

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONÓMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL DESDOBLAMIENTO DE HÉCTOR,  
PERSONAJE PRINCIPAL DE LA NOVELA  
*OTRA VEZ EL MAR*, COMO UNA  
MANIFESTACIÓN DE NARCISISMO  
TANÁTICO

---

Tesis de Licenciatura

Jovita Franco García  
Director: Mtro. Romeo Tello  
México, D.F. 2009



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.

A la memoria de mi amado hijo  
Ernesto Iván

**A MI FAMILIA:**

**ISMAEL:** Gracias por los caminos que hemos recorrido los cuales sufrimos y gozamos. Por nuestros encuentros y desencuentros y por tu apoyo para la realización de esta tesis.

**ESTEBAN:** Gracias hijo por tu risa, tus ocurrencias (travesuras) y tu amor; porque eres mi motivo para volver a sonreír, tener fe y seguir adelante.

**A MIS FAMILIARES:** A mi madre, por darme la vida y por todo lo que se esforzó para que yo tuviera lo que tuve. A mis hermanas (Luisa y Carmen) porque son mis mejores amigas; gracias por sus consejos y su amor incondicional. A mis hermanos (Gabriel, Ramiro, Pedro, Filemón y Raúl) por todos los recuerdos y porque seguimos unidos.

### *Agradecimientos.*

Quiero agradecer a mi asesor de tesis, el maestro Romeo Tello Garrido, quien con paciencia y a pesar de la distancia y el tiempo que me tomó concluir esta tesis nunca me dio un no por respuesta.

Quiero agradecer especialmente a la Dra. Teresa Miaja por animarme a cerrar este círculo en mi vida. Gracias maestra por su contagiosa pasión por la literatura, así como también por invitarme a participar en el maravilloso libro: *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas* (lo cual me honra y llena de orgullo). Porque además de ser una magnífica profesora e investigadora es un admirable ser humano.

Agradezco a la maestra Luz Aurora Fernández por su minuciosa revisión a mi tesis, ya que sin sus acertadas observaciones esta tesis no me hubiera sido posible llevar a buen término. Agradezco su paciencia para conmigo y sus sabios consejos.

Gracias a la maestra Alejandra López por su escrupulosa revisión a mi tesis. Creo que fui muy afortunada en que mi escrito cayera en sus manos, porque es una persona muy profesional en todo lo que hace.

Gracias al maestro Dalmacio Rodríguez por sus observaciones a mi trabajo y porque además compartimos una bonita amistad desde hace muchos años.

Gracias a las maravillosas mujeres, que con paciencia y amor, cuidaron del pequeño Esteban en mi ausencia: Carmen, Ángeles, Gabriela y Mónica. También a mi hermano Filemón por ayudarme a realizar los trámites de titulación. Gracias a Angelita y Gaby por ofrecerme su casa y sobre todo su cariño.

Gracias al *grupo de las mofetas*: Beatriz, Martha, Julio y Emiliano por sus comentarios, su amistad y por lo que aprendí de ellos.

# EL DESDOBLAMIENTO DE HÉCTOR, PERSONAJE PRINCIPAL DE LA NOVELA *OTRA VEZ EL MAR*, COMO UNA MANIFESTACIÓN DE NARCISISMO TANÁTICO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<i>OTRA VEZ EL MAR</i> EN LA PENTAGONÍA ARENIANA.....	1
HIPÓTESIS.....	4
OBJETIVOS.....	4
ABREVIATURAS.....	8
<b>CAPÍTULO I: <i>OTRA VEZ EL MAR</i> EN EL CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y LITERARIO.....</b>	<b>9</b>
A) REINALDO ARENAS EN EL CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL DE UNA LITERATURA CUBANA DE FIN DE SIGLO.....	9
B) EL NACIMIENTO DE <i>OTRA VEZ EL MAR</i> O EL DOLOR DE LA CREACIÓN.....	19
C) LA EDICIÓN ESPAÑOLA DE <i>OTRA VEZ EL MAR</i> .....	25
D) ASPECTOS FORMALES EN <i>OTRA VEZ EL MAR</i>	28
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>35</b>
A) EL DESDOBLAMIENTO DE PERSONAJES EN LA LITERATURA.....	35
B) EL DESDOBLAMIENTO DE PERSONAJES A PARTIR DE UNA VISIÓN GLOBAL DE LA PENTAGONÍA.....	37
C) FREUD: EL DESDOBLAMIENTO COMO UNA FORMA DEL NARCISISMO.....	39
D) HÉCTOR ENTRE EROS Y TANATOS. HERNÁN SOLÍS: OTRA MANERA DE ACERCARSE AL NARCISISMO.....	42
<b>CAPITULO III: HÉCTOR, UNA LUCHA ENTRE EROS Y TANATOS.....</b>	<b>44</b>
A) ANTECEDENTES TANÁTICOS DE HÉCTOR.....	44
B) EL MAR: ESPEJO Y REFLEJO DE HÉCTOR.....	47
C) HÉCTOR, EL ESCRITOR QUE SOÑABA SER DIOS.....	50
D) TIEMPO, AMOR Y PLACER: LOS CAMINOS HACIA LA MUERTE.....	54
<b>CAPITULO IV: “ELLA” ESPEJO Y REFLEJO DE HÉCTOR.....</b>	<b>63</b>
A) MUJERES, LOS PERSONAJES MALDITOS DE ARENAS.....	63
B) HÉCTOR ANTE EL ESPEJO: LA INVENCIÓN DEL CUERPO FEMENINO.....	70
C) “ELLA”, HELENA; LA ODIADA, LA AMADA.....	76
D) HÉCTOR ENTRE ECOS, VOCES Y CIGARRAS; EL SONIDO COMO MODALIDAD DEL ESPEJO NARCISISTA.....	85
E) HÉCTOR ENTRE LÁGRIMAS Y LUNAS; LOS ESPEJOS DE NARCISO.....	94
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>102</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>105</b>

## INTRODUCCIÓN

Porque no es suficiente que un hombre cuente una historia; es necesario que ese hombre esté furioso, y que haya una constante relación entre su cólera y la historia narrada.

André Gide.  
“El espejo en la novela”.

### *Otra vez el mar en la pentagonía areniana*

No cabe duda de que a partir del estreno de la película *Antes que anochezca*<sup>1</sup>, en la que se narra la vida de Reinaldo Arenas, éste autor se dio a conocer a nivel mundial; hasta antes del estreno de la película Arenas era el gran escritor desconocido de las letras hispanoamericanas. Muestra de este afortunado impulso fue que algunas casas editoras volvieron su atención hacia él, reeditando algunas de sus obras. La película también despertó el interés del público lector, en efecto, cuando aparece en México la segunda edición de *Antes que anochezca* ésta prácticamente se agota.

En Estados Unidos esta novela fue considerada libro del año por el periódico *The New York Times*. A partir de entonces Reinaldo Arenas es mejor conocido como “el autor de *Antes que anochezca*”, como se observa en la constante alusión a ella en los estudios que se han escrito sobre la vida del autor: por ejemplo en *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, que a manera de homenaje hace un recorrido por la vida y obra de este poeta.<sup>2</sup>

Bajo el título *Mona and Other Tales* se edita en Estados Unidos (septiembre, 2001) la obra cuentística de Arenas (aparecen nueve cuentos nunca antes traducidos al inglés) y bajo el título aparece la leyenda “*author of Before Night Falls*”. Entre las novelas que se han vuelto a reeditar figura también su novela *Otra vez el mar* que, desde su última edición en 1982 por Argos Vergara, no parecía posible que volviera a publicarse, ya que la editorial que la dio a conocer se encontraba en bancarrota, hasta que cesó por completo su actividad a principios de 2002.

En *Otra vez el mar* Reinaldo Arenas nos presenta una novela autobiográfica. El autobiografismo es una manifestación literaria que se caracteriza porque, en general, nace

---

<sup>1</sup> Julian Schnabel, director, *Antes que anochezca* (*Before Night Falls*; con Javier Bardem, Oliver Martínez y Johnny Deep; Estados Unidos: Grandview Pictures Production, [2000]), película.

<sup>2</sup> Luis de la Paz, 2002. *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*. Miami: Ediciones Universal.

de una necesidad narcisista en la que el autor da a conocer detalles de su vida; reconstruye la experiencia vivida, parte de un hecho real y lo ficcionaliza.

Los motivos que llevan a un novelista a escribir sus memorias o su autobiografía son muchos. Como afirma Virgilio Tortosa, el escritor busca:

[...] conferir sentido a una existencia, narcisismo autocontemplatorio con afán declarado de inmortalidad o engrandecimiento [...] justificación de una vida ante los ojos venideros de futuras generaciones, dignificación de una vida al servicio de valores sociales aceptados, proceso de descubrimiento o exploración de sí mismo [...] destaca el carácter aventurero de una vida singular al servicio de la patria o de las ideas, o por el contrario contra las miserias de una vida aventurera para poner en evidencia a la administración [...] gran parte de estas motivaciones conciernen mayoritariamente a una ideología explotada de lo que se ha dado en llamar “individualismo” o preafirmación yoica frente a un proceso social, bien que también nos encontremos de cuando en cuando con autobiografías que problematicen la existencia del individualismo en la sociedad en que viven.<sup>3</sup>

*Otra vez el mar* es una manifestación literaria que nace de la necesidad de Arenas de dar a conocer detalles de su vida; reconstruye la experiencia vivida, parte de un hecho real y lo ficcionaliza. El hecho de que *Otra vez el mar* sea una autobiografía es primordial para este estudio, ya que justifica la importancia del narcisismo en esta novela.

