sin embargo, nunca se apega a la realidad a la hora de tratar literariamente cada tema. Por eso hay múltiples versiones de un mismo acontecimiento y contradicciones constantes.

Al tomar como referencia hechos reales, Arenas logra que el lector esté predispuesto a escuchar lo que *en verdad* sucedió y aprovecha tal situación para confundirlo al mostrarle diferentes versiones de un mismo suceso, todas ellas coherentes consigo mismas. Pero pronto el lector lo descubre y continúa la lectura inseguro de lo que se le va contando.

Esta libertad con que el autor trabaja cada uno de los temas hace que la realidad no sea más que la base a partir de la cual crea otra por medio de la imaginación. En esta

---

<sup>22</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 161.

<sup>23</sup> Incluidas sus lecturas, pues como afirma José Emilio Pacheco, éstas también forman parte de lo vivido. *Apud* Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga*, p. 66.

segunda realidad todo es posible, ya que se trata de una creación artística que no reproduce de manera fiel el universo extradiegético. Por eso los personajes y las situaciones que se presentan no se someten a ningún límite. Sólo atienden a su lógica literaria. De esta manera pueden hacer cualquier cosa sin importar que en la realidad sea imposible llevarla a cabo. Por eso Fortunato puede morirse incontables veces de maneras distintas y, sin embargo, vuelve a aparecer vivo a cada instante.

Esta naturaleza de los personajes los asemeja a los dibujos animados, que, por cierto, fueron una de las influencias más importantes de Arenas. Él mismo lo declara:

todos esos personajes de los muñequitos rompieron de una forma desenfadada con todo ese mundo hecho de una realidad digamos *seria* y dieron la versión de otra realidad que también forma parte del mundo: esos trucidamientos, esas levitaciones, no fue Remedios la Bella quien los hizo por primera vez, sino Pluto, saltando, brincando hasta las nubes y cayéndose constantemente sin nunca pasarle nada. [...] Yo creo que todo eso es importante también y que no debemos negarlo. En mí, particularmente, fue decisivo<sup>24</sup>.

El escritor emplea la fantasía con entera libertad para crear cualquier cosa que se le ocurra y no respeta los límites que tradicionalmente se imponían los autores realistas. En su caso, la verosimilitud y la coherencia corresponden a las condiciones internas del relato y no a las de la realidad externa.

Otros elementos del género son los lugares en que se representan las acciones y desde donde se hacen algunas observaciones. Sobre esto último vale la pena mencionar las escenas en que Tico y Anisia espían a Adolfina, pues se les concede la habilidad de ubicarse en los sitios en que mejor logran captar lo que sucede. Por eso acostumbran ver por las rendijas o desde el techo del baño.

---

<sup>24</sup> Palabras de Reinaldo Arenas contenidas en la entrevista que le hizo Jesús J. Barquet y que publicó en "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983" en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria*, p. 68. Las cursivas son del original.

En relación con el sitio donde suceden los hechos, se dice que en la menipea éstos ocurren en la tierra, pero con frecuencia son trasladados al cielo o a los infiernos<sup>25</sup>, cosa que ocurre en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. En ella hay varios lugares que sobresalen. El primero es la vivienda de la familia, al principio en el sitio llamado Perronales y después en la casa que habitan al trasladarse a Holguín. Al respecto cabe decir que el título de la novela se refiere precisamente al hogar de Fortunato, sólo que lo hace con sorna, pues con suma ironía se llama *palacio* a una vivienda pobre que no está habitada por nobles, sino por la comunidad de *fieras* que conforma la familia del protagonista<sup>26</sup>.

Pero los sitios que más llaman la atención son aquellos de mala reputación o, al menos, los que reúnen a una gran cantidad de gente y que por lo mismo favorecen el contacto libre y familiar del que hablamos al principio de este capítulo. Se trata de escenarios como los multifamiliares, las cárceles, los hoteles, las playas, los baños públicos, las guaguas, etcétera. Lugares en los que la realización de actos disipados termina por ser algo común y corriente.

Entre todos estos sobresale “El Repello de Eufrasia”, prostíbulo en el que Fortunato fracasa al querer iniciar su vida sexual con las mujeres. La descripción del lugar se enfoca principalmente en la atmósfera que lo dominaba y se le concede cierta relevancia porque era el lugar más visitado y anhelado por los jóvenes de Holguín y el único que permaneció abierto durante el periodo más difícil de la guerra para derrocar a Fulgencio Batista.

Otros sitios públicos importantes en la novela son el cine, pues Fortunato lo visitaba con frecuencia y no pocas veces con la satisfacción de pasar un rato al lado del amigo de

---

<sup>25</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 164.

<sup>26</sup> Una interpretación libre del título sería: *La madriguera de los zorrillos*, y estaría conforme con la probable intención de Arenas de caracterizar a todos los personajes como animalejos repugnantes. Así se comprende que el encabezado de la segunda parte de la novela se titulé “Hablan las criaturas de queja”.

quien estaba enamorado<sup>27</sup>; el baile al que desea asistir Adolfinia para conquistar a quien se deje; la calle, sobre todo cuando la misma mujer se decide a salir para acostarse con el primero que se encuentre y, finalmente, el parque en el que termina arrojada después de no haber logrado tener relaciones sexuales con un negro que se le acercó. Desde luego, la calle es el lugar en que Fortunato intenta robarle su fusil al casquito y donde lo matan, en una de las versiones de su muerte.

Pero no todo sucede en este mundo. Algunas escenas se dan en el lugar al que van a parar los muertos. Ese sitio es *sui generis*, pues en él hay corrientes de agua y árboles. Su descripción puede inferirse de la siguiente cita:

Paseos por extensiones vastas, que no pueden tocar. Paseos por entre aguas sin murmullos que ya no humedecen, que ya no ahogan; paseos por entre árboles sin tiempo, habitados por pájaros que se esfuman, por hojas que se disuelven, por olores que al intentar percibirlos se desvanecen<sup>28</sup>.

Por sus características, el lugar se asemeja al paraíso. Sin embargo, el relato da la impresión de que no existe un lugar específico habitado por los muertos, sino que ellos se mueven por todas partes, de ahí que el paisaje descrito se parezca a cualquier huerto con la única diferencia de que ha perdido su materialidad: nada puede tocarse, escucharse u olerse, sólo ante la vista conserva sus cualidades.

Como sea, lo importante no son las características físicas del lugar sino las impresiones que ahí se tienen, pues aunque no se trata de un mar de lumbre para pagar los pecados, sí es un sitio en el que quienes fallecen se ven obligados a pasar el resto de su existencia para descubrir que no hay escapatoria y que todo es lo mismo eternamente:

---

<sup>27</sup> Aunque el cine tiene cierta presencia en la obra de Reinaldo Arenas, el escritor cubano que mejor lo ha incluido en su obra es Guillermo Cabrera Infante. Sin tomar en cuenta su labor como crítico cinematográfico, Cabrera Infante ha empleado al cine como espacio físico en el que se desarrollan algunas de sus historias. La obra maestra al respecto es *La Habana para un infante difunto*.

<sup>28</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 116.

—Ahora sé que el infierno no es un fuego que aniquila —qué dicha entonces— sino un inevitable resplandor que nos condena a ver, a ver aquello por lo cual precisamente identificamos al infierno.

—Lo que no se puede soportar.

—Lo verdadero.

—El infierno es saber que contamos con toda la eternidad para vigilar nuestra muerte.

—El infierno es el precio que se debe pagar por habernos hecho algunas interrogaciones consecuentes.

—El infierno es saber que estamos aquí, siempre, y ahora.

—El infierno es saber que este ahora es siempre.

—El infierno es haber experimentado ya todos los cambios para saber que todo es igual.

—Corres, y al final te descubres en el sitio de la huida<sup>29</sup>.

Otro punto importante en la menipea es la combinación orgánica de los asuntos más elevados con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero. En el caso de Arenas este aspecto se encuentra acentuado en sus trabajos finales, por ejemplo, en su autobiografía y, sobre todo, en *El color del verano*. De cualquier manera, a lo largo de toda su obra es posible encontrar el tratamiento de temas y asuntos graves desarrollados en lugares de baja estima o al contrario. En este sentido, los sitios preferidos por Arenas para desarrollar sus historias son las casas de sus personajes y no pocas veces los palacios y los salones elegantes.

Un claro ejemplo lo tenemos en el cuento “La torre de cristal”, incluido en *Adiós a mamá*, y, desde luego, en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, pues sea o no palacio, lo cierto es que buena parte de la narración se desarrolla en la vivienda de la familia. No obstante, es característico que dichos lugares sean desacralizados por las acciones que se desarrollan en su interior, pues lejos de ser recintos donde el orden y la templanza dominen, la violencia y los excesos son practicados en demasía.

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 116 y 117.

Al hablarse de la familia también se rompe con el concepto oficial de dicha institución, pues en la novela se describen las dificultades y los inconvenientes que se padecen al pertenecer a una familia pobre de los suburbios cubanos. Los apuros para conseguir la comida y para acomodarse en las habitaciones, son sólo el principio de los problemas. Después vienen los gritos y los golpes que exteriorizan la frustración y la impotencia que cada personaje experimenta. Así el hogar se convierte en el lugar de los suplicios y queda lejos de ser el refugio contra todos los males y la fuente del apoyo necesario para desarrollar una vida plena.

El incesto, que será tratado con mayor detenimiento en el próximo capítulo, también forma parte de la vida familiar. En el caso de Fortunato, es claro su deseo de poseer a su madre y a su abuelo. La atracción que siente por éste quizá sea el extremo de la incorporación de elementos transgresores en la novela, pues el hecho conjunta la violación a dos de las prohibiciones más importantes en nuestras sociedades: no tener relaciones sexuales entre personas del mismo género y menos aún con los progenitores.

En este momento conviene que le dediquemos unas palabras al contenido sexual de la novela. Por lo general, la sexualidad es un asunto al que se le suele considerar como bajo o impropio. Algunos autores han aprovechado esta condición para utilizarla como herramienta transgresora. La obra de Reinaldo Arenas ha llamado la atención precisamente por incluirla. Es un elemento omnipresente en sus escritos, sobre todo enfatizando la homosexualidad. El autor gusta de exponer todas las aventuras sexuales de sus personajes y propias, y con frecuencia se anima a ofrecer cifras que indican una elevada actividad

erótica. Desde luego, se trata de cantidades hiperbólicas que pocos están dispuestos a tomar en serio<sup>30</sup>, pero lo importante es la exaltación de la sexualidad presente en sus textos.