*Otra vez el mar* pertenece a una serie de cinco novelas autobiográficas (o autobiografías noveladas) que el autor escribió a lo largo de su vida. Esta serie de novelas es mejor conocida con el nombre de *pentagonía*: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto* son los títulos que la conforman. Es importante subrayar que, aunque están estrechamente relacionadas, cada una de estas cinco novelas es en sí misma autónoma.

La *pentagonía* areniana puede dividirse en dos grupos: por un lado las novelas que, por el momento en que fueron escritas y el momento histórico que se describe en ellas, podemos llamar pre-revolucionarias (*Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*) y se caracterizan porque el discurso estético no se ve afectado por la narración de la realidad histórica.

Por otro lado tenemos las novelas pos-revolucionarias (*Otra vez el mar*, *El Color del verano* y *El asalto*) que se caracterizan por su claro tono anticastrista en las que el autor describe a la sociedad cubana y su dolorosa adaptación al nuevo régimen.

---

<sup>3</sup> Virgilio Tortosa Garrigós, 1999. “Narciso contra revolucionarios: la autobiografía”, p. 377

Mi especial interés por *Otra vez el mar* se debe a que considero que es, dentro de la *pentagonía*, el parteaguas de esta serie de novelas. Héctor, personaje principal en *Otra vez el mar*, tiene un pasado extra-literario: es Celestino en *Celestino antes del alba* (en su edad infantil) y Fortunato en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (en su edad adolescente). En este trabajo argumentamos que el autor extiende su deseo narcisista a Héctor —su personaje, su doble ficcionalizado—, quien se desdobra en su mujer y su hijo.

En *Otra vez el mar*, por primera vez el personaje toma conciencia política y arremete furiosamente en contra del régimen en los textos que secretamente escribe. En esta novela el autor-personaje denuncia la represión al proceso de libre creación en un tono desafiante, mismo que se repetirá en las siguientes novelas que conforman la *pentagonía*.

Si bien en las primeras dos novelas (*Celestino antes del Alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*) el personaje principal carece de conciencia político-social, en *Otra vez el mar* adquiere esa conciencia, misma que lo atormenta y lo lleva al suicidio. Héctor es un personaje abrumado por el régimen y por su abominable líder, al cual confronta y destruye en la que es la quinta y última parte de la *pentagonía*: *El asalto*, en donde aparece desdoblado como un espía de Seguridad del Estado.

Si se pretende tener una visión global sobre esta transición del personaje principal en la *pentagonía*, es importante detenerse en el análisis de *Otra vez el mar*, ya que es la novela que nos permite una mejor comprensión del tema central de esta tesis: el desdoblamiento del personaje como una manifestación de narcicismo tanático.

## **Hipótesis**

El planteamiento de la presente tesis es que Héctor, personaje principal de *Otra vez el mar*, se desdobra para soportar la realidad que le oprimía, ya que sólo representando esta farsa su vida podría ser llevadera. El desdoblamiento por sí mismo es un acto narcisista, porque el personaje inventa su propio mundo, su realidad. En su mundo imaginario Héctor se siente adaptado y de alguna manera protegido: tiene una familia, es esposo y padre; es decir, representa perfectamente el rol que el sistema y la sociedad exigen.

En algunas obras de la *pentagonía*, el personaje suele desdoblarse en otro con características completamente diferentes al primero. En el caso del desdoblamiento que experimenta Héctor no es en uno, sino en dos personajes, mismos que se caracterizan por ser disímiles a su creador. Héctor lucha por ser el dios Eros: crea poesía, crea a su propia familia, se adora a sí mismo; sin embargo, la negación del amor hace que el *self* tanático predomine en él, hasta el grado de destruirse.

## **Objetivos**

En esta tesis se analiza el proceso de desdoblamiento de Héctor, personaje principal de *Otra vez el mar*. Trataré de demostrar que Héctor —personaje central de *Otra vez el mar*— se desdobra en su esposa e hijo. Sin embargo, este desdoblamiento no da como resultado un “acompañante ideal”, sino todo lo contrario. En este sentido los personajes se fragmentan, adquieren cierta autonomía.

El desdoblamiento que experimenta Héctor tiene un origen narcisista: es el joven escritor homosexual, centrado en sí mismo, que al no poder identificarse con otro se reinventa; sin embargo, al final de la novela se autodestruye. En este sentido *Otra vez el mar* es una novela psicológica típica. Sin embargo, este trabajo no es un estudio sobre la vida del autor (Arenas) y no pretende mostrar la veracidad de la relación del autor con su personaje (Héctor).

Para realizar el estudio de una obra literaria es importante situarla en un tiempo y un espacio, ya que los acontecimientos político-sociales la definen en gran medida y son un auxiliar para el entendimiento de la misma; en el caso de *Otra vez el mar* esto es innegable; es por esto que en el apartado a) del capítulo I, que lleva por título “Reinaldo Arenas en el contexto político-social de la novela cubana de fin de siglo” trataré de resaltar la importancia del autor en la literatura cubana e hispanoamericana, así como también los acontecimientos que definieron *Otra vez el mar*.

En el apartado b) que lleva por título “El nacimiento de *Otra vez el mar*, o el dolor de la creación”, expondré todas las vicisitudes por las que atraviesa el autor en su afán por defender su obra, misma que da testimonio de lo que ocurría en Cuba. El por qué de este título tiene su antecedente en una conversación de Arenas con la esposa de Roberto Valero —amigo íntimo de Arenas—, la pintora María Elena Badías, quien conoció a Reinaldo en los Estados Unidos durante el exilio de éste.

Cuando María Badías le informó a Reinaldo que iba a ser madre, éste reaccionó de una forma muy negativa, ya que para Reinaldo tener hijos era un acto de traición a uno mismo, “tus cuadros son tus hijos”, le dijo. Reinaldo hizo declaraciones claras sobre su posición sexual, era una especie de ortodoxo de la homosexualidad. Aunque nunca se supo si tuvo hijos, es un hecho que defendió su literatura como si fuera un hijo amado al que hay que proteger.

En el apartado c) “La edición española”, trataré de hacer un breve análisis de la edición española de *Otra vez el mar*, haciendo algunas observaciones que considero importantes sobre algunos errores que presenta, ya que no son responsabilidad directa del autor. Es importante hacer hincapié en que *Otra vez el mar* es una gran novela, pese a su descuidada edición. En el apartado d) “Aspectos formales en *Otra vez el mar*”, presentaré cómo está constituida la novela; las partes que la conforman y el estilo que utiliza el autor.

El capítulo II tiene cuatro apartados; en el a) titulado “El desdoblamiento de personajes en la literatura” realizaré un breve recuento de las primeras manifestaciones de este recurso en la literatura. En el apartado b) “El desdoblamiento de personajes a partir de una visión global de la *pentagonía*” enunciaré brevemente las novelas que integran la *pentagonía* areniana y la forma en que el autor maneja el recuso del doble. Esto con el fin de situar y diferenciar *Otra vez el mar* con respecto a las otras novelas que conforman la

*pentagonía*. Esto me parece importante para poder entender el juego intratextual de la novela, pues ello nos acerca más al fenómeno de desdoblamiento como recurso literario.

En el apartado c) “Freud: el desdoblamiento como una forma del narcisismo” plantearé el desdoblamiento a partir de la teoría narcisista freudiana; el concepto de narcisismo —tomado primeramente del mito griego y posteriormente introducido al léxico psicológico— es hoy utilizado en el análisis literario, ya que nos ayuda a definir las características emocionales y conductuales de los personajes.

En el último apartado del capítulo II: “Héctor entre Eros y Tanatos. Hernán Solís: Otra manera de acercarse al narcisismo” trataré de explicar de qué manera se da el desdoblamiento y su vínculo con la teoría narcisista de Hernán Solís.

En el capítulo III, titulado “Héctor, una lucha entre Eros y Tanatos” expondré el desdoblamiento de personajes en *Otra vez el mar* a partir de la teoría narcisista de Hernán Solís. También analizaré el dilema del personaje principal (Héctor) por ser un narcisista dominado por Eros o dominado por Tanatos.

En *Otra vez el mar* se puede hablar de un “Antecedentes tanáticos de Héctor”, (apartado a) del capítulo III) ya que, como se verá en el desarrollo de la presente tesis, la muerte es un tema constante que forma parte del irremediable destino de sus personajes.

En el apartado b) “El mar: espejo y reflejo de Héctor”, trataré de explicar la similitud que existe entre el mito de Narciso y la trágica existencia de Héctor.

En el apartado c) “Héctor, el poeta que soñaba ser dios”, explicaré la parte erótica de Héctor, y por erótica me refiero a su parte creadora: como dios creador de su familia y como dios creador de la poesía. Héctor se percibe como un dios narcisista, que en su afán por sentirse admirado se desdobra, como una manera de poder adorarse a sí mismo.

El tiempo es el principal enemigo de los Narcisos, porque es el camino que conduce a la muerte. Es por eso que Héctor inventa algunos mecanismos para evitarla: se metamorfosea para representar todas las edades, o bien evita el amor, que significa entrega, misma que lleva a la muerte. En el apartado d) “Tiempo, amor y placer: los caminos hacia la muerte” explicaré por qué el tiempo, el amor y el placer en *Otra vez el mar*, irremediablemente conducen a la muerte, así como también la lucha de Héctor por evitarla.

El título que da nombre al capítulo IV tiene como objetivo enfatizar la importancia de la esposa de Héctor, visualizándola como su otra mitad. En el apartado a) “Mujeres: los

personajes malditos de Arenas”, haré un breve recorrido por los personajes femeninos arenianos, mismo que sirve de preámbulo para comprender cuál es el tono que el autor utiliza al referirse a la mujer o a lo femenino. Héctor, al desdoblarse en “ella”, se despierta con el anhelo de hacer suyo el cuerpo femenino. En un primer momento Eros está con él, ya que existe en él un deseo, una curiosidad por explorar lo femenino, misma que se traduce en necesidad de conocimiento, que le puede llevar a la aceptación de su lado femenino, su identificación.

En el apartado b) “Héctor ante el espejo: la invención del cuerpo femenino” trataré de resaltar cómo es percibido el cuerpo femenino desde las sensaciones de Héctor ya desdoblado en su esposa. Sin embargo, esta invasión a ese cuerpo imaginado termina por ser una descalificación de lo femenino. En un primer momento podría pensarse que Héctor envidia el cuerpo femenino por su condición homosexual (es decir, anhela ser mujer para ser poseído por un varón) y es por eso que se desdobra en “ella”.<sup>1</sup> Sin embargo, a lo largo de la exposición de este capítulo descubriremos que esta suposición queda descartada.

En el apartado c) “□Ella’, Helena; la amada, la odiada” se hace un breve acercamiento a estos dos polémicos personajes que aparecen en la novela; resaltando sus similitudes y sus diferencias, tratando de explicar por qué para Héctor estos dos personajes femeninos son tan importantes, a pesar del desprecio que parece sentir por ellas.

En el apartado d) “Héctor entre ecos, voces y cigarras; el sonido como una modalidad del espejo narcisista” explicaré por qué el sonido es una modalidad del espejo narcisista, de modo que “ella”, las voces y las cigarras no son sino factores que incrementan el narcisismo tanático de Héctor, mismo que lo lleva al suicidio.

En el apartado e) “Héctor entre lágrimas y lunas; los espejos de Narciso” explicaré por qué las lágrimas y la luna son elementos que reafirman el narcisismo de Héctor; así como también su relación con “ella”.

---

<sup>1</sup> A partir de ahora me referiré a la esposa de Héctor como “ella” (entre comillas) debido a que el personaje carece de nombre propio.

## Abreviaturas

A partir de ahora utilizaré solamente las letras iniciales de los títulos para referirme a las obras de Reinaldo Arenas que se mencionan a lo largo de la tesis. Las referencias completas de estas obras se enlistan en la bibliografía. También emplearé estas abreviaturas —entre paréntesis y seguidas del número de página— para las referencias en las citas textuales de las obras de Arenas que aparecen en el texto.

Abreviaturas utilizadas:

*Celestino antes del alba* (CAA)

*El palacio de las blanquísimas mofetas* (EPBM)

*Otra vez el mar* (OVM)

*El color del verano* (ECV)

*El asalto* (EA)

*El mundo alucinante* (EMA)

*El portero* (EP)

*Antes que anochezca* (AQA)

## CAPÍTULO I: OTRA VEZ EL MAR EN EL CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL Y LITERARIO

### a) Reinaldo Arenas en el contexto político-social de una literatura cubana de fin de siglo

La trayectoria literaria de Arenas está envuelta en una serie de acontecimientos biográficos e históricos que marcan de manera contundente su obra. Este autor nació dentro de una familia campesina que la revolución de Batista arruinó cuando él aún era muy pequeño.

La prolífera obra de Arenas es tan diversa que permite ser estudiada desde diferentes puntos de vista. Numerosos investigadores se han acercado a la narrativa areniana atraídos por el discurso historiográfico utilizado en algunas de sus obras. Un ejemplo de lo anterior lo tenemos en el ensayo de María Teresa Miaja, que lleva por título *El discurso histórico y el literario en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas* (1977).

También hay a quienes les ha atraído por su visión político-social de la realidad cubana, como a Perla Rozencvaig, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión* (1986); o bien por su enfoque de género: Alicia Rodríguez, *La mujer en la obra de Reinaldo Arenas* (1994).

Otro de los investigadores que se ha acercado a la obra areniana es Francisco Soto, quien en su libro *The Pentagonía* (1990) hace un estudio de la obra autobiográfica de Arenas; para esto se basa en la serie de novelas que conforman la *pentagonía*: *CAA*, *EPBM*, *OVM*, *ECV*, y *EA*.

La vida de Arenas se remonta al barrio de Perronales, Cuba; un pueblo pequeño que colindaba con otro llamado Holguín, donde posteriormente viviría parte de su infancia, junto con su madre, sus abuelos, varias tías solteras y primos. En 1952 se produce el golpe militar de Fulgencio Batista y el pueblo se hunde en la más desesperante de las miserias, por lo que el abuelo —aconsejado por uno de sus yernos— decide vender la finca, que era el único sostén de la familia. Así es como la familia se traslada a Holguín. Muy pequeño Reinaldo Arenas comienza a trabajar en una fábrica de dulces de guayaba; por las tardes se dirigía al cine que, según sus propias palabras, “era el único lugar mágico de Holguín”. Ya para entonces su afición por la escritura era evidente, sus primeros escritos —de los cuales

el mismo autor desconoce la fecha exacta— llevaban títulos como *¡Qué dura es la vida!*, *Adiós, mundo cruel*, y *El caníbal* en 1957; estos textos nunca los dio a conocer y mucho menos llegaron a ser publicados, ya que él consideraba que no eran lo suficientemente buenos para ser mostrados.

En 1958, a la edad de catorce años, desesperado por la situación de miseria y aburrimiento por la que pasaba decide alzarse y unirse al grupo de rebeldes que apoyaban a Fidel Castro, y una madrugada sale huyendo de Holguín para dirigirse a Velasco, pueblo donde se decía estaban reunidos los rebeldes.

Llega a entrevistarse con el capitán de los rebeldes, pero es rechazado debido a que no tiene arma. En esa ocasión conoce a un campesino llamado Cuco Sánchez, también rechazado por la misma razón, quien le animó a que se quedara hasta que partiera un contingente para la Sierra Maestra, pero al cabo de diez días, ya desesperado, Arenas decide regresar a Holguín.

En 1959-60 en todo Cuba se vive un ambiente de júbilo por el triunfo de la Revolución, según nos cuenta el propio Arenas; es un año de entusiasmo general en el que se hacen juicios públicos contra los que fueron seguidores de Batista, algunos de esos juicios incluso llegaron a televisarse. Este hecho decepciona a Arenas, quien pensaba que se estaba yendo demasiado lejos, pues en algunas ocasiones bastaba la acusación verbal, sin ninguna prueba, para que a cualquier gente se le mandara al paredón, en varias ocasiones a los sospechosos no se les hacía juicio; muchos fusilamientos e injusticias se cometían en nombre de la Revolución.

En abril de 1961, se produjo la invasión a Bahía Cochinos, dando como resultado la derrota y expulsión de los invasores; Fidel Castro da un mensaje que es televisado en varios lugares y es ahí donde declara a Cuba República Socialista. A finales de 1962 Arenas decide salir de Holguín, ya que la Universidad de la Habana había abierto una convocatoria para estudiar un curso de planificación.

En el nuevo sistema Arenas consigue una beca en un campamento militar para graduarse como contador agrícola, tenía diez y seis años; durante su estancia en este lugar experimenta un desencanto por el sistema, ya que se da cuenta que estaban siendo adoctrinados en lo que él llamó “una nueva forma de represión”.

Al terminar la carrera de contador agrícola Arenas regresa a casa, es ahí donde su odio al nuevo sistema se hace más evidente, ya que se convence de que las condiciones de vida eran más desfavorables que antes de la revolución: a su abuelo le habían confiscado la mercancía de su tienda, único medio que tenía para mantener a su familia, prometiéndole una indemnización que nunca llegó, además de que del mercado habían desaparecido casi todos los productos.

En el ámbito cultural surge un debate en la revista *Lunes* —semanario del periódico *Revolución* que tenía como director al escritor Guillermo Cabrera Infante— sobre cómo escribir desde la revolución. En el contexto político social la gente tenía que asimilar la entrada al sistema socialista. El arte, y dentro de éste la literatura, tenían que subordinarse a los objetivos políticos. En 1969, René Depestre, un escritor haitiano que residía en Cuba, advertiría sobre el peligro que representaba “el reduccionismo simplista que supeditaría la literatura a una función militante y didáctica”.<sup>1</sup> Los artistas en general tenían un compromiso político para con la revolución, por lo tanto, toda creación debía unirse a los parámetros que marcara el sistema.

En 1964 dos amigos de Arenas, Nelson Rodríguez y Ángel López Rabí, jóvenes escritores no reconocidos en Cuba, tratan de desviar un avión de Cuba a Estados Unidos, pero fracasan y son sentenciados a muerte y finalmente fusilados; otro amigo, Jesús Castro, quien conocía el plan, fue condenado a treinta años de prisión. De las experiencias de Nelson Rodríguez en lo que Arenas llamaba campos de concentración, escribe *Arturo, la estrella más brillante* en 1984.

En 1964 *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, marcaría el inicio de una novela en la búsqueda de lo cubano, que era también una búsqueda de la identidad que culminaría con *Paradiso*, de Lezama Lima. Otra línea que tomó la novela cubana fue la de indagar en la conciencia de los personajes, crear novelas donde se plantearan problemas psicológicos o sobre el cuestionamiento de la realidad; en Latinoamérica el “boom” latinoamericano estaba en pleno auge.