Este factor ha provocado una lectura superficial de la obra de Arenas, pues con frecuencia sólo se le concibe como un escritor homosexual con una libido desaforada, si no es que su imagen se queda simplemente en la de un férreo detractor del régimen castrista. Pero entendida desde el punto de vista de la carnavalización, la sexualidad es un elemento necesario para completar la idea del hombre, pues se trata de apreciar todo aquello que tradicionalmente ha sido excluido en la cultura occidental por considerarse sucio o de mal gusto. En general es una revaloración de la naturaleza corporal del ser humano por medio de imágenes en las que predominan el cuerpo, la satisfacción de las necesidades físicas y la vida sexual. A lo elevado, ideal y abstracto se contraponen el plano material y concreto de la existencia.

Al respecto se nos ocurre el ejemplo de Pedro Juan Gutiérrez, cuya obra está inmersa en la tradición carnavalesca porque es ambigua y contradictoria al combinar lo sublime y lo grotesco. En sus escritos leemos narraciones que describen relaciones sexuales de todo tipo, con un gusto especial por lo escatológico. Pero a esta sexualidad aún más desenfadada que la de Arenas<sup>31</sup> se le contraponen escenas en las que los personajes reflexionan muy en serio sobre temas como la miseria de la Isla o la existencia de Dios.

Por otra parte, cabe subrayar que la sexualidad nunca se presenta como un escape de la realidad, sino al contrario, como una forma de hacerle frente. En este sentido, Gutiérrez

---

<sup>30</sup> En su estudio sobre la obra de Rabelais, Bajtin dice respecto a las cifras: "En conjunto, todas las cantidades que Rabelais expresa en cifras son infinitamente exageradas y resultan extravagantes, desbordan y sobrepasan cualquier escala de verosimilitud. La medida exacta ha sido olvidada intencionalmente", *La cultura popular...*, p. 420. Lo mismo puede afirmarse respecto a los números que da Reinaldo Arenas.

<sup>31</sup> Al hablar de drogas y alcohol, pero sobre todo de sexo, Gutiérrez se vuelve tan hiperbólico como Reinaldo Arenas y así es posible leer magníficos párrafos en los que describe las orgías en las que interviene el protagonista. En ellas abundan los falos enormes, las mujeres multiorgásmicas y los coitos interminables.

la utiliza para mostrar la sordidez en que se desenvuelven algunos sectores sociales de Cuba y lo mismo sucede con Arenas. En ellos la sexualidad no funciona como la generadora de “imágenes naturalistas del erotismo banal”<sup>32</sup>, sino que se convierte en el eje en torno al cual gira la vida de los protagonistas y por tanto se vuelve el sustento narrativo del texto.

El último punto de la sátira menipea que tomaremos en consideración es la experimentación psicológico-moral que se da al representarse estados mentales anormales. Se exhibe toda clase de demencias, desdoblamientos de la personalidad, ilusiones, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etcétera. Todo con un carácter genérico-formal y no estrictamente temático, ya que son elementos que destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino, al manifestar las posibilidades de cada persona de convertirse en otro ser y de tener otra suerte. Así la personalidad pierde su carácter conclusivo y deja de coincidir consigo misma<sup>33</sup>. En resumen, es la posibilidad de desdoblarse, de ser dos o más personas en una sola.

Debido a lo anterior es que abundan las conductas excéntricas, las apariciones y discursos inoportunos y las escenas de escándalos, es decir, toda clase de violaciones a las reglas y comportamientos establecidos y al curso normal y común de los acontecimientos.

En esto *El palacio de las blanquísimas mofetas* cumple con todos los requisitos, pues sus personajes son anárquicos, libres y excéntricos. Cada uno de ellos tiene sus propias manías: Fortunato escribe donde puede, Polo se niega a hablarle a su familia, Jacinta se pasa la vida rezándole a Dios, Adolfinia busca con desesperación acostarse con cualquier hombre y sus hermanas lo mismo. Varios de ellos se matan y mientras están vivos sólo quieren morir o viven peleando, además establecer únicamente diálogos absurdos.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 164.

No hace falta insistir al respecto, pues en el capítulo anterior ya hemos hablado extensamente sobre cada uno de los personajes así como del desdoblamiento. Hemos demostrado que en el fondo todos son representaciones de Fortunato. Él encarna a toda su familia y padece sus desgracias para experimentar las diferentes facetas posibles: como hombre, mujer, niño, joven, adulto y anciano.

*El palacio de las blanquísimas mofetas* es el espacio en que conviven personas con diferentes desordenes mentales que, no obstante, por algunos momentos llegan a parecer extremadamente cuerdos. Pero el peso de la soledad, el desamor y el hastío provocan en ellos un sufrimiento inaudito y una desesperanza profunda que les hace desear la muerte como única opción para cambiar su destino. Aunque, como hemos visto, quienes mueren descubren que en el más allá no hay solución alguna y sólo se encuentran ante la repetición eterna de su fracaso.

El análisis de la menipea clásica es importante porque, como afirma Bajtín, es el inicio del género. Sin embargo, habrá que tener en cuenta otra observación hecha por el escritor ruso. Los autores posteriores que pertenecen a la literatura carnavalizada no parten de la menipea clásica de manera inmediata y consciente, sino que se conectan con la tradición genérica en el punto que atraviesa su época<sup>34</sup>.

Nosotros revisamos las características de la literatura clásica carnavalizada sólo porque en ella se encuentran los rasgos que la definen y que mantuvo posteriormente, pero no porque creamos que Reinaldo Arenas haya recibido una influencia directa de su parte. En diversos estudios sobre la obra del autor cubano se encuentran semejanzas entre sus textos y los de aquellos que también pertenecen a esta literatura. Él mismo reconoció

---

<sup>34</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *Problemas de...*, p. 171.

algunas de esas influencias. Sin embargo, es muy difícil saber hasta qué punto tuvieron un efecto en su escritura. Lo importante para nosotros es que su obra se inscribe dentro de la tradición de la literatura carnavalizada a través del neobarroco.

### 4.3.3 Otros rasgos encontrados en Rabelais

Para finalizar mencionaremos otras categorías carnalescas que Bajtín encuentra en la obra de Rabelais. La primera de ellas es la exageración, la hipérbole. Este elemento lo encontramos en toda la obra del escritor cubano y caracteriza su escritura como pocas cosas, pues lo emplea con profusión.

La hipérbole se aprecia, como ya lo hemos dicho, en las cifras que da y en general cada que enumera cualquier elemento. Los ejemplos abundan. Pero también se observa al manifestar los sentimientos de los personajes, pues sus tristezas, sus gozos, sus fracasos, sus escasos momentos de alegría, son magnificados y nunca encontramos una visión justa y equilibrada de lo que les sucede. Por eso es común encontramos con frases como “Tierra, ábrete y trágame” o “Yo ya no sé que hacer con mi vida”.

La función principal de la hipérbole en los textos de Arenas es evitar cualquier tipo de certeza. Al hablar en términos desmedidos uno se acostumbra a una completa relatividad. Por otra parte, la hipérbole genera un humor muy característico, pues son las exageraciones las que normalmente nos mueven a la risa en los libros del escritor antillano.

Otro elemento importante de la carnavalización son los nombres de los personajes, pues tienen un valor etimológico determinado y consciente. Al caracterizar a quienes los llevan, los nombres se convierten en *sobrenombres* y adquieren un fuerte contraste al elogiar e injuriar al mismo tiempo.

Fortunato es un claro ejemplo ya que si de algo carece el pobre es de fortuna. En este caso la paradoja es evidente y manifiesta el sarcasmo de Arenas, quien no siempre procede de la misma manera, pues el resto de sus personajes tienen nombres que los identifican perfectamente. Así, Digna lleva este nombre porque es la más *digna* de todas las hermanas al haber sido la única que se casó, tuvo hijos y hasta formó un hogar que duró algunos años. Por su parte, Onérica es la madre que sólo existe en sueños, pues vive lejos de la Isla. Adolfinas lleva el nombre de una planta que, al parecer, tiene sus mismas características físicas: es delgada y alargada. Originalmente, este personaje se llamaba Alfonsina y seguramente aludía a la poeta suicida, sin embargo, es probable que el cambio del nombre en la versión definitiva de la novela se deba a que en otros textos se vuelve a mencionar a las adolfinas<sup>35</sup>.

Nos adelantaremos a nuestro siguiente capítulo para decir de una vez que en este punto los personajes de Arenas se asemejan a los de *Pedro Páramo*, pues sus nombres también son altamente representativos de sus poseedores. En la novela de Juan Rulfo el protagonista termina desmoronado como un montón de piedras –Pedro- y convierte a su pueblo en un verdadero páramo (y un páramo es su vida misma). Susana San Juan lleva en el apellido el nombre de un santo que explica por qué no necesita la absolución eclesiástica. Otros personajes también tienen nombres representativos, como Dolores que vive en un eterno dolor, el padre Rentería que alude a que se mantiene de sus rentas, etcétera. Incluso el nombre del pueblo es significativo, pues Comala es tan caliente como un comal sobre las brasas.

---

<sup>35</sup> Específicamente se le menciona en *Otra vez el mar*. Respecto a los cambios de nombres, no sólo los personajes los sufrieron sino también los libros. *Termina el desfile* adquirió este nombre al incluirse el cuento homónimo, pues la edición original del libro se llamaba *Con los ojos cerrados. Celestino antes del alba* en una edición posterior se tituló *Cantando desde el pozo*.

El último aspecto del que hablaremos son los diversos planos que tienen las novelas carnavalizadas. En el primero refieren una realidad particular e inmediata, cercana al autor, en el segundo su significado se amplía a cuestiones sociales, políticas e históricas y en el tercero alcanzan la universalidad del carnaval<sup>36</sup>.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* Reinaldo Arenas narra el trozo biográfico que quiere contar en él y por lo tanto los personajes, los escenarios y las situaciones tienen un referente concreto que puede hallarse en la realidad. En un segundo nivel el relato se inscribe en un periodo histórico determinado y en una situación específica. En este caso todo lo que ocurre se da durante los últimos días del gobierno de Fulgencio Batista y la revolución está presente en algunas escenas. El relato es la visión particular del autor sobre los acontecimientos sociales que le tocó vivir, pero en un nivel más amplio, todo pierde su significado particular y cada personaje y cada situación representa algo universal. Es decir, Fortunato no sólo es el *alter ego* de Reinaldo Arenas, sino que representa a todos los jóvenes que vivieron una situación similar a la suya y la revolución pierde importancia frente al trastocamiento de los valores que se pone en juego en la novela. Lo que se impone entonces es una visión que no se preocupa por los sucesos personales e históricos, sino que atiende a lo más universal que hay en el ser humano, esto es, a los elementos de la naturaleza que lo dotan de corporeidad y que lo incluyen como parte de la creación, armonizando con ella.

En este capítulo hemos revisado la mayor parte de las características con que Mijail Bajtín define a la literatura carnavalizada y hemos comprobado que *El palacio de las blanquísimas mofetas* cumple con todas ellas. Lo hace de una manera particular, como en

---

<sup>36</sup> Cf. Mijail M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 401 y s.

general todos los autores que pertenecen a dicho género lo hacen. Pero lo importante es que los aspectos que parecen inconexos en el texto de Reinaldo Arenas alcanzan una lógica clara al ser analizados como componentes estructurales de un género que se caracteriza precisamente por la unión armónica de lo heterogéneo.

TERCERA PARTE  
INTRATEXTUALIDAD

## Capítulo 5

### **PEDRO PÁRAMO Y EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS: AFINIDADES DIFERENTES**

Al definir el neobarroco dejamos en claro que una de sus características más importantes es la parodia, la cual se manifiesta a través de dos mecanismos: la intratextualidad y la extratextualidad. En este capítulo nos dedicaremos al primero de ambos aspectos. De manera específica, rastreamos algunas reminiscencias de *Pedro Páramo* presentes en la novela de Arenas.

Nuestro objetivo es analizar las semejanzas a nivel estructural para después revisar algunos temas en común. Reconocemos que es difícil determinar con exactitud hasta qué punto estas reminiscencias se deben a una influencia directa de Juan Rulfo sobre el escritor caribeño, pero suponemos que algo hubo al respecto, pues en diversas ocasiones Arenas comenta los textos del jalisciense y lo hace de manera escrupulosa, demostrando que conocía bien la obra rulfiana. Quizás el mejor ejemplo lo constituye el artículo que publicó en un diario de La Habana a mediados de 1968<sup>1</sup>, en el que examina *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y los declara textos fundamentales para la narrativa latinoamericana.

De cualquier forma, las coincidencias entre *El palacio de las blanquísimas mofetas* y la novela de Rulfo nos permiten pensar que de alguna manera Reinaldo Arenas hace una parodia de *Pedro Páramo*. Se trata de uno de sus acostumbrados ejercicios de reescritura, aunque en este caso no opera como lo hace al reelaborar los libros de Fray Servando y

---

<sup>1</sup> Reinaldo Arenas, "El páramo en llamas" en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, p. 60-63. El texto original se publicó en el periódico *El Mundo* de La Habana, el 7 de julio de 1968, según se afirma en una nota incluida en el libro en que lo consultamos.

Cirilo Villaverde, sino que procede de manera silenciosa, rescribiendo sólo algunos detalles que se relacionan estrechamente con lo que él quiere decir de su propia experiencia

## 5.1 Estructura

### 5.1.1 El tiempo

Pocos libros han recibido tanta atención, por parte de la crítica, como *Pedro Páramo*. Esto ha provocado que se llegue a pensar que no hay nada nuevo que se pueda decir sobre la novela. Sin embargo, al revisar una parte de los estudios dedicados a la obra nos parece que más bien son pocos los trabajos que ofrecen una interpretación convincente. Los demás se entretienen en aspectos secundarios o repiten lo que otros ya han dicho.

Entre los mejores análisis se encuentra el de Emir Rodríguez Monegal<sup>2</sup>, quien a nuestro juicio da importantes pistas para comprender la novela de Juan Rulfo. Sobre todo en lo que respecta a la estructura, pues advierte que ésta se basa en dos ejes: la voz de los personajes expresada en monólogos o diálogos y la voz del autor que narra en tercera persona, aunque algunas veces los personajes también se convierten en narradores. La falta de sistematización en el paso de una a otra provoca la confusión inicial en el lector.

Pero el mayor mérito del estudio de Rodríguez Monegal consiste en haber descubierto que en el momento en que el lector se entera de que Juan Preciado está muerto se da un quiebre en la novela y se altera la visión del tiempo y la naturaleza misma de la narración. Hasta entonces se cree que existe un doble decurso narrativo conformado por el contrapunteo del relato de lo que le ocurre a Juan Preciado en Comala y por la narración impersonal de lo que le pasó a Pedro Páramo hasta su casamiento con Susana San Juan,

---

<sup>2</sup> Emir Rodríguez Monegal, "Relectura de *Pedro Páramo*" en Federico Campbell, sel. y pról., *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*.

pero en ese instante todo cambia y el tiempo parece detenerse para permitir un presente perpetuo, que es el único posible en el mundo de los muertos. A partir de ahí el doble recuento de la historia de Pedro Páramo y de su hijo “se convierte en un solo diálogo de voces muertas, a las que suma el narrador su voz impersonal, también fuera del tiempo narrativo”<sup>3</sup>.

Cuando el lector reconoce que no se trata de una narración dividida en dos tiempos que corren paralelos (el de Juan Preciado y el de su padre), sino que es uno solo, comprende la falta de una guía cronológica clara y aprecia mejor los saltos hacia atrás que con frecuencia se dan en la narración. Así el pasado queda establecido como la única temporalidad relevante, pues no existe más que su evocación por parte de quien está narrando cada secuencia del texto.

Se crea entonces una gran incertidumbre, pues lo que se cuenta es producto del recuerdo. La memoria ocupa un lugar fundamental, ya que los personajes no hacen sino relatar lo que recuerdan, por más que a veces parezca que narran su presente. En el texto de Arenas, Fortunato hace memoria del tiempo que vivió al lado de su familia y de su experiencia con los guerrilleros y así cada personaje nos cuenta su vida. Lo mismo sucede en *Pedro Páramo*. Siempre se habla desde un momento posterior a lo narrado y es imposible saber hace cuanto tiempo ocurrió.

Al tratarse de recuerdos, los sucesos pierden objetividad y cada quien los describe como le parece que ocurrieron. Por eso encontramos versiones distintas de un mismo hecho y al lector le corresponde formarse la versión definitiva, al menos para él, de lo ocurrido.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

### 5.1.2 Los diálogos

Otro rasgo estructural de primer orden en las dos novelas son los diálogos. Toda la narración se estructura con base en ellos porque no existe un narrador omnisciente que cuente la historia sino que son los propios personajes y la voz narrativa quienes a través de sus pláticas relatan los acontecimientos.

Esta cantidad de voces narrativas y su expresión por medio de diálogos -que en realidad no son sino diálogos entre monólogos dialogados-, provoca que no siempre quede claro si el personaje está hablando con otro, consigo mismo o, incluso, con el lector. También de ello se deriva la falta de comunicación efectiva entre los personajes, lo cual es patente sobre todo en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Lo importante, sin embargo, es que al final el sentido del texto se obtiene al contraponer la información que cada voz narrativa ofrece, pues aunque entre ellas son contradictorias, en conjunto tienen la capacidad de generar un discurso coherente. Por supuesto, nos referimos a una coherencia inherente al discurso que se articula y no a aquella que producen los relatos lineales y con un sentido único.

Los diálogos también sirven para conformar la personalidad de los personajes ya que son sus palabras y lo que sobre ellos se dice, lo que los define. En el caso de *Pedro Páramo*, la imagen del cacique queda grabada vivamente por la concisión y lo preciso de algunos diálogos. Lo vemos hablando con Fulgor Sedano:

-¿Y las leyes?

-¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros<sup>4</sup>.

En otra parte, Juan Preciado quiere saber cómo es su padre y Abundio le responde que es “un rencor vivo”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 53.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* sucede algo similar, pero las acciones y los dichos de los personajes suelen desmentir o modificar los juicios emitidos sobre ellos y así se acrecienta la ambigüedad textual. De cualquier manera, comparte con los diálogos de la novela de Rulfo la inclusión de palabras y expresiones propias del lugar en que se ubica la historia.

En el caso de *Pedro Páramo*, sus diálogos reproducen artísticamente el habla de los mexicanos de las zonas rurales. Pero más allá de las palabras y de las estructuras populares que incluyen, los diálogos llaman la atención porque implican las características propias de la expresión verbal, para la cual el lenguaje corporal y las referencias deícticas son fundamentales. Desde luego, también se intenta plasmar el pensamiento de la gente de provincia. En la parte en que se narra la presencia de Juan Preciado en la casa de una pareja de hermanos incestuosos, aparecen dos diálogos que nos sirven para ejemplificar lo dicho.

En el primero hablan los hermanos y se refieren a su huésped, quien

-Se rebulle como un condenado. Y tiene todas las trazas de un mal hombre. ¡Levántate Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes. Y tú ni lo reconociste.

-Debe ser un pobre hombre. ¡Duérmete y déjanos dormir!

-¿Y por qué me voy a dormir, si yo no tengo sueño?

-¡Levántate y lárgate a donde no des guerra!

-Eso haré. Iré a prender la lumbre. Y de paso le diré a ese fulano que venga a acostarse aquí contigo, en el lugar que voy a dejarle.

-Díselo.

-No podré. Me da miedo.

-Entonces vete a hacer tu quehacer y déjanos en paz.

-Eso haré.

-¿Y qué esperas?

-Ya voy<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

Podemos apreciar el empleo de palabras y frases propias del habla cotidiana que generan una atmósfera de familiaridad entre quienes conversan. Además, es evidente la contradicción en la actitud de la mujer hacia Juan Preciado, pues primero recela de él, después quiere invitarlo para que ocupe su lugar en la cama y finalmente vuelve a sentir miedo ante el desconocido.

En el otro diálogo, que se da entre la misma mujer y Juan Preciado ya despierto, domina la ambigüedad. Él pregunta por la salida del pueblo, pero no obtiene una respuesta concreta y termina por ser quien reconoce el camino para Sayula:

–No se preocupe por mí –le dije-. Por mí no se preocupe estoy acostumbrado.  
¿Cómo se va uno de aquí?

–¿Para dónde?

–Para donde sea.

–Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto-. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

–Quizá por ese fue por donde vine.

–¿Para dónde va?

–Va para Sayula.

–Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que hay mucha gente, ¿no?<sup>7</sup>.

Las referencias deícticas abundan en esta cita y su importancia radica en que su significado depende del momento de la enunciación, es decir, crean un relato autorreferencial en el que no hay algo externo que nos permita ubicarnos y por tanto la relatividad invade al texto. En el texto abunda este tipo de citas. Una paradigmática al respecto es la siguiente: “El camino subía y bajaba: *“Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 8.

Por otra parte, las conversaciones se muestran un poco absurdas al no apegarse de manera estricta a la lógica convencional, pues en la primera hay contradicciones y en la segunda Juan Preciado es quien termina informando a la mujer y no al revés como se supone que debía ser.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* este rasgo es por demás evidente ya que lo encontramos a cada momento. Los diálogos más representativos de la novela son los que sostienen Fortunato y Esther en las secciones tituladas *Vida de los muertos* y los que se dan entre Tico y Anisia. Éstos últimos siempre aparecen juntos y se están haciendo preguntas o preparan alguna travesura. La siguiente cita ejemplifica el tipo de conversaciones que mantienen:

- Asómate para que veas lo que yo veo.
- A ver, a ver.
- Mira.
- ¡Qué horror!
- ¿Qué ves?
- Lo mismo que tú: nada<sup>9</sup>.