*Lunes*, que era en aquel entonces una de las revistas literarias más leídas en el país —y tenía el apoyo de la revolución— sería clausurada; esto debido a intereses que internamente se manejaban. Como lo manifiesta Cabrera Infante: “Mi primer error como

---

<sup>1</sup> John F. Deredita, 1975. “Los nuevos novelistas”, p. 618.

director de *Lunes* fue intentar limpiar los establos del auge literario cubano, recurriendo a la escoba política para asear la casa de las letras”.<sup>2</sup> Más tarde, Cabrera Infante sería víctima del sistema que encabezaba.

Tiempo después desaparecería *Revolución*, para dar paso a *Granma*; aparecerían también tres publicaciones que tratarían temas sobre literatura: revista *Unión y Gaceta de Cuba*, ambas editadas por la Unión de Escritores. Al referirse al carácter de éstas, Cabrera Infante decía que eran “Tres revistas rojas, todas cojas”.

Por aquel tiempo la Biblioteca Nacional convoca a un concurso para narradores de cuentos infantiles, cuyo jurado estaba compuesto por María Teresa Freire de Andrade, Eliseo Diego y Cintio Vitier. Uno de los requisitos exigía que los participantes contaran un cuento que durara como máximo cinco minutos; Reinaldo, al no encontrar ningún cuento que tuviera esta característica, decide escribirlo él mismo y lo titula *Los zapatos vacíos*.<sup>3</sup>

Al terminar de leerlo los miembros del jurado preguntaron quién era el autor de éste y se sorprendieron cuando Reinaldo les dijo que él mismo. Días después Arenas recibe una carta en donde se le anuncia que había sido seleccionado. En 1963 trabajaba en la Biblioteca Nacional como auxiliar de bibliotecario, labor que le permitió acercarse a la lectura de los escritores clásicos y modernos. Es importante subrayar la importancia que tuvo este acontecimiento en la vida de Arenas, ya que le dio la oportunidad de conocer a los intelectuales del grupo *Orígenes*, entre ellos Eliseo Diego, Cintio Vitier y José Lezama Lima.

En 1964 Arenas concluye su novela *CAA*, misma que registra al concurso que organizaba anualmente la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba). No logra ganar el primer premio, pero sí la primera mención. Tiempo después se entera de que Camila Henríquez Ureña y Virgilio Piñera, quienes eran miembros del jurado, habían propuesto que su novela fuera la ganadora, pero José Antonio Portuondo y Alejo Carpentier, quienes también formaban parte del jurado, se opusieron.

La razón por la que Portuondo y Carpentier le negaron el premio a Arenas fue, según afirma el autor, que su novela no tenía que ver con lo político —es decir, no exaltaba al sistema cubano— y el primer premio debía ser para una novela que enalteciera la

---

<sup>2</sup> Guillermo Cabrera Infante, 1993. *Mea Cuba*, p. 94.

<sup>3</sup> Cuento descubierto y publicado por *Encuentro*, Núm. 12/13, Primavera/Verano 1999, Madrid y compilado en el libro *Mona and Other Tales*, editado por VINTAGE BOOKS en el 2001.

revolución cubana. La novela ganadora llevaba el título de *Vivir en Candonga* de un escritor llamado Ezequiel Vieta. Camila Henríquez Ureña y Eliseo Diego le habían hablado a Lezama Lima sobre la novela de Arenas, *CAA*; posteriormente Lezama sacó un artículo sobre ésta en la revista *Casa de las Américas*, y al año siguiente se publicó.

En 1966 Arenas conoce a Virgilio Piñera, e inscribe nuevamente una novela al concurso de la UNEAC: *EMA*. En esa ocasión el jurado estaba integrado por las mismas personas que lo conformaron cuando inscribió *CAA* (Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, José Antonio Portuondo y Félix Pita Rodríguez), con excepción de Camila Henríquez Ureña.

Sin embargo, su novela no fue seleccionada para llevarse el primer premio; nuevamente Portuondo y Carpentier —según le informó Piñera— se opusieron. Pero tampoco se le dio a otra novela, por lo que se decidió declarar el premio desierto. Aunque *EMA* se llevó la primera mención, no se permitió su publicación, ya que argumentaban que “los héroes se consideran dueños del país, una vez que lo han liberado”<sup>4</sup> y por tener pasajes eróticos homosexuales. Piñera se interesó mucho por el trabajo literario de Arenas; desde ese momento estaría muy pendiente de su producción literaria, así como también nacería entre ellos una gran amistad.

En 1967 en La Habana se llevó a cabo una exposición de pintores europeos y latinoamericanos; este evento generalmente se hacía en Francia, pero en esa ocasión se realizó en Cuba. Entre los participantes se encontraba Jorge Camacho, pintor cubano que había salido del país en el año cincuenta y nueve y vivía en Francia.

Jorge Camacho hace una llamada telefónica a Arenas comentándole que deseaba conocerle, ya que acababa de leer *CAA* y le había gustado. Este acontecimiento es un hecho muy importante en la vida de Arenas, ya que gracias a Jorge Camacho —quien saca de Cuba las novelas *CAA* y *EMA*— estas dos obras son traducidas y publicadas en Francia, donde tuvieron un gran éxito.

Sin embargo, este acontecimiento no favoreció a Arenas en Cuba, ya que fue puesto en observación por la seguridad del Estado, pues sus obras eran consideradas como irreverentes. Además, se le acusaba de haberlas sacado clandestinamente del país y

---

<sup>4</sup> Carlos Espinosa Domínguez, 1991. “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, p. 57.

publicarlas sin el permiso del presidente de la UNEAC; que en aquel entonces era Nicolás Guillén. Posteriormente comienza a escribir *OVM* (1966).

La zafra de los diez millones es un acontecimiento sin precedentes que moviliza, por un lado a la sociedad en general, quienes se unen como “voluntarios” para el corte de caña; por otro lado, los escritores lo ven como una fuente de inspiración, y se dan a la tarea de escribir novelas que aludían a este acontecimiento. Ejemplo de lo anterior se tiene en la novela *Sacchario* de Miguel Cossío Woodward (1970); en donde se narra un día en la vida de un militante revolucionario, que se une como voluntario para el corte de caña.

Esta novela es premiada por la revista *Casa de las Américas*; Antonio Fornet, quien fungía como jurado en dicha revista, exalta las cualidades de *Sacchario*, entre las que destaca el origen de Darío —personaje central, niño huérfano que valientemente se une a la revolución y a su causa. En este año Arenas es enviado a la cañera El central, que era una plantación para hacer el Servicio Militar; este suceso fue para el poeta una experiencia traumática, ya que comparaba a este lugar con un campo de concentración, que lo inspiró a escribir su poema “El Central”.

Un acontecimiento cultural, que sin duda tenía que ver más con lo político, fue el que se llevó a cabo en 1971, cuando el Congreso de Educación y Cultura acordó que no se les permitiría a los homosexuales ocupar puestos en el gobierno ni en centros culturales y mucho menos podrían representar al país en el extranjero. Muchos escritores ya no tuvieron oportunidad de escribir libremente, y menos podían pensar en que su obra pudiera ser publicada. Se sabía de la existencia de campos de concentración para homosexuales, también llamados “enfermos de patología social”.

Con esta medida, grandes escritores quedarían confinados al ostracismo, entre ellos: Virgilio Piñera, Lezama Lima y el mismo Reinaldo Arenas. El “Caso Padilla” también era una muestra de cómo el gobierno castrista pretendía manipular a los escritores “rebeldes”; todos estos acontecimientos explicarían el nacimiento de una literatura subterránea, marginal.

De 1975 a 1987 surge un fenómeno en el ámbito literario: la proliferación de novelas de tipo detectivesco, mismas que también, como en las novelas antes mencionadas, retomaban como base un tema histórico. Según Seymour Menton<sup>5</sup> dichas novelas

---

<sup>5</sup> Seymour Menton, 1990. “La novela de la Revolución Cubana, fase cinco: 1975-1987”, p. 913.

contribuían a las metas del gobierno revolucionario; esto es, ayudar a la prevención de actividades contrarrevolucionarias.

Si bien era cierto que ya desde 1972 se había escrito un gran número de novelas policíacas, no fue sino hasta 1976 que este género cobró popularidad; tal es el caso de la novela *El cuarto círculo*, de Luis Rogelio Nogueras y Guillermo Rodríguez Rivera, que tuvo gran éxito.

En 1971, *Casa de las Américas* premia otra novela, muy similar a la de Miguel Cossío; en *La última mujer y el próximo combate* de Manuel Cofiño López, el personaje central enaltece las bondades de la militancia. Trata el tema del Plan Forestal y su buena administración para así evitar la corrupción y acentuar los problemas que conlleva una sociedad con diferencias sociales; sin embargo, deja fuera los problemas que pudieran tener los trabajadores. Lo rescatable de la novela es que expone en ella leyendas, mitos y relatos que ilustran el medio rural en el que se desenvuelve la acción.

En el verano de 1973 Arenas y un amigo suyo, fueron acusados por dos policías por el delito de homosexualismo, que en Cuba se castigaba entonces con la cárcel, pero no se les pudo probar nada y salieron libres bajo fianza. La policía llamó a la UNEAC, donde todavía trabajaba Arenas, para preguntar sobre su vida y conducta; este acontecimiento afectó de manera marcada la vida de Arenas, ya que ahí les informaron que era homosexual y contrarrevolucionario y que además había sacado escritos al extranjero para ser publicados sin permiso de la UNEAC.