A continuación observaremos la manera en que Fortunato y su prima platican. Ellos suelen reflexionar desde la muerte:

- ... Cómo hemos andado esta noche. Ya debemos estar llegando al fin del mundo.
- No has perdido la costumbre de hablar como antes.
- Antes* está tan empañado que aunque quisiera no puedo recordarlo como era.
- Alégrate.
- ...Y como no puedo verlo como era, me parece que no era tan insoportable como era.
- Pero bien sabes que lo era.
- Pero por lo menos *era*. Ahora ni siquiera puedo decirme que me siento. Ni siquiera puedo tocarme y golpearme. Te imagino. Camino sobre el agua imaginándome y algunas veces casi me ahogo. Qué felicidad en esos momentos en que he logrado casi construir un río; qué felicidad en ese momento en que sientes,

<sup>9</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 83.

imaginas, que una corriente te arrastra, te lleva, hasta el fondo. Qué felicidad cuando concibes un fondo... Qué felicidad cuando imagino las tablas y construyo la casa. Pero, qué ha de ser cuando hayamos perdido toda la memoria. Y de todos modos tengamos que seguir.

- Si te callaras, tal vez podríamos inventarnos de otro modo.
- Si nos callásemos nos daríamos cuenta, enseguida, que no somos.
- Si nos callamos volveríamos otra vez a descansar bajo los clavelones.
- Y las guaninas.
- Y las cruces.
- Y los abujes.
- Y las lombrices de la tierra.
- Y todo.
- Cállate.
- Cállate.
- Shsst...<sup>10</sup>.

En las líneas anteriores es evidente que algunas frases no tienen sentido y menos aún parecen contribuir a generar un diálogo auténtico. Por algunos momentos más bien parece tratarse de un monólogo interno. Es decir, da la impresión de que toda la conversación sólo se efectúa en la mente de un personaje. Por el juego de desdoblamientos que se da en la novela es posible que así sea, pues en algún sentido los diálogos no son más que pláticas de éstos consigo mismos. Se trata de un discurso único presentado en la forma de un diálogo entre dos seres que en el fondo no son sino uno mismo. Es como Fortunato hablándose ante el espejo:

Me miro para conversar. Para conversarme. Y me digo:

- Comemierda, qué haces en esta casa llena de viejas locas.
- Comemierda, qué haces trabajando en esa podredumbre de guayabas llenas de gusanos, donde te vas tú también pudriendo. Hasta después que te has bañado te llega la peste a guayaba podrida, pues te sale ya de adentro.
- Eres una guayaba podrida.
- Comemierda.
- Verraco, verraco.
- Hueles a guayaba podrida. A ver, regístrate los bolsillos. A ver.
- Entonces, qué quieres que haga.

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 137-138.

- Algo.
- Qué.
- Verraco. Verraco.<sup>11</sup>.

Este diálogo se desarrolla por completo en la mente del protagonista y sin embargo no se diferencia del anterior. Las características son las mismas: los significados se producen a partir de la contraposición de frases e ideas que en principio parecen incoherentes y desvinculadas entre sí<sup>12</sup>. Además, podemos comprobar que la fantasía, la hipérbole y la falta de congruencia lógica, son los factores que dominan en su discurso.

Todo lo anterior nos lleva a asegurar que los diálogos constituyen el soporte estructural de las dos novelas. Por medio de ellos los personajes definen sus características y los relatos quedan articulados, pues se trata de historias conformadas por la contraposición de las opiniones que sobre los hechos ofrece cada personaje, incluida la voz del autor. Pasemos entonces al análisis de las semejanzas en cuanto a los temas tratados por Arenas y Rulfo.

## 5.2 Algunos temas en común

### 5.2.1 La vida rural

La primera similitud que encontramos entre *Pedro Páramo* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, respecto a los temas que tratan, es el ubicarse en un ambiente rural. Al desarrollar sus historias en poblaciones del interior, las dos novelas coinciden en mostrarnos el fondo común que caracteriza la vida rural: el apego a la tierra, la pobreza, el machismo, la fuerte presencia de las abuelas, etcétera.

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 163.

<sup>12</sup> Esto nos recuerda la escritura de Samuel Beckett, quien procede de la misma manera en sus textos que rayan en lo absurdo.

Tanto en una como en otra observamos el enorme esfuerzo que se requiere para hacer producir una tierra que se empeña en ser estéril, pero destaca el apego que ésta genera. Lo vemos sobre todo en las abuelas, quienes se rehúsan a abandonar el lugar en que nacieron. En la novela de Rulfo hay unas líneas en que la abuela de Pedro Páramo echa de menos la casa que tuvo que dejar por culpa de su marido: “Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere”<sup>13</sup>.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* la abuela de Fortunato también lamenta que su marido haya vendido el terreno que tenían en la ranchería de Perronales. Antes de que la venta se efectúe, Jacinta ora para evitarla:

Me voy a arrodillar aquí mismo, debajo de la mata de guásima boba, para pedirte, Dios mío, que este maldito viejo que por desgracia me has deparado por marido no pueda vender la finca. Ilumínalo, Dios mío: que no venda. Que se le quiten esos deseos o que no pueda vender. Si hemos vivido aquí siempre, aquí debemos seguir viviendo. Que no venda. Pues tú sabes que yo presagio las desgracias, y veo cosas terribles... Qué será de nosotros allá en el pueblo, donde la gente que vive al lado de uno no se conoce ni se sabe quién es<sup>14</sup>.

Pero la abuela no fue escuchada, o al menos la venta de la finca resultó inevitable.

Ambas escenas dan cuenta de la dificultad con que la gente cambia de residencia, más aún al tratarse de gente de campo. La costumbre de vivir en contacto directo con la naturaleza y, principalmente, el cariño que se desarrolla hacia el pedazo de tierra en que se ha vivido por muchos años, hacen que las personas eviten cambiarse y cuando llega a

---

<sup>13</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 78.

suceder, no dejan de añorar el tiempo vivido en el terruño. Finalmente el apego al suelo en que se nació es igual de fuerte en Cuba que en México o en cualquier otra parte<sup>15</sup>.

No obstante, no se trata de espacios idealizados, pues la violencia acaba imponiéndose en cualquier situación. Las palabras duras, los golpes, las desilusiones, la muerte, son elementos constantes a lo largo de los relatos. El mundo se muestra cruel y amenazante. Está infestado de truhanes, no hay comida, los padres desamparan a sus hijos, nadie se entiende; sólo siendo violento y astuto se logra sobrevivir en este tipo de comunidades en que las instituciones son remplazadas por la fuerza y la capacidad de imponer la voluntad propia, sea en el ámbito público o en la vida familiar.

La costumbre es lo único que legitima. El dominio del cacique y del padre se respetan porque así ha sido siempre. De ahí el odio y el desprecio que se siente ante ellos. Por eso también las rebeliones en su contra. Unas calladas, otras violentas, pero todas con el fin de minar el poder del soberano. A veces incluso se intenta matarlo, como en el caso de Fortunato que fantasea con asesinar a su abuelo con un hacha. Aunque el mejor ejemplo es Abundio, quien al matar a su padre venga todos los desprecios sufridos por él y por el resto de los personajes.

La vida en estas novelas no es sencilla y fácil, sino que está llena de dificultades. En este sentido, ambas retratan muy bien la realidad rural, pues muestran el apego y el cariño hacia la tierra natal, pero también la problemática que representa vivir en ese ámbito. Al

---

<sup>15</sup> Valdría la pena anotar al respecto el concepto de *matria* que Luis González acuñó al hablar de la tierra en que se nace y que se contrapone al concepto de *patria*. La *matria* es el lugar -el pueblo- en que uno nace y se cría, de ahí el fuerte cariño que se le tiene y lo identificados que solemos sentirnos con él. Por su parte, la *patria* es el ámbito nacional que genera una relación menos estrecha y más oficial. Véase Luis González, *Pueblo en vilo*.

respecto se logra crear una imagen bastante equilibrada de lo que es vivir fuera de las grandes ciudades.

### 5.2.2 El incesto

El incesto es un tema presente en *Pedro Páramo* y recurrente en los escritos de Reinaldo Arenas. En la novela del escritor jalisciense aparece de manera solapada en la relación entre Bartolomé San Juan y su hija y después es explícito entre los dos hermanos que ya hemos mencionado.

En el primer caso, Susana San Juan vive con su padre después que haber quedado viuda. La mujer dejó el pueblo desde joven y se casó con Florencio, cuya muerte la desquicia y la obliga a regresar con su papá. Pero al parecer, la relación que mantuvieron no fue precisamente la de un padre con su hija.

Cuando Pedro Páramo se entera de que Susana ha vuelto al pueblo, comenta el hecho con su hombre de confianza y por lo que éste dice intuimos el tipo de relación que hay entre ella y su papá:

- [...] ¿Han venido los dos?
- Sí, él y su mujer. ¿Pero cómo lo sabe?
- ¿No será su hija?
- Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer<sup>16</sup>.

Más adelante, otras líneas aumentan nuestra sospecha. Hablan Bartolomé y su hija:

- ¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?
- Sí, Bartolomé.
- ¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?
- Sí, Bartolomé.
- No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!
- [...]

---

<sup>16</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 69.

-¿Y yo quién soy?

-Tú eres mi hija. Mía. Hija de Bartolomé San Juan<sup>17</sup>.

Aunque no existe una cita que demuestre el incesto entre ambos personajes, el tono con que se hablan y su trato hacen pensar que la relación es similar a la establecida entre una pareja. Desde luego, pudiera ser que la locura de Susana es lo que la lleva a tratar con tanta cercanía a su padre y que no haya nada más. No obstante, Emir Rodríguez Monegal también observa una relación incestuosa. Explica: "Susana está enredada en una historia que nada tiene que ver con Pedro Páramo y que lo excluye. Es la historia de sus incestuosas relaciones con su padre, Bartolomé San Juan. Que el incesto se realice o no en la carne misma, esto es secundario"<sup>18</sup>.

En el otro caso, en el de los hermanos, el incesto es incuestionable. En un diálogo que sostiene Juan Preciado con la mujer, leemos:

-¿A dónde fue su marido?

-No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa<sup>19</sup>.

La situación impide que la mujer viva con la conciencia tranquila, por lo que aprovecha una visita del obispo para confesarse, mas no consigue su perdón. Ella explica:

-Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quien confirmar cuando regrese<sup>20</sup>.

Aunque intenta justificar la unión con su hermano, en el personaje persiste un sentimiento de culpa. Se considera una pecadora:

-¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 71.

<sup>18</sup> Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 133.

<sup>19</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 44.

A Donis, su pareja, le reclama:

—No hablaría si no me acordara al ver a ése, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

—¿De cuál eso?

—De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho<sup>22</sup>.

Este sentimiento de culpa que se manifiesta en la novela de Rulfo contrasta con la postura que asumen ante el incesto los personajes de Arenas. En las obras del escritor cubano el asunto es tratado con total desenfado y se asume como algo natural. Incluso en su autobiografía relata los juegos eróticos que tuvo con sus primos (de ambos sexos) y no tiene inconveniente para afirmar que deseaba a su abuelo y a su madre y que los imaginaba teniendo relaciones sexuales, lo que le provocaba “celos múltiples”, sobre todo cuando también hacía que su abuela y sus tías participaran en sus fantasías<sup>23</sup>. En el resto de sus trabajos aparece el mismo tema, destacando el incontrolable deseo sexual que el protagonista siente hacia su madre. Sin embargo, la relación entre ellos nunca se consuma.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* leemos:

Fue por aquella época cuando comenzó a celar a su madre con el abuelo; y su odio hacia él aumentó en tal forma que un día decidió matarlo. Fue hasta el último rancho, donde estaba la leña seca, y tomó el hacha. [...] Caminó un poco más; llegó hasta el brocal y contempló el cuerpo inmenso y peludo del abuelo. Y al éste volverse, Fortunato vio el enorme sexo balanceándose en medio de dos bultos enmarañados (Fortunato ignoraba que Polo era quebrado). Y no miró más, soltó el hacha y echó a correr aterrorizado... Corría, mientras aquella figura inmensa<sup>24</sup> y peluda, aquel terror que ahora él mismo inventaba y, sin embargo, no podía afirmar que no fuera cierto, lo perseguía, se plantaba ante él, se adelantaba un poco en el trayecto, y lo aguardaba. Pero era a su madre, a la madre de Fortunato, era a ella

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>23</sup> Véase Reinaldo Arenas, “El pozo” en *Antes que anochezca*, p. 31.

<sup>24</sup> Luz Fernández de Alba nos llamó la atención sobre la similitud física entre el abuelo de Fortunato y Pedro Páramo. Efectivamente, el personaje de Rulfo tenía un físico tan sobresaliente como el de Polo: “Sin embargo, lo conocía tan bien, que vio cuando *el cuerpo enorme* de Pedro Páramo se columpiaba sobre la ventana de la chacha Margarita”. Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 135. Las cursivas son nuestras.

hacia donde se dirigía rápida la inmensa figura. Y él ya veía el grueso instrumento alcanzándola, tumbándola, traspasándola. Y ella sin protestar, casi riéndose, soportaba la agresión, mientras él seguía sin poder hacer nada, contemplando. Qué era aquello. Qué nueva sensación, qué nuevo Dios, qué nuevo tipo de amor. Porque sin duda aquellos celos no podían ser más que la consecuencia de un amor monstruoso, es decir, puro, insólito; de un deseo violento e inaplazable de poseer a su madre, así como en su imaginación la poseía allí, a un extremo de la explanada por donde él sangrante corría, su abuelo. Y fue en ese momento cuando comprendió, o quizá lo había sentido siempre y sólo en ese instante decisivo, definitivo, se atrevía a aceptarlo, que allí estaba su redención, pues allí radicaba su maldición. [...] Allí, en aquella figura siempre taladrada por otro que no era él —y que debía ser él—, allí era donde radicaba el origen de su verdadero infierno, su meta definitiva. Su liberación. Y, ahora, totalmente seguro, corrió hacia ella. Pero algo se interpuso, algo gigantesco, zumbante, azul, peludo, le cubría la vista<sup>25</sup>.

Escenas similares no son extrañas en la novela y, como podemos apreciar, en ellas no se vislumbra la menor señal de pena o culpa por la situación que se vive, como sí ocurre en *Pedro Páramo*. La diferencia radica en que Juan Rulfo se apega por completo a los valores morales de la realidad que representa. En su novela se conserva el discurso ético del ámbito rural porque las historias que la conforman nacen de las leyendas populares. Pedro Páramo y su mundo son producto de la imaginación de Rulfo, pero hunden sus raíces en el campo mexicano. Por eso es imposible dejar de lado el pensamiento rural y con él, su sistema moral.

Fortunato y su universo sólo son representativos del pensamiento de su autor y no constituyen un arquetipo, como sí lo hace Pedro Páramo. Por eso los personajes de *El palacio de las blanquísimas mofetas* no se rigen por la moral que impone la sociedad sino que se comportan de acuerdo con principios personales. Desde luego, los personajes de Rulfo tampoco acatan las reglas de la moral establecida, pero su contexto les impide ignorarlas.

---

<sup>25</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio ...*, p. 52-53. Las cursivas son del autor.

Todas las acciones de los personajes de *Pedro Páramo*, sobre todo aquellas que van en contra de la normatividad, están sancionadas por ésta, ya que los valores establecidos conservan su *status* y mantienen su poder coercitivo en el relato. Así se comprende que la mujer incestuosa se sienta culpable por el pecado en que vive y la presencia misma de la idea de pecado.

*El palacio de las blanquísimas mofetas* también parte de la realidad rural, pero en ella el referente real se encuentra debilitado por completo y su lugar es ocupado por la fantasía. En la novela no hay espacio para la conservación de los códigos éticos tradicionales porque la trasgresión es una de sus constantes, además de que el grado de desesperación en que viven los personajes les impide preocuparse por estos aspectos que, desde su posición, resultan banales por completo y de hecho son los causantes de su desgracia -al menos en alguna medida-. La moral se vuelve entonces ambigua y deja de ser una preocupación que oprima.

Por otra parte, como ya hemos explicado en el capítulo anterior, en el texto se encuentran elementos carnavalescos que impiden una lectura rígida. En la cita anterior de la novela podemos comprobarlo al mezclarse lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo. Por ejemplo, se afirma que el amor que Fortunato sentía por su madre era monstruoso a la vez que puro e insólito. Y es aún más evidente en la actitud de la madre, que casi se reía mientras era poseída por el abuelo. En ambos casos la contraposición de ideas genera ambigüedad en el significado del texto, pues el lector se desconcierta y no sabe a qué darle mayor importancia: a la monstruosidad del amor o a su pureza, a la risa de la madre o al hecho de estar siendo violada, resultando de ello un relato que carece de un sentido

unidireccional. Por lo mismo el significado del incesto se vuelve incierto, o al menos se reduce la carga moral negativa con que generalmente se le valora.

También debe tomarse en cuenta el contexto en que se narra la escena, pues la parte final de la cita nos indica que se trata de uno más de los pensamientos que Fortunato tuvo antes de morir. Aunque a primera vista parezca que todo sucede realmente, el personaje dice que la persecución de su abuelo y el miedo que ésta le ocasionó son invenciones suyas, lo mismo que el coito con madre. Así, lo cierto, si podemos decirlo de esta manera, es que todo ocurrió sólo en su mente mientras agonizaba. Por tanto, al tratarse de sucesos imaginados, no tienen por qué atenerse a la moral.

Para finalizar con este asunto, debe decirse que el instante decisivo -definitivo-, que se menciona en la cita, no se refiere al encuentro sexual que Fortunato presencié, sino a ese momento en que estuvo al borde de la muerte, pues fue entonces cuando recibió la gran revelación, cuando por fin pudo comprender que amaba a su madre y que su único deseo auténtico era poseerla. Por eso corre hacia ella, aunque una mosca se lo impide: es la muerte que se interpone entre él y su amor.

### **5.2.3 La locura**

Antes de ocuparnos de la muerte, elemento esencial en ambas novelas, es preciso hablar de las condiciones que generan la atmósfera característica de los dos textos. Por principio de cuentas habría que destacar la personalidad de los personajes, pues se trata de seres extraños cuya coherencia reside precisamente en su incongruencia, en su complejidad. De ahí que empleen el habla común de su tierra y no obstante generen un lenguaje poético, de

ahí también su capacidad para exhibir una ternura indecible y cometer las peores atrocidades.

Pedro Páramo llama enormemente la atención al respecto. Se trata del cacique odiado, del hombre fuerte y dominador, que de pronto se muestra todo dulzura ante Susana San Juan. Las líneas con mayor poesía y ternura de la novela se le atribuyen a él pensando en su amada. No son, desde luego, frases hechas para conquistarla o muestras de una simple cursilería, sino que exponen los sentimientos más íntimos del personaje. Es el amor que el joven Pedro Páramo siente por Susana y que mantendrá hasta el día de su muerte.

Esta personalidad contradictoria permite que Juan Rulfo cree una escena magnífica en la que exhibe al hombre poderoso impotente ante la adversidad:

Mientras Susana San Juan se revolvió inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho. El aceite de la lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo. Pronto se apagaría.

Si al menos fuera dolor lo que sintiera ella, y no esos sueños sin sosiego, esos interminables y agotadores sueños, él podría buscarle algún consuelo. Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos. ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía?<sup>26</sup>

Todo el señorío de Pedro Páramo se reduce a nada ante el infortunio. Cuando finalmente consigue vivir con Susana, ésta ya no está cuerda y él no puede hacer más que vigilar sus sueños. Mientras tanto, la mujer alucina y recuerda los momentos de felicidad que pasó junto a Florencio, su primer marido. Pedro Páramo termina vencido por la enfermedad de Susana, pero, sobre todo, porque nunca consiguió su amor.

De joven, el personaje era taciturno y ensimismado, había que estarle diciendo que se ocupara en algo útil. Lo mismo ocurría con Fortunato. Sus respectivas madres y abuelas

---

<sup>26</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 85.

se desesperaban ante la actitud tan extraña de ambos. Por eso la abuela de Pedro Páramo le advierte: “-¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo”<sup>27</sup>. Y tuvo razón.