Fue arrestado y enviado a una estación de policía de Miramar, pero en un descuido Arenas huyó. Estuvo casi diez días prófugo, y durante esos días comenzó a escribir su autobiografía *AQA*. Posteriormente fue detenido y despojado de su autobiografía— bajo los cargos de violación y asesinato. Sin embargo, estos delitos nunca se le comprobaron.

Posteriormente lo trasladaron a la prisión llamada El Castillo del Morro, donde permaneció por seis meses, sin recibir una sentencia, mientras sus amigos Jorge y Margarita Camacho denunciaban la desaparición de Arenas en la prensa francesa. Una noche, Arenas intenta ahorcarse en su celda, pero no lo consigue. Después de tres días es trasladado a Villa Marista, sede principal de la Seguridad del Estado.

Durante su detención fue presionado a firmar una confesión donde se declaraba contrarrevolucionario y se arrepentía de haber publicado sus libros en el extranjero, así

como también exaltaba la justicia de la revolución; no la firmó inmediatamente, pero después de tres meses lo hizo; posteriormente es regresado al Morro donde lo sentenciaron a dos años de prisión por abusos lascivos. Es en esta cárcel donde se entera que su novela *EPBM*<sup>6</sup> había sido publicada en Francia (1975). A principios de 1976 es puesto en libertad.

En 1978 Alejo Carpentier escribe *La consagración de la primavera*, novela épica de la Revolución Cubana, en donde el enlace matrimonial entre los personajes de Calixto — hombre negro y pobre— y Mirta —mujer blanca y rica—, simboliza la desaparición de clases sociales; la unión entre razas y el nacimiento de una nueva raza; subrayaba también la importancia de las raíces africanas; como lo había hecho César Leante en su novela *Los guerrilleros negros*.

César Antonio López afirma que “en algún momento hay como una miopía de los observadores y en los calificadores que se traduce en persecución literaria y a veces —por qué no decirlo— persecución social”.<sup>7</sup> Muchos artistas buscaban salir del país, con el fin de dar a conocer sus obras en el extranjero, autores como Cabrera Infante, Sarduy y el mismo Arenas.

El exilio cobró un nuevo significado para la vida del país; quienes buscaban salir se enfrentaban con el rechazo de la sociedad, que los consideraba traidores o gusanos de la revolución. Había quienes, por no admitir que algo había fallado, se incorporaban al sistema con abnegación; o bien, se hacían informantes del gobierno y denunciaban a los contrarrevolucionarios.

En abril de 1980 tuvo lugar un incidente de suma importancia para algunos cubanos: el éxodo del Mariel, que comenzó cuando un camión de pasajeros se introdujo a la embajada del Perú, chofer y pasajeros pidieron asilo político. Fidel Castro reclamó a toda esa gente, pero el embajador le dijo que estaban en territorio peruano; al enterarse de esto, miles de personas llegaron a la embajada del Perú para también pedir asilo, fueron aproximadamente quince días los que permanecieron allí.

Castro permitió la salida del país a toda esa gente a la que acusaba de antisociales y depravados. Pero no iban a salir directamente de la embajada del Perú, sino que Seguridad

---

<sup>6</sup> *El palacio de las blanquísimas mofetas* suele compararse a la novela de Reynaldo González, *Fiesta de tiburones*; en ésta última el autor incorpora en el texto gráficas de anuncios publicitarios de aquella época. La originalidad de Arenas es que añade anuncios al texto que se podían considerar “subversivos”.

<sup>7</sup> César Antonio López. “Los escritores malditos de la literatura cubana. Valoración y testimonio”. Conferencia presentada en la Feria del Libro de Monterrey, 14 de octubre de 1999.

del Estado les daba un salvoconducto, se iban a su casa y posteriormente se les llamaba diciéndoles hora y día de su salida de Cuba.

Naturalmente el gobierno cubano no permitió la salida de todos los que solicitaban el salvoconducto, detenían a los escritores y profesionistas, tratando de que salieran del país: prostitutas, homosexuales y delincuentes, lo que el sistema solía llamar “escoria”. Una buena manera de salir del país era demostrar con algún documento que se era una persona indeseable para el país. Fue entonces cuando a Arenas se le ocurre pedir la salida, mostrando su carné de identidad, donde constaba que había estado preso, además reconoció ser homosexual y fue así como logró su salida de Cuba.

A pesar de ser un escritor con algunas obras publicadas en países como México, España y Francia, cuando Arenas llega a Estados Unidos, su situación económica era muy precaria; ya que el sistema político en Cuba no le permitió cobrar regalías. Sin embargo, gracias al apoyo de sus amigos, entre los que se encontraban Lázaro Gómez, Margarita y Jorge Camacho, Arenas pudo sobrevivir y pronto entraría en contacto con el quehacer literario en este país.

En junio de 1980 Arenas da su primera conferencia en la Universidad Internacional de la Florida, que llevó por título “*El mar, nuestra selva y nuestra esperanza*”. También fue invitado por el profesor Reinaldo Sánchez, a impartir un curso de poesía cubana en esa misma universidad. En agosto de ese mismo año fue invitado para ofrecer una conferencia en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Arenas comenzó a tener contacto con los escritores cubanos que vivían en Estados Unidos, muchos de ellos también habían llegado en el éxodo del Mariel.

En la primavera de 1983 Arenas y un grupo de amigos cubanos —entre los que se encontraban Juan Abreu, Roberto Valero, Reinaldo García, René Cifuentes, Carlos Victoria y Luis de la Paz— sacan el primer número de la revista *Mariel*, bajo la asesoría de Lydia Cabrera. La revista se caracterizó por su tono rebelde, libre y desenfadado, lo mismo se dedicaba un número a un gran escritor, que se hacía crítica al gobierno de Castro; a un cierto sector de cubanos exiliados no le agradó del todo, especialmente a los agentes cubanos que, como dice Arenas, se encontraban dispersos por todo el mundo.

Después de algunos años la revista dejó de publicarse debido a problemas económicos, ya que sus integrantes eran los que costeaban los gastos de su producción.

Para 1983 Arenas ya había participado en algunas películas de tipo documental: *Conducta impropia*, de Néstor Almendros (1984); Arenas escribe una “especie de versión” —como él mismo lo llama— para la película. En ella se aborda el tema gay en Cuba, así como también el exilio, el suicidio y la vida en los campos de concentración existentes en los años sesenta y setenta. También tiene una breve aparición en el documental *Havana*, de Jana Bokova (1990), película que presenta la vida nocturna en la Habana, y la prostitución vedada.

En el éxodo del Mariel también logró salir de Cuba su entrañable amigo Lázaro Gómez. Un día que lo visitó —trabajaba como portero en unos departamentos en Manhattan— se le ocurrió la idea de escribir la novela *EP*, que está dedicada a su amigo. Durante seis años de exilio escribió un libro de ensayos con el nombre de *Necesidad de libertad*, que trata de la realidad que le tocó vivir en Cuba y la crisis de los balseros, así como también cinco piezas de teatro bajo el título de *Persecución*. Para 1987 Arenas comenzó a sentirse mal de salud; el diagnóstico médico determinó SIDA.

A partir de su enfermedad, Arenas vivió una carrera contra el tiempo, ya que sentía la necesidad de terminar obras que anteriormente había dejado inconclusas: *AQA*, *ECV* y *EA*. Obsesionado por el suicidio, se negaba a padecer una muerte lenta y dolorosa; pero al mismo tiempo se aferró a la vida para poder terminar sus obras. Sin embargo, no pudo soportar el dolor físico y la depresión causados por su mortal enfermedad y así fue como el día siete de diciembre de 1990 Reinaldo Arenas puso fin a su vida.

Después de su muerte, Reinaldo Arenas sigue siendo el gran autor desconocido por los lectores mexicanos; sin embargo, revisando las traducciones de sus obras, todo parece indicar que ha tenido mejor suerte en el continente europeo. *CAA*, novela que fue muy bien recibida en Francia, apenas se conoce en México; pocos saben además, que ha sido traducida al italiano, al japonés y al turco. *EMA*, escrita en 1965, ha sido comparada con *Cien años de soledad* (publicada en 1967) y traducida al holandés, italiano y japonés.

Mientras que en Cuba no existe una edición de *EPBM*, en Francia se publica en 1976. Ha sido traducida al inglés y al italiano. *Arturo, la estrella más brillante* y *La loma del ángel* han sido traducidas al francés y al inglés. En Francia se traduce *EP* en 1988, teniendo una muy favorable acogida; cabe destacar que esta novela queda entre las

finalistas del prestigioso premio Médicis, premio que se entrega a la mejor novela extranjera publicada en francés.

En este contexto, Reinaldo Arenas da testimonio de los principales acontecimientos que sufre Cuba en su obra: derrocamiento del gobierno de Batista; la subida al poder de Fidel Castro y el desencanto del sistema, que se tradujo en el éxodo de 1980 (y posteriormente 1995). Su vida, llena de tensiones y sin sabores, se expresa en una literatura desgarradora; no esperemos encontrar el sosiego en la lectura de su obra, sino la inquietante desesperación de un hombre por gritar su furia.

## **b) El nacimiento de *Otra vez el mar o el dolor de la creación***

En algunas entrevistas Arenas comentó que cuando escribió *CAA* no tenía en mente escribir una *pentagonía*, es decir un grupo de cinco novelas que por ciertas características se relacionaran entre sí; que fue durante el proceso de escritura de *EPBM* cuando surgió la idea, al observar que ambos personajes estaban íntimamente relacionados y que *EPBM* era la continuación de *CAA*. Cabe mencionar que para entonces ya tenía en mente el proyecto de *OVM*.

El uso del término *pentagonía* que Arenas emplea para dar nombre al conjunto de cinco novelas, mismas que conforman su autobiografía novelada —es intencional; recordemos que *EPBM* está dividida en agonías, y es a partir de esta división de capítulos que el autor acuña el término *pentagonía*. Arenas explica su intención al emplear estos términos: “Cada etapa es una etapa agónica, todas estas novelas son agónicas porque yo creo que el hombre nace para la tragedia. El ser humano está condicionado a vivir una tragedia. El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia”.<sup>8</sup>

Cada novela representa un ciclo en la vida del autor, pero también muestra una parte de la historia de Cuba. *CAA* representa la infancia del autor-personaje, la inocencia infantil; pero también un tiempo apolítico. En cambio en *EPBM* plantea los conflictos del adolescente, así como también exalta sus ideales políticos y sociales; cubre el período de la revolución, el derrocamiento de Batista y el triunfo de Fidel Castro. *OVM* es la juventud del

---

<sup>8</sup> Jesús J. Barquet, 1992 “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, p. 70.

autor-personaje y coincide con la dictadura de Fidel Castro; se ubica en el año de 1969, abarca la época del triunfo de la revolución cubana y la llamada “zafra de los diez millones de toneladas” en el año 1970.

*ECV* es ya la madurez del personaje y un regreso a la vida carnavalesca, abarca de 1970 a 1999. En esta novela el autor predice el futuro de la isla: “desasida de su base, abandonaba el golfo y como una imensa [sic.] nave (causando un remolino de espuma arrollador) salía al mar abierto” (*ECV*, p. 436). Con el éxodo que emprende toda la isla, el autor representa el triunfo de la libertad sobre la opresión.

Si bien en las primeras novelas de la *pentagonía*, los personajes luchan por defender sus ideales de libertad; en la quinta y última novela del ciclo, *EA*, Arenas creará un personaje completamente diferente a sus antecesores. El personaje representa al traidor, al hombre “transformado”, informante de Seguridad del Estado, envilecido por tantos años de horror y persecución.

Establecer una cronología en *OVM* resulta un poco complicado, esto debido a que desde un principio dicha novela estuvo perseguida por el sistema castrista. Su autor, sumergido en el ostracismo y la marginación, no se preocupaba por fechar lo que escribía, ya que —posiblemente por el momento en el que estaba viviendo— podría resultarle contraproducente para su integridad física.

Sabemos, por lo que Arenas afirma en diferentes entrevistas, que la novela fue re-escrita dos veces, es decir, existen tres versiones de ésta: la original y dos más. Esto nos lleva a pensar que *OVM* ha sufrido modificaciones versión tras versión, debido a su forzosa re-escritura y porque no podemos pensar que haya sido redactada exactamente igual a la original. Es importante señalar que las circunstancias y las fechas sobre cómo se dieron los acontecimientos de la desaparición de las primeras dos versiones de *OVM* son imprecisas.

Ejemplo de lo anterior son las declaraciones del autor en una entrevista hecha por Enrico Mario Santí,<sup>9</sup> la cual se comenta a continuación: En primer término, acerca de la primera versión de *OVM*, Arenas afirma que logró terminarla y constaba aproximadamente de 500 páginas. Comenta además que un supuesto “amigo”, a quien el autor confía su novela junto con borradores, para una revisión, le habla días después para informarle que la ha perdido junto con todos sus papeles.

---

<sup>9</sup> Mario Enrico Santí, 1980. “Entrevista con Reinaldo Arenas”, pp. 18-25.

En esta situación Arenas entra en un estado de desesperación, pues no había guardado ninguna copia. Tampoco podía acudir a la policía, era evidente que esto le acarrearía serios problemas, pues el contenido de la novela era claramente una denuncia al sistema castrista. Resignado ante tan lamentable situación, Arenas decide volver a reescribirla. El autor —en esta entrevista— no da una fecha exacta de cuándo suceden estos acontecimientos.

Otro lamentable suceso, que finalmente determina su encarcelamiento, ocurre cuando estando en compañía de un amigo en la playa, caen en cuenta de que habían sido víctimas de un robo: no encontraban su ropa y Arenas había extraviado también unos escritos; cuando fueron a la estación de policía a denunciar el suceso, se encontraron con que dos sujetos —ambos policías— estaban en el mismo lugar con sus pertenencias. Los acusaban de inmorales y de estar haciendo manifestaciones públicas. Afortunadamente no se les pudo comprobar nada y salen de la estación sin ningún problema ese mismo día.

Arenas no le dio importancia a lo ocurrido; sin embargo, cuando llegó a la UNEAC, se sorprendió al darse cuenta de que todos estaban enterados y comentaban acerca de la sentencia de 30 años que le habían impuesto. Dos meses después —en junio de 1974, según afirma el autor— su abogado le externa su preocupación por la situación en la que se encuentra, ya que Seguridad Nacional tenía en su poder la novela que su amigo había “perdido”, junto con otros escritos que corrieron con igual destino, los cuales eran de contenido comprometedor.<sup>10</sup> Todo parecía indicar que Seguridad Nacional había armado un plan tiempo atrás para encarcelarlo. Utilizaron en su contra la declaración de José Martínez Matos —en ese entonces encargado de la sección sindical de la UNEAC— y del administrador, quienes lo acusaban de inmoral y contrarrevolucionario. Lo más grave fue que también se le acusaba de haber sacado de Cuba tres libros, de los cuales dos se habían publicado sin el debido permiso de quien era en ese entonces el presidente de la UNEAC, Nicolás Guillén.

También comenta que días antes de ser encarcelado la policía catea el lugar donde vivía, y es en ese momento en el que le confiscan la segunda versión de *OVM*, que había comenzado a reescribir después que su “amigo” le da la noticia del extravío de ésta; en ese

---

<sup>10</sup> En *Antes que anochezca* (p. 140), el autor narra un suceso en el que sus escritos desaparecen con todo y el closet que los contenía.

momento Arenas sospechaba que su detención era inminente y que se trataba de algo planeado mucho tiempo atrás, pues el amigo que estuvo con él en la playa, no tuvo ningún problema con la policía.

Es entonces que planea huir, ante la amenaza de ser encarcelado. Arenas imaginaba lo que podría pasar si esto llegara a suceder; tenía todo en su contra: joven poeta, homosexual, rebelde. Le comenta a su “amigo” (no especifica el nombre de éste) su plan de huir al amanecer. Sin embargo, al día siguiente ya estaba la policía afuera de su casa, esperando cualquier movimiento; fue entonces que lo llevaron preso. Finalmente se le acusó por escándalo público y fue consignado a la prisión del Morro.<sup>11</sup>

Existen algunas contradicciones entre la entrevista que Santí hace a Arenas y lo que el autor escribe en su libro autobiográfico *AQA*, sobre cómo sucedieron algunos de los acontecimientos; mismos que son importantes para el estudio de *OVM*. Estas contradicciones son más marcadas cuando se habla de la pérdida de la versión original de *OVM* y su reescritura. A continuación, presento un breve análisis sobre estos hechos, haciendo una comparación entre lo que el autor comenta en la entrevista que le hace Santí (anteriormente mencionada) y lo que escribe en *AQA*.

Un detalle importante que se puede observar en la entrevista de Santí es que Arenas no hace ningún comentario acerca de los diez días que estuvo fugitivo, antes de caer preso en el Morro; afirma que planeaba escapar para evitar ser detenido; sin embargo, la policía lo sorprende antes de llevar a cabo su plan (p. 23). En cambio, en *AQA* (p. 185) el autor dedica todo un capítulo (“La fuga”) para narrar cómo, después de esa detención, él logra escapar en un descuido de la policía, así como también describe los sufrimientos a los que estuvo expuesto.

En *AQA* el autor afirma que tenía un amigo llamado Aurelio Cortés, a quien enseña para su lectura *OVM*; en ese momento ya estaba terminada (recordemos que en la entrevista el autor no da el nombre de ese amigo, quien sospechosamente “perdió” la novela). Pero éste, temeroso por el contenido de la misma, “cogió las más de mil páginas” (*AQA*, p. 145) y las entregó a unas tías de él que vivían en Guanabo (en la entrevista con Santí el autor afirma que “eran como 500 páginas”).

---

<sup>11</sup> En su libro *Antes que anochezca* Arenas relata los sufrimientos vividos en la cárcel, pp. 203-232.

Este tipo de contradicciones en entrevistas o trabajos sobre Arenas no es extraño, ya que él percibía el mundo de una manera hiperbólica; esta característica es una constante tanto en su vida como en su literatura.<sup>12</sup> De tal manera que el estudio de la vida y obra Arenas no es fácil, ya que para él no había separación entre fantasía y realidad; cabe mencionar que uno de sus principales postulados filosóficos es precisamente el planteamiento de la verdad o realidad:

[...] he intentado en lo poco que he hecho, y de lo hecho, en lo poco que me pertenece, reflejar, no una realidad, sino todas las realidades, o al menos algunas. Quien [...] lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea, sino varios círculos. (*EMA*, p. 21)

Reinaldo Arenas afirma que la literatura y el arte en general no deben ser un instrumento para decir la verdad, ya que si así fuera, ésta la mataría.<sup>13</sup> Con esta tesis el autor crea una novelística en donde abundan las afirmaciones y contradicciones. Procura que el lector tenga la oportunidad o el placer, por decirlo de alguna manera, de reconstruir la obra y darle diferentes interpretaciones; poder ver la diversidad de “realidades” y por lo tanto descubrir que no existe la “Verdad”, sino “las verdades”.