Fortunato también se parece al personaje de Rulfo en su gusto por las frases poéticas, pero su personalidad era aún menos convencional:

A veces, una sensación de odio, de extraña dicha, de muerte, estallaba, así, de pronto. Y él borraba de un golpe todos los montículos donde se alojaban los “carneros”, tiraba gatos y piedras al aire, y abría huecos en el patio rellenándolos falsamente con tierra, para que alguien de la familia se cayese y se rompiese una pierna. Y aullaba... Pero, otras veces, cantaba. Sí, algunas veces por la mañana, o al oscurecer, se iba para el saó cercano y comenzaba a desarrollar una canción inventada por él que hablaba de todo, que lo decía todo. Una canción que podía durar dos o tres horas y que variaba de acuerdo al viento, al calor o al tramo de camino por el cual pasase en ese momento. La canción comenzaba siempre con el mismo tono y las mismas palabras, pero luego tomaba giros, tonos, argumentos totalmente distintos hasta terminar con una resonancia insólita en proporción con el pequeño cuerpo que la producía. Fortunato extasiado, completamente embriagado, imaginaba torrentes de aplausos, y se revolvió sin dejar de cantar, pero ya terminando, por sobre el saó y las cagaduras de ovejas...<sup>28</sup>

En estas líneas el personaje nos recuerda inevitablemente a Celestino, el protagonista de la primera novela de Arenas, pues ambos son presentados como criaturas atroces cuyo mejor refugio es la imaginación. En este caso son las canciones inventadas las que le provocan la mayor felicidad, en el otro era la poesía. La poesía escrita en todos los árboles. Sin embargo, el rasgo definitorio de Fortunato es la depresión. Leemos:

Y él quedaba tras la polvorienta alambrada, y tan sólo mirar el corredor o la mata de tamarindos era suficiente para sentir cómo el mundo, y él con él, se iba pudriendo, pudriendo. Eran entonces los días inútiles, interminables, en que ni siquiera un espanto decisivo llegaba, aunque fuese para comunicarle una pasión repulsiva. Días iguales, largos asfixiantes, donde el viento bate el enyaguado y se descubre esa necesidad, ese deseo, urgente, latente, que tenemos todos de morirnos. Fue entonces cuando comenzó a celebrar sus primeras sesiones privadas de llanto. [...] Su madre trataba, al principio, de consolarlo. Un poco sorprendida lo miraba y le pasaba la

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>28</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio ...*, p. 51.

mano. Era tan absurdo, tan poco común para ella, que un muchacho de menos de ocho años gritara que quería morirse<sup>29</sup>.

Con el tiempo las cosas no mejoran y el tedio y el desencanto se agudizan. Por eso mejor se va con los guerrilleros. Él mismo se dice: “De todos modos como vives es igual que si no lo hicieras”<sup>30</sup>.

En el fondo el problema era que siempre fue un ser incomprendido. Fortunato sabía que era diferente a los demás y que sus intereses no se ajustaban al de los del resto de las personas y eso le provocaba una sensación de rechazo:

Ahora ya es el condenado, ya es el elegido, el que no puede conformarse; el dueño de un espanto que no se ajusta a los estrechos límites de las desdichas diarias. El que no puede oír una canción y decir: “oigo una canción, y es todo” El que no puede oír una conversación familiar y decir: “conversan, y es todo”. El que no puede al atardecer caminar sencillamente por las calles, disfrutar un instante de esa frescura, como lo hacen los demás, y decir: “eso es todo”, sin ir más allá, sin investigar lo que no se ve, sin hacer preguntas que en última instancia, sólo a él le interesan las respuestas...<sup>31</sup>

Esto lo vuelve retraído y acentúa sus conductas anormales, sin embargo, en la novela hay personajes cuyo comportamiento va más allá. Tanto, que Celia y Digna terminan encerradas en el manicomio. No obstante, Adolfinia llega al colmo de la locura.

Dice:

Si yo me pongo a cantar aquí en mitad del portal. Si me pongo aquí a cantar y a bailar con la escoba en los brazos, la gente que pasa por la calle dirá que estoy loca. O que estoy muy alegre. Si yo cojo y me pico una oreja y me la trago de un solo bocado, la gente dirá: está loquisima. Si cojo y camino en una sola mano y luego doy siete maullidos, y luego me desnudo y empiezo a dar saltos parada únicamente en la punta del dedo chiquito, la gente dirá: llévensela que está loca de remate.

Átenla.

Átenla.

Átenla.

Métanla en un cuarto bien cerrado.

---

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 152.

Y, sin embargo, nunca he estado tan cuerda como ahora en que pienso hacer todas esas cosas<sup>32</sup>.

Las últimas líneas de la cita nos llevan de regreso a Susana San Juan. Dorotea le dice a Juan Preciado: “-La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida”<sup>33</sup>. Y ella misma reconoce su estado al hablar con su papá:

-[...]¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?

-¿No lo sabías?

-¿Estás loca?

-Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?<sup>34</sup>

Lo interesante de esta declaración es que permite que uno se pregunte qué tan loca estaba la mujer, pues se dice que quien reconoce su falta de razón es precisamente quien se mantiene en ella. Lo mismo sucede con Adolfinia al afirmar que está plenamente consciente de sus palabras. En ambos casos lo que se cuestiona es el parámetro con que se decide cuándo se ha perdido la cordura y la obvia relatividad del asunto.

De cualquier manera todos los personajes tienen algún desequilibrio mental, o por lo menos sus conductas se apegan muy poco a la convención social. Vemos seres esquizofrénicos, paranoicos o depresivos. Ninguno se salva de la soledad, la desesperanza, el desamor y la furia. Así se crea una atmósfera especial en la que dichos sentimientos se vuelven omnipresentes. Esto, sin embargo, les permite apreciar mejor la realidad.

En ambas novelas la locura es un elemento necesario para percibir una realidad que se presenta incierta y contradictoria. Sobre todo al tratarse de universos habitados por gente muerta. Al menos es lo que parece, pues en los dos casos uno comienza la lectura creyendo

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 219.

<sup>33</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 66.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 71.

que los personajes están vivos y a medida que se avanza surgen las dudas hasta el punto en que ya no se sabe quien vive y quien no o en que momento se murieron. De esto nos ocuparemos a continuación.

#### 5.2.4 La muerte

Quizás el aspecto sobre el que más se haya hablado al referirse a *Pedro Páramo* sea la muerte. Lo que genera mayores dudas al momento de leer la novela, es definir si se trata de personajes vivos o muertos. A veces uno piensa que imperceptiblemente se han ido muriendo en el transcurso de la lectura.

Hacia la mitad del relato parece que son dos las historias que se narran: la de Juan Preciado, vivo, en Comala, y la de su padre que ha muerto. Pero la confusión llega a su clímax cuando vemos al hijo de Pedro Páramo platicando con Dorotea; entonces nos enteramos de que él también había muerto: “-Sí Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas”<sup>35</sup>.

Aunque el texto dice que el miedo y los murmullos mataron a Juan Preciado, en este punto de la lectura uno ya no confía y queda sin saberse a ciencia cierta cuándo falleció el personaje, pues poco antes él mismo había afirmado que se murió ahogado por el calor sofocante. La incertidumbre que se genera al respecto nos permite suponer que Juan Preciado estaba muerto desde el principio de la novela. Por eso pudo conversar con Abundio y luego con Eduviges. Sólo los muertos hablan con los muertos.

---

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 51.

¿Sólo los muertos hablan con los muertos? La obra nos impide hacer afirmaciones tajantes. Muestra de que los muertos también conversan con los vivos la encontramos en los pasajes en que las personas recién fallecidas se van a despedir de sus seres queridos. Cuando Miguel Páramo murió, él no lo sabía y fue a visitar a Ediviges, quien se lo indicó:

—No, loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

[...]

—Mañana tu padre se retorcerá de dolor —le dije—. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí<sup>36</sup>.

Algo similar sucede con Susana San Juan, cuyo padre se va a despedir de ella. Le dicen:

Tu padre ha muerto, Susana. Antenoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.

—Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo y sonrió<sup>37</sup>.

La muerte colma la novela. Eso sí lo descubre pronto Juan Preciado, quien junto con el lector se da cuenta de que Comala está habitado sólo por ánimas. Todo queda claro cuando el personaje pregunta:

—¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomarse las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos<sup>38</sup>.

La vida sólo existe en la memoria. Siempre que se refiere alguna historia en que aparecen vivos los personajes, se trata de un recuerdo. Por eso más que voces hay rumores, murmullos. No en vano éste fue el título que Rulfo pensó para su novela: *Los murmullos*. El medio por el cual se comunican los muertos.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 38.

Comala es entonces un mundo de muertos, lleno de sombras y ecos:

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo.

—Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora<sup>39</sup>.

Todas las almas andan en pena y no tienen descanso. Como nadie muere en paz con la divinidad, regresan al pueblo a pagar sus culpas. Juan Preciado y la mujer incestuosa platican:

—¿Y quién la puede ver si aquí no hay nadie? He recorrido el pueblo y no he visto a nadie.

—Eso cree usted; pero todavía hay algunos. ¡Dígame si Filomeno no vive, si Dorotea, si Melquíades, si Prudencio el viejo, si Sóstenes y todos éstos no viven? Lo que acontece es que se la pasan encerrados. De día no sé qué harán; pero las noches se las pasan en su encierro. Aquí a esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padre nuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura<sup>40</sup>.

Comala forma parte del Purgatorio. De acuerdo con la escatología católica, el Purgatorio es el lugar al que van los muertos después de abandonar este mundo si es que han fallecido con algunos pecados que necesitan *purgar* antes de alcanzar la Gloria. El intenso calor que se siente es prueba de que ahí se pagan las penas, ya que el Purgatorio es

---

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 44-45.

un mar de fuego purificador<sup>41</sup>. Por eso también hay una preocupación constante por obtener sufragios<sup>42</sup> que alivien el sufrimiento al que están sometidas todas las almas en pena. Juan Preciado antes de morir alcanza a escuchar que le dicen: “Ruega a Dios por nosotros”<sup>43</sup>.

Ésta es la visión que Rulfo nos ofrece sobre el mundo de los muertos. Los vemos platicar y acordarse de su vida pasada, la cual, al parecer, no echan de menos. La atmósfera es sombría y sofocante y más que sufrimiento hay melancolía. Esto último también lo encontramos en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, donde los personajes están igual de muertos que en Comala. En la medida en que ellos no son más que desdoblamientos de Fortunato, todos se hallan muertos, o al menos se encuentran en agonía. La agonía es un concepto fundamental en la novela, como ya hemos visto en otro capítulo, pues se trata del momento límite entre la vida y la muerte y consiente que los personajes participen de ambas esferas.

En la novela de Reinaldo Arenas la ambigüedad impide que uno reconozca de inmediato que los personajes se hallan muertos. Sucede lo mismo que en *Pedro Páramo*: al final no se sabe si todos han fallecido o si no es así. Sólo en las secciones tituladas *Vida de los muertos* es evidente que se trata de sucesos ocurridos en el más allá. Por cierto, ésta frase Arenas la tomó de Juan Rulfo<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> En el Purgatorio “el alma sufría la angustiosa ausencia de Dios y las ‘dolorosísimas’ penas de un fuego que era avivado por la divinidad”. Tomás Antonio Mantecón, *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria*, p. 92. El tema del Purgatorio ha generado un extensa bibliografía, pero la obra capital al respecto es el libro de Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*.

<sup>42</sup> Sufragio es una ayuda espiritual en beneficio de las almas del Purgatorio; una intervención de los vivos en favor de los muertos. Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 14 y 22. Entre los sufragios más socorridos están las indulgencias (entendidas como la remisión que hace la Iglesia de las penas debidas por los pecados), las misas de difuntos, los rosarios, los altares privilegiados, etcétera. Cf. Manuel Ramos Medina, *Estudio introductorio al Sumario de las indulgencias y perdones, concedidas a los cofrades del Santísimo Sacramento visitando la iglesia donde está instituida la dicha cofradía*, s. p.

<sup>43</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 31.

<sup>44</sup> Al hablar de *Pedro Páramo*, Arenas escribe: “No tiene capítulos, ni fin, ni principio como la misma ‘vida de los muertos’”, “El páramo en llamas”, p. 62.

La atmósfera en *El palacio de las blanquísimas mofetas* es igual de rara que en el texto del escritor mexicano, pero no existe la penumbra. En todo momento destaca el entorno soleado que contrasta con el ánimo de los personajes. Esto tiene que ver, desde luego, con que la novela se ubica en la Isla y habría sido difícil pintar una Cuba sombría<sup>45</sup>. Pero lo sobresaliente es el hastío y la falta de ilusiones.

Todos los personajes detestan su vida insatisfecha y anhelan la muerte. Sin embargo, es después de este mundo donde todo el desencanto llega al límite. Un pasaje de la *Vida de los muertos* es especialmente claro al respecto:

—Ahora sé que el infierno es saber que no hay infierno, que no puede haberlo, pues esto sería una solución.

—La gran solución.

—Ahora sé que el infierno es salir de una habitación cerrada para entrar en ella misma.

—La única que existe.

—Ahora sé que el infierno no es circular ni candente, sino que es un presente instantáneo, ocupando todas las dimensiones de nuestra desgarrada memoria.

—De nuestro invariable futuro.

—Ahora sé que el infierno no es un fuego que aniquila -qué dicha entonces- sino un inevitable resplandor que nos condena a ver, a ver aquello por lo cual precisamente identificamos al infierno<sup>46</sup>.

Arenas percibe que el ser humano tiene la esperanza de que al morir “lo lleven a uno de un lugar a otro; pero cuando a uno le cierran una puerta y la que queda abierta es no más la del infierno, más vale no haber nacido...”<sup>47</sup>. Por eso en su visión no hay ningún consuelo después de la muerte.

Los personajes de Rulfo confían en la promesa evangélica que les asegura que pueden purgar sus penas y quedar libres (aunque su esperanza es remota), pero en *El*

---

<sup>45</sup> Los autores cubanos no suelen describir ambientes tristes. Por lo general sus novelas se ubican dentro de la Isla y siempre hablan del mar y del intenso calor que acompaña al sol radiante, sin importar que el tema de sus historias sea poco alegre o sórdido.

<sup>46</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 116.

<sup>47</sup> Reinaldo Arenas, “El páramo en llamas”, p. 62.

*palacio de las blanquísimas mofetas* todo parece ser un fraude. Tras la muerte no queda nada, ni siquiera la ilusión de perecer. No hay protesta, súplica o rezo que evite el tener que continuar con una vida llena de frustración. Porque el verdadero tormento no es el fuego eterno, sino tener que vivir como se hizo antes de morir: con la soledad y el hartazgo.

*Pedro Páramo* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* son, en alguna medida, “el temor a la muerte y su interpretación”, son “la muerte misma”<sup>48</sup>. Ambas expresan la manera en que sus autores conciben el más allá, aunque en el fondo no hablan sino de la vida misma.

### 5.2.5 El excusado como escenario

Queremos concluir con otro aspecto en el que coincide la novela de Rulfo y *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Éste tiene su origen en la sexta secuencia de *Pedro Páramo*, cuando el personaje aparece por primera vez en la obra y se presenta como un jovencito quizás de la misma edad que Fortunato e igual de soñador, aunque en este caso sueña con Susana San Juan, el amor de su vida. La recuerda y al momento todo se vuelve poesía. Pero lo importante para nuestra comparación es que esto acontece en el baño:

- ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
- Nada, mamá.
- Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
- Sí, mamá<sup>49</sup>.

El personaje se desentiende de la advertencia y sigue pensando en su amada. La madre repite el regaño:

- Te he dicho que te salgas del excusado, muchacho.
- Sí, mamá. Ya voy<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 14.

Pero Pedro Páramo no hace caso y recuerda los ojos de aguamarina de Susana, hasta que:

Alzó la vista y miró a su madre en la puerta.

—¿Por qué tardas tanto en salir? ¿Qué haces aquí?

—Estoy pensando.

—¿Y no puedes hacerlo en otra parte? Es dañoso estar mucho tiempo en el excusado. Además. Debías de ocuparte en algo. ¿Por qué no vas con tu abuela a desgranar el maíz?

—Ya voy, mamá. Ya voy<sup>51</sup>.

Este fragmento, que ha pasado desapercibido ante la crítica especializada, es trascendental para nosotros ya que muestra al excusado como un escenario en el que es posible soñar con lo más sublime<sup>52</sup>. En la novela de Arenas el baño también es un escenario importante, ya que es ahí donde Adolfina se suicida después de haber permanecido encerrada varias horas. Cuando la mujer no soporta más su vida, decide meterse al baño y prepara su muerte: se desnuda, baila, hace un recuento de lo que ha vivido y proyecta su incineración. Mientras tanto, su madre necesita entrar y le exige que salga. Adolfina la ignora y continúa adentro hasta que Jacinta vuelve a reclamarle y así sucesivamente en cada agonía (o capítulo) de la novela.

Escuchemos a la abuela de Fortunato:

—Pero mujer, es que no piensas salir del baño.

[...]

—Pero es que no piensas salir. Ya las tripas están al reventarse<sup>53</sup>.

Y las horas pasan:

—Ay, ¡Adolfina! Por lo que más tú quieras. Mira que me va a dar un cólico. ¡Ay! Hace cuatro horas que espero<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>52</sup> Esto se corresponde plenamente con el concepto de carnavalización que plantea Bajtín, como ya hemos visto anteriormente. Aquí encontramos la unión de lo alto y lo bajo, lo sublime y lo desdeñable, pues Pedro Páramo recuerda a su amada y emplea un lenguaje poético justamente en el baño, lugar considerado como sucio al estar destinado a recibir los desechos orgánicos. Desde luego, esto no significa que su amor por Susana fuera *sucio*, sino que hay una mezcla de lo corporal con lo espiritual y ello genera vitalidad.

<sup>53</sup> Reinaldo Arenas, *El palacio...*, p. 39.

Si dejamos de lado el empleo de la hipérbole, podremos comprobar la similitud que existe entre la escena de *Pedro Páramo* y las citas anteriores de *El palacio de las blanquísimas mofetas*. En ambas novelas las madres están molestas porque sus hijos se tardan demasiado en el baño y éstos no tienen la menor intención de salir, pues se hallan ensimismados en sus pensamientos: uno aborta en Susana San Juan, la otra en el fracaso de su vida.

Nuestra intención al mostrar este paralelismo es confirmar el objetivo del presente capítulo, pues con ello nos parece incuestionable que la obra de Juan Rulfo sirvió de inspiración a Reinaldo Arenas. Lo cual de ninguna manera significa que demeritemos su originalidad. Simplemente se comprueba que Arenas trabaja temas idénticos a los del jalisciense, aunque lo hace a su manera, creando una distancia considerable entre uno y otro texto. No obstante, se alcanza a percibir la presencia de ciertos elementos de *Pedro Páramo* en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Por otra parte, para terminar, queremos advertir que Rulfo evoca su terruño, con sus paisajes y su gente, al mismo tiempo que lo trasciende al hablar del Hombre y su situación. La creatividad del autor mexicano le permite elaborar una realidad habitada por seres muertos y desquiciados que encarnan una visión trágica del ser humano. Sin embargo, su miseria y dolor no les impide elevarse hasta un nivel supremo en el que únicamente pueden ser interpretados a través de la poesía. Por eso la médula de *Pedro Páramo* no se encuentra en la anécdota que se narra sino en la realidad artística que se crea. En ésta es la imaginación la que domina, pues sólo a través de ella es posible generar una visión del mundo abierta y comprensiva.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 228.

La realidad extradiegética que Rulfo toma como base jamás queda oculta o desvirtuada, pero el lenguaje que emplea y la maestría con que articula las historias que cuenta generan una realidad artística diferente de la que surge. De ahí que podamos afirmar que, partiendo de una realidad particular, la novela se vuelve universal. No le falta razón a Arenas cuando declara:

*Pedro Páramo* ha logrado el raro privilegio con que cuentan muy pocos libros en el mundo: la dimensión de sus personajes trasciende su concepción literaria, saliendo de las páginas de la obra para convertirse en un mito, en alguien que todos conocen (como ha ocurrido en Cuba, con menos justificación, con *Cecilia Valdés*)<sup>55</sup>.

La novela de Reinaldo Arenas no conforma un arquetipo cubano, sin embargo, sigue el mismo camino que Rulfo y logra una obra que compagina una realidad rural con otra imaginaria en la que se trasciende la desolación. *El palacio de las blanquísimas mofetas*, como el resto de los escritos de Arenas, parte de aspectos reales concretos: su propia biografía y la sociedad en que vivió, pero termina refiriéndose al hombre en general, sobre todo al estar protagonizada por personajes que pretenden llevar sobre sí el sufrimiento de los demás –como Fortunato lo hace con el de su familia-. De esta forma, la novela del escritor cubano también parte de lo particular y alcanza lo más universal del ser humano.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 63.

## CONCLUSIONES

En la primera parte de este trabajo nos esforzamos por definir las características que identifican al barroco y al neobarroco con la intención de determinarlos con cierta precisión. En consecuencia con lo que ahí expusimos es que podemos afirmar que *El palacio de las blanquísimas mofetas* es, sin lugar a dudas, una novela neobarroca.

El análisis de su estructura muestra la presencia de todos los elementos que especifican dicha corriente artística: la polifonía, el dialogismo, la carnavalización, la parodia, la intertextualidad, el erotismo, etcétera. Sin embargo, por la manera como se fue desarrollando la investigación, a partir de la teoría del neobarroco elaborada por Sarduy, pero sobre la base de las investigaciones de Mijail Bajtín, surge la necesidad de distinguir al neobarroco de la literatura carnavalizada en general, pues de otra manera podría concluirse que Dostoievski también debe ser incluido entre los autores neobarrocos al cumplir con los rasgos estructurales básicos del género.

En principio, el neobarroco y la carnavalización se implican por todos los nexos que hay entre ambos. Sobre todo porque comparten un conjunto de características estructurales. Por ejemplo, la contraposición armónica de ideas e imágenes contradictorias y la aparente anarquía que domina el caos instaurado. El trastrocamiento del orden impuesto y la ininteligibilidad de las obras sin una previa comprensión de sus constituyentes son otros rasgos que los relacionan. Todo con un carácter estructural, pues no se trata de elementos formales o temáticos, sino de verdaderos fundamentos textuales.