En un pasaje de la novela *OVM*, Arenas habla de su amigo, y lo canoniza con el nombre de Santa Marica, “virgen benefactora de las locas”; según afirma el autor, era una manera de hacerle un homenaje.<sup>14</sup> Esto le creaba muchos problemas a Arenas con sus amistades, pues no a todos les parecía agradable o divertido ser un personaje literario, y menos cuando les conferían características chuscas, ridículas o simplemente denotaban algún defecto. En cambio para Arenas el burlarse de sí mismo y de los demás era una forma de vivir, ya que “la ironía y la risa forman también parte de la amistad” (*AQA*, p. 144)

---

<sup>12</sup> En el artículo “*Reinaldo antes del alba*” escrito por Manuel Pereira, el autor hace una aguda crítica de *Antes que anochezca*. Este artículo trata de mostrar los problemas que acarrea la manera desenfadada de ser y de escribir de Arenas; por ejemplo, Pereira dice que es inverosímil cuando Arenas comenta que hacia 1968 se había acostado con cinco mil hombres; además de resultarles contradictorio: “¿Cómo pudo acoplarse con tantos mancebos en un país cuyo régimen ejerce una meticulosa represión contra los homosexuales?” Otro punto importante de este artículo es el debate que desata *Antes que anochezca*, entre los que conocieron personalmente a Arenas, pues algunos pasajes les resultan contradictorios, al punto que algunos dudan de la fidelidad del texto a los hechos reales. (*Quimera*, núm. 111, 1992).

<sup>13</sup> Francisco Soto, 1990. *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, p. 8.

<sup>14</sup> Esta característica es especialmente utilizada por Arenas en *El color del verano*, donde aparecen varios de sus amigos y enemigos satirizados.

Arenas rogaba a Aurelio Cortés que le devolviera su novela, a lo que él contestaba que no era posible, ya que había dado órdenes a sus tías de que la destruyeran, argumentando que no le parecía que se metiera con la religión católica, ni con su persona; Arenas sospecha que lo que realmente molestó a su amigo fue la forma tan grotesca en que lo describía; y llegó a tal punto su desesperación, que pedía a sus otros amigos interceder por él, para persuadir a Cortés de que le regresara la novela. Al no lograrlo, finalmente se resignó y volvió a re-escribirla.

En *AQA* (p. 146), el autor afirma que logró terminar la primera reescritura de *OVM* en dos años y que escondió el escrito bajo el techo de la casa de su tía Orfelina Fuentes; sin embargo, al salir de prisión y regresar a buscar su escrito, se encuentra con la terrible realidad: nuevamente había sido confiscado (p. 249). Este episodio también es diferente con respecto a lo que afirma Arenas en la entrevista con Santí, recordemos que Arenas comenta que la primera reescritura de *OVM*, fue confiscada por la policía días antes de ser encarcelado, además de que no queda claro si realmente estaba terminada.

En *AQA* (p. 250) el destino que tuvo la primera reescritura de *OVM* lo conoce Arenas días después de salir de la cárcel. Arenas es buscado por un teniente de Seguridad del Estado llamado Víctor, a quien el autor conoció cuando estuvo preso en la cárcel del Morro, y fue precisamente quien lo interrogó. Le recriminó el no haberle comentado sobre la existencia de esa novela, pues según éste, sólo quería ayudarlo.

Arenas, por la gravedad de los acontecimientos anteriores (su encarcelamiento y constante vigilancia) simuló no darle importancia a ese hecho, pues suponía que si notaban en él interés por sus escritos, podría caer nuevamente en desgracia. Es por eso que tenía que actuar como un individuo “transformado por el sistema”. De modo que, muy a pesar de Arenas, su novela quedó confiscada por Seguridad del Estado.

En la entrevista que Santí hace a Arenas, no se vuelve a tocar el tema de la reescritura de *OVM*; sin embargo, al preguntarle al autor sobre si pudo escribir algo después que cumplió su condena en la cárcel —en Cuba—, el autor responde: “prácticamente no volví a escribir más [...] Escribí poco o nada porque realmente mi situación era muy difícil, yo era algo policial” (p. 23).

En cambio en *AQA* (p. 259), Arenas sí hace referencia a la segunda reescritura de *OVM*; esto sucede cuando vivía en casa de Elia del Calvo. A cambio de albergue, Arenas

tenía que escribir sus memorias, y conseguir comida para sus 27 gatas. Ella tenía una máquina de escribir, misma que Arenas usaba también para reescribir su novela. Otro dato importante es que Arenas también comenta que *OVM* sale de Cuba con ayuda de unos franceses que iban de parte de Jorge y Margarita Camacho: “Con ellos salió mi tercera versión de *Otra vez el mar*” (p. 270).

Para cualquier análisis literario es primordial colocar el texto en un tiempo y lugar precisos, ya que de ahí parten los elementos históricos y sociales que el lector quiera analizar de la novela. Además, sirve como dato para indagar sobre la biografía del autor o bien la corriente literaria a la que pertenece su obra.

### **c) La edición española de *Otra vez el mar***

Después de todas las adversidades que tuvo que enfrentar Arenas para proteger su novela, *OVM* por fin fue publicada por Argos Vergara (España) en el año de 1982. Desde su primera reescritura hasta su publicación tuvieron que pasar dieciséis años, antes de que *OVM* fuera impresa. Y sin embargo, el trabajo editorial dejó mucho que desear; ya que, además de tener faltas ortográficas, hicieron caso omiso a las indicaciones del autor:

[...] yo he tratado –aunque a veces los editores no lo hacen– de que el texto a veces se interrumpa no solamente en el sentido de las palabras que cambian y que se imprimen más grandes o más pequeñas sino que hay un momento en que el texto se va para un lado, quiere decir que el personaje se está replegando mientras el otro avanza y va ocupando más espacio en la página. Este tipo de cosas a mí me interesa mucho, o sea lo de hacer una especie de literatura visual.<sup>15</sup>

En la versión original de *OVM* el texto se interrumpía en varias ocasiones, para darle paso a un cartel o un recorte de periódico. Esta yuxtaposición de mensajes tenía como finalidad el dar un panorama del contexto político-social en torno al cual giraba la trama. Sin embargo, debido a la pérdida de la primera versión, los recortes y carteles no fueron

---

<sup>15</sup> Ottmar Ette, 1992. “Los colores de la libertad” en *La estructura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, p. 102.

recuperados por el autor. Algunos que después conseguiría para la primera edición no serían incluidos a juicio del editor.<sup>16</sup>

Otro de los grandes errores que encontró Arenas en la edición que Argos Vergara hizo de *OVM*, es al final de la novela, donde dice: “Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Desatado, furioso y estallado, como el mar” (*OVM*, p. 418). En realidad en el original Arenas había puesto “estallando” y no “estallado”, lo que hace que pierda su verdadero sentido trágico.<sup>17</sup>

En Estados Unidos, se publica *OVM* en 1987. La edición corre a cargo de *Penguin Books* bajo el título de *Farewell to the Sea*. Esta edición —según el propio Arenas— se apega más fielmente al trabajo original,<sup>18</sup> aunque el título molestó un poco al autor, ya que hubiera preferido el título de *Once More the Sea* o *Again the Sea*; Arenas pensaba que este título tiene la función de hacerlo más comercial. Otro aspecto interesante de señalar es que la edición en inglés tiene en el canto sexto, tres pequeños cuentos: “*Negroes*”, “*The Table*” y “*Monster II*”, que no aparecen en la versión española.<sup>19</sup>

Originalmente, Arenas, en la versión española, pensaba publicar *OVM* con un orden en el que se intercalaran un canto<sup>20</sup> y un capítulo, y así sucesivamente. Otra segunda idea era publicar dos textos de forma paralela, con la finalidad de “ver cómo marchaban dos personajes por un mismo tiempo que además van en el mismo automóvil”.<sup>21</sup> Sin embargo, ninguna de estas dos opciones fue aceptada por la editorial, argumentando que nadie iba a entenderla. Finalmente se optó porque fuera en dos partes: donde habla “ella” y donde habla Héctor.

---

<sup>16</sup> La contribución que hace Arenas con *El palacio de las blanquísimas mofetas* en la narrativa cubana consiste en introducir textos que pudieron haber sido considerados como subversivos por los dirigentes del país; ya que son testimonios de lo que en Cuba sucedía.

<sup>17</sup> Francisco Soto, 1990. “Conversando con Reinaldo Arenas” en *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, p. 53.

<sup>18</sup> *Otra vez el mar* se publicó en Francia en 1984, bajo el título de *Encore une fois la mer* por Editions du Seuil.

<sup>19</sup> Estos cuentos pueden encontrarse en el libro titulado *Adiós a mamá. (De la Habana a Nueva York)*, que es una recopilación de cuentos de Reinaldo Arenas y está editado por Ediciones Universal, Florida: 1996. Este libro contiene, además, breves comentarios de importantes escritores latinoamericanos acerca de Reinaldo Arenas y su obra.

<sup>20</sup> El vocablo “canto” se asocia con la tradición épica. “Ella”, quien narra la primera parte, se identifica con Helena de Troya en el sentido de que ambas se avergüenzan de algo. De alguna manera *La Iliada* y *Otra vez el mar* son historias que se reflejan: en ambas se expone un triángulo amoroso, aunque con algunas diferencias.

<sup>21</sup> Francisco Soto, 1990. “Conversación con Reinaldo Arenas”, p. 49.

Debido a su constante reescritura podemos pensar que *OVM*, con el tiempo, se conformó de nuevos elementos, ya que es ilusorio pensar que el autor no cambiara el orden o pasajes de la novela cada vez que se veía forzado a comenzarla de nuevo; prueba de esto es la hipótesis de Ottmar Ette en la que señala que “Monstruo” (*OVM*, p. 323) es un texto autónomo, que el autor incluye en *OVM* en un momento determinado, asignándole un espacio adecuado en la novela. Dicha hipótesis es sustentada a partir de la investigación que hace Ette de la obra areniana; al constatar que en los manuscritos que tiene la Princeton University Library, “Monstruo” aparece por separado, en una hoja.

En el 2002 Tusquets hace una nueva edición de *OVM*, afortunadamente esta versión corrige algunos de los errores que la versión de Argos Vergara tenía: He aquí algunos ejemplos: “ya los saludastes” ( p. 13) por “ya los saludaste” (p. 16); “todo es tal real” (p. 16) por “todo es tan real”; (p. 8); “ desde cuanto” ( p. 110) por “desde cuando” (p. 92); “un salida” (p. 154) por “una salida” (p. 127); “Cuando los bujarrones” (p. 385) por “Cuando los bugarrones” (p. 337) y el lamentable “furioso y estallado, como el mar” (p.418) por “furioso y estallando, como el mar” (p. 375). Otro gran logro de la editorial Tusquets es que (al igual que en la versión en inglés) incluye en el canto sexto de *OVM* los cuentos “Los negros” (p. 364), “La mesa” (p. 365), y “Monstruo II” (p. 367) que —como se dijo anteriormente— no los incluye la versión de Argos Vergara y sí la versión en inglés.

#### d) Aspectos formales en *Otra vez el mar*

La historia se desarrolla en dos niveles de realidad ficcional, en donde se puede observar la yuxtaposición de dos historias: a) la historia de una familia que regresa de la playa después de unas vacaciones y lo que ahí sucedió. b) La fantasía que se inventa el personaje (Héctor) en su afán de huir de la realidad.

Arenas, desde un primer momento, consideró que *OVM* era una autobiografía novelada, ya que recrea episodios de la vida del autor y describe la conducta de Héctor, personaje “creador” de los demás personajes. La idea de escribir esta novela surge a partir de la observación que el autor hace un día de un hecho cotidiano: la imagen de un hombre jugando con su mujer y su hijo en la arena, a la orilla del mar.<sup>22</sup>

*OVM* consta de dos partes, la primera está a su vez dividida en seis días y está escrita en prosa. La segunda parte intercala prosa y verso y está dividida en seis cantos.

Es importante mencionar que no es gratuito el hecho de que tanto el día primero de la primera parte, como el canto primero de la segunda comienzan con una descripción del mar; además, es éste quien da nombre a la novela y es mencionado a lo largo de la misma. El mar llega a ser otro más de los personajes; esto se acentúa cuando el personaje constantemente le confiere caracterización humana:

Como un maricón en celo  
que se precipita por las calles,  
ronco y furioso,  
ávido y condenado,  
así el mar se desgarrar y retuerce,  
golpea y se estremece,  
se arquea, regresa  
y termina flagelándose  
con su propia abstinencia. (*OVM*, p. 197)

Esta comparación entre el mar y Héctor tiene una connotación puramente sexual que de alguna manera reafirma la homosexualidad del personaje principal y del autor. El mar aparece como un símbolo ambivalente; por un lado, representa la esperanza y única

---

<sup>22</sup> Este acontecimiento lo registra Arenas en su novela *Antes que anochezca*, p. 26.

salvación posible que tiene Héctor de evadir la realidad, de abandonar ese espacio geográfico que le oprime, como lo demuestra el final de la novela. Por otro, es un obstáculo que rodea al personaje, es la “cárcel” que no le permite escapar: “el mar [...] como un charco difícil de saltar, como un muro, como los linderos de su barrera, de su aborrecible prisión” (*OVM*, p.300).

Por otra parte, el título también sugiere el carácter repetitivo o circular de la novela, “otra vez el mar” confirma un lugar ya visto en otro momento.

Arenas también reflexiona sobre lo limitante que resulta creer en Dios como salvador, pues “no va a venir a abrazarte, no va a venir a consolarte” (*OVM*, p.76). En *OVM* hace algunas referencias a Dios; y aunque en el presente trabajo no es tema primordial analizar el aspecto religioso en la obra, es importante mencionar que a lo largo de la novela se percibe cierto paralelismo entre *OVM* y la Biblia.

Como ejemplos se pueden mencionar el paralelismo entre Adán y Héctor: Eva fue hecha de la costilla de Adán; y la esposa de Héctor —por decirlo de alguna manera— proviene de él.

En la primera parte, los seis días de vacaciones se asocian con los seis días bíblicos de la creación divina y por lo tanto, esta parte viene a ser el “Génesis” de la novela. En cada día el personaje femenino hace una descripción de lo primero que ve, misma que coincide textualmente con el escrito bíblico acerca de la creación del mundo.

División en días de la primera parte de <i>OVM</i> .	Alusión bíblica.
Primer día Pero ya está aquí la claridad (p. 42)	Y Dios procedió a decir: “Llegue a haber luz” (Gé 1:3)
Segundo día El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos (p. 75)	Y Dios empezó a llamar a la expansión Cielo. (Gé 1:8)
Tercer día Y ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana (p. 97)	Y la tierra empezó a producir hierba, vegetación que da semilla según su género[...] (Gé 1:11,12)

Cuarto día

Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas , el resplandor de la madrugada (p. 128)

Y Dios procedió a hacer las dos grandes lumbreras [...] y también las estrellas.  
(Gé 1: 16-19)

Quinto día

Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas (p. 169)

Y Dios pasó a decir:  
Enjambren las aguas un enjambre de almas vivientes, y vuelen criaturas voladoras por encima de la tierra sobre la faz de la expansión de los cielos. (Gé 1:20)

Sexto día

Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo (p. 191)

Entonces se les abrieron los ojos a ambos, y empezaron a darse cuenta de que estaban desnudos. (Gé 3:7)

El primer día que la pareja llega a la playa hace alusión a la creación de la luz; en el segundo, se anuncia la creación del cielo; en el tercero Dios hace la vegetación; en el quinto día tiene lugar la creación de “las dos grandes lumbreras”: el sol y la luna. Y finalmente Dios hace al hombre al quinto día; en el sexto aparece el pecado, y son expulsados — hombre y mujer— del paraíso. El séptimo día —día de descanso del Señor— es omitido por Arenas; sin embargo, en el relato en el séptimo día Héctor y su familia tienen que regresar a su vida cotidiana, dejar la playa, dejar “el paraíso”. Dios descansa y “ellos” tienen que comenzar a trabajar.<sup>23</sup>

Se ha planteado que la primera y segunda parte pueden funcionar como independientes; sin embargo, como afirma el autor, la segunda es un complemento necesario de la primera: “Yo tengo varios amigos que me llamaron para decirme, “¿cómo es posible que después de esa primera parte hayas hecho *eso otro?*”. Yo creo que la segunda parte es sencillamente el complemento de la primera o al revés”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> En la parte titulada “*Héctor, el escritor que soñaba ser dios*” de la presente tesis se profundiza un poco más acerca de esta observación.

<sup>24</sup> Francisco Soto, 1990. *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, p. 52

La segunda parte aclara todos los misterios y elipsis que plantea la primera, además da la oportunidad al autor de replantear su discurso y experimentar con los recursos literarios. El lector por su parte puede conocer otro punto de vista, otra manera de sentir y vivir una situación: la de Héctor. Si en la primera parte existe cierto orden lógico, dentro de una atmósfera trágica; la segunda, rompe con la formalidad. El autor se burla de lo terrible que puede resultar la historia y la vuelve carnavalesca.

En la primera parte la risa nunca aparece; pero sí en la segunda, con la aparición de Tedevaro, aunque no como elemento de alegría, sino como un elemento de crueldad, burla y desamparo: no es la risa del personaje, es la risa del lector por la desgracia del personaje; el caos de la segunda parte surge como contraparte del orden de la primera.

Si se quiere pensar en la influencia de la Biblia en *OVM*, podemos pensar que la primera parte viene a ser un “génesis” de la novela basándonos en ciertas características: es el principio de ésta porque tiene cierto orden lógico y está dividida en seis días, que como se observó, tienen su correspondencia en los seis días bíblicos de la creación. La segunda parte corresponde al “Apocalipsis”, ya que predomina cierto desorden (pensemos en la mezcla de prosa y verso) y sugiere la destrucción, en este caso de los personajes.

En el discurso narrativo de la primera parte prevalece el monólogo interior, ella —la esposa de Héctor— constantemente se cuestiona, y son muy pocos los momentos en los que hay un interlocutor. Nos presenta una “recreación” de la realidad de los personajes; podríamos decir que es la parte anecdótica, donde se hace el planteamiento de una situación. El discurso es constantemente interrumpido por un recuerdo, un sueño o una alucinación que el personaje femenino