La visión neobarroca del mundo también coincide en diversos aspectos con la que es propia del carnaval. Principalmente al ponderar la libertad de las acciones y favorecer aquellas que transgreden las normas establecidas. Es por eso que no existe una preceptiva

definida<sup>1</sup>. Por el contrario, cada autor emplea como mejor le parece los recursos que la retórica pone a su disposición. En el caso de Arenas es sobresaliente el uso de la hipérbole y la rescritura. Sobre todo el de esta última, que genera una especie de palimpsesto en cuya superficie se alcanzan a percibir, en distintos grados, las múltiples huellas que le han dejado los textos propios y ajenos que le sirven de base.

Pero más allá de los puntos en común entre el neobarroco y la literatura carnalizada, que son todos aquellos que ya hemos analizado a lo largo de la tesis, lo importante ahora es señalar en qué reside la diferencia. Y nos parece que ésta se encuentra justamente en todo aquello que al principio parecía secundario, es decir, en el derroche, la proliferación, la inutilidad, lo intrascendente. Eso que Severo Sarduy considera erotismo, que no es más que la artificialidad cuyo fin se encuentra en su desperdicio en función del placer y no de una ganancia cuantitativa, ni en la transmisión de un mensaje denotativo.

Neobarroco es, desde luego, polifonía, dialogismo y carnalización, pero también erotismo, exuberancia, dispendio, todo aquello que parece superficial e intrascendente, pero que termina por ser esencial. Es lo que lo especifica y relaciona con el barroco anterior. De tal manera que volvemos a insistir en que el barroco es, ante todo, forma, y está constituido por el fundamento ornamentación-estructura.

Por eso Dostoievski no puede ser neobarroco, para retomar el caso que poníamos párrafos atrás. Su obra carece del exceso que encontramos en los autores del barroco americano, quienes a veces parecen escribir por compulsión, repitiéndose a sí mismos con

---

<sup>1</sup> Lo que hace Severo Sarduy en sus ensayos sobre el neobarroco es describir las características que comparten diversos autores, pero de ninguna manera intenta fijar las reglas que deberá seguir quien desee inscribirse entre los escritores neobarrocos.

otras palabras, con otros juegos del lenguaje, con nuevos experimentos literarios, siendo, por lo mismo, distintos cada vez.

La obra de Reinaldo Arenas es por demás evidente al respecto. Cuando uno lee sus libros, inmediatamente identifica escenas y personajes que ya antes han sido presentados en otros textos. Así sucede con el protagonista de *Arturo, la estrella más brillante*, que es uno de los hijos de la Vieja Rosa, personaje que le da nombre a una de sus noveletas. Lo mismo vale para Fortunato, que sustituye a Celestino de la novela anterior y que luego será cambiado por Héctor en *Otra vez el mar* y por Gabriel, Reinaldo y la Tétrica Mofeta en *El color del verano*. Cada uno con su propia historia y, sin embargo, conformando una sola, repitiendo su frustración y desencanto.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* hay sucesos que se narran una y otra vez (y luego en obras posteriores), como la huida de Fortunato hacia la sierra para unirse con los rebeldes. En cada oportunidad se da una versión distinta de las circunstancias en que ocurre el hecho, pero siempre es el mismo. Igual pasa con su muerte, como ya hemos visto en el tercer capítulo. Arenas escribe y rescribe infinidad de veces los acontecimientos, experimentando en cada ocasión las diversas posibilidades como pudieron haber sucedido.

Este juego nos lleva a preguntarnos para qué contar tantas veces una misma cosa, a lo cual sólo atinamos a responder que se debe al placer que produce el acto de escribir y de leer. Desconocemos las razones por las que Arenas escribió, pero no cabe duda de que siempre lo hizo por placer, por el gusto que le provocaba estar clavado durante horas ante la máquina de escribir para después leer lo hecho y volver sobre lo mismo, unas veces desdiciéndose, otras añadiendo detalles, siempre tratando de engañar y confundir al lector aunque éste fuera él mismo.

La rescritura nos permite comprender las relaciones textuales que se dan entre todos sus libros y las de éstos con los de otros autores. Es cierto que este rasgo es característico de la literatura carnavalizada, pero alcanza su máxima expresión en el neobarroco al mostrarse como una escritura inútil, como una escritura en la que se derrocha ingenio e inteligencia con el único fin de escribir, de expresarse a través de la palabra para acabar por decir casi nada. El contenido puede ser sublime y penetrante o burdo y directo, eso es lo de menos, lo que cuenta es el acto de manifestarse. La manera en que se escribe.

Es la escritura que se parodia a sí misma. A partir de un texto nace otro que lo reelabora modificándolo con la intención de seguir siendo lo mismo. Así se va tramando un relato que termina por ser el producto de múltiples hebras de distinta procedencia. Sin embargo, se resuelve como un todo orgánico y coherente, sin negar con ello las contradicciones internas del tejido textual, ni sus vínculos con el resto de la obra personal del autor y con la producción artística en general.

Finalmente, la mejor conclusión para este trabajo y quizás para todos aquellos que se centren en la obra de Reinaldo Arenas, la da él mismo:

Quien, por truculencias del azar, lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino, varias; no un tono, sino, muchos; no una línea, sino, varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como un historia de acontecimientos concatenados, sino, como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido; incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras.

Así creo que es la vida. No un dogma, no un código, no una historia, sino un misterio al que hay que atacar por distintos flancos. No con el fin de desentrañarla (lo cual sería horrible) sino con el fin de no darnos jamás por derrotados<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Reinaldo Arenas, "Fray Servando, víctima infatigable", en *El mundo alucinante*, p. 17.

## BIBLIOGRAFÍA

ARENAS, Reinaldo, *Adiós a mamá. (De La Habana a Nueva York)*. Pról. Mario Vargas Llosa, Barcelona, Ediciones Áltera, 1995.

\_\_\_\_\_, *Antes que anochezca*. México, Tusquets, 2001, (Andanzas, 165)

\_\_\_\_\_, *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona, Montesinos, 1984, (Visio Tundali / Contemporáneos)

\_\_\_\_\_, *Celestino antes del alba*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, (Narradores de hoy)

\_\_\_\_\_, *El asalto*. México, Tusquets, 2003.

\_\_\_\_\_, *El color del verano*. Barcelona, Tusquets, 2002.

\_\_\_\_\_, *El mundo alucinante. (Una novela de aventuras)*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982, (Continentes)

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

\_\_\_\_\_, “El páramo en llamas”, en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias – Casa de las Américas, 1969, (Valoración múltiple)

\_\_\_\_\_, *El portero*. Málaga, Dador / Quinto centenario, 1989, (El ángel de la jiribilla)

\_\_\_\_\_, *La loma del ángel*. Miami, Ediciones Universal, 1995, (Colección Caniquí)

\_\_\_\_\_, *Otra vez el mar*. Barcelona, Tusquets, 2002.

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

ASTURIAS, Miguel Ángel, *Leyendas de Guatemala*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

ÁVALOS SANTIAGO, Ana Estela, *La cofradía del Santísimo Cristo de Burgos, 1774-1861*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, Tesis inédita de licenciatura, 1994.

- BAJTÍN, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo veintiuno editores, 1982, (Lingüística y teoría literaria)
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Cinroy, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, (Bitácora de retórica, 1)
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *La Habana para un infante difunto*. Barcelona, Seix Barral, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Vidas paralelas*. Madrid, Alfaguara, 1998.
- CAMPBELL, Federico, (sel. y pról.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México, Era - Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- CARPENTIER, Alejo, *De lo real maravilloso americano*. Presentación de Gonzalo Celorio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, (Pequeños grandes ensayos)
- \_\_\_\_\_, *Obras completas de Alejo Carpentier, Ensayos, vol. 13*. México, Siglo XXI, 1990.
- CELORIO, Gonzalo, “Aproximaciones a la literatura neobarroca”, en Sergio Fernández (coord.), *Ensayos heterodoxos*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 25-32.
- CLAN, Norman y Wilfredo H. Corral (eds.), *Los novelistas como críticos*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- CORTÁZAR, Julio, *El perseguidor*. México, Alianza Editorial, 1993, (Alianza Cien)
- DIEGO, Eliseo Alberto, *Informe contra mí mismo*. México, Alfaguara, 1998.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed., trad. José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, (Lengua y estudios literarios)

- ETTE, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. 2ª ed., Frankfurt am Main – Madrid, Vervuert – Iberoamericana, 1996, (Americana Eystettensia: Serie B, Monografías, estudios, ensayos, 3)
- FLORES PANIAGUA, Martha Beatriz, *La retórica de la autobiografía en Antes que anochezca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, Tesis inédita de licenciatura, 2004.
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan, *Trilogía sucia de La Habana*. 4ª ed., Barcelona, Anagrama, 1999, (Narrativas hispánicas, 251)
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid, Taurus, 1981.
- LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- MANTECÓN MOVELLÁN, Tomás Antonio, *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria. Las cofradías religiosas*. Santander, Universidad de Cantabria - Asamblea Regional de Cantabria, 1990, (Biblioteca Básica, 4)
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. 6ª ed., Barcelona, Ariel, 1996, (Letras e ideas)
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, (Serie Historia Novohispana, 61)
- MASTACHE RAMÍREZ, Alberto Emiliano, *La Loma del Ángel, el carnaval de la literatura de Reinaldo Arenas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, Tesina inédita de licenciatura, 2005.
- MOGUEL, Julio, “Pedro Páramo: medio siglo”, en *La Jornada semanal. Suplemento cultural de La Jornada*, México, núm. 539, 3 de julio de 2005, p. 8-10.
- MOLINA, Marco Antonio, “Sobre el humor y la hipérbole en Reinaldo Arenas”, en Ana Rosa Domenella (coord.), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. México. Universidad Autónoma Metropolitana - Porrúa, 1999, (Biblioteca Signos)
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. 20ª ed., Barcelona, Planeta, 1990, (Colección Popular)

SARDUY, Severo, *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

\_\_\_\_\_, *Obra completa*, t. I. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999, (Colección Archivos, 40)

*Sumario de las indulgencias y perdones, concedidas a los cofrades del Santísimo Sacramento visitando la iglesia donde está instituida la dicha cofradía son las siguientes*. Est. introd. Manuel Ramos Medina, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1992, (Edición facsimilar de la de Puebla de 1642)

WATZLAWICK, Paul, “La construcción de ‘realidades’ clínicas”, en Paul Watzlawick y Giorgio Nardone (comps.), *Terapia breve estratégica. Pasos hacia un cambio de percepción de la realidad*. Trad. María del Carmen Blanco Moreno y Ramón Alfonso Díez Aragón, Barcelona, Paidós, 1999, p. 27-38, (Terapia familiar, 78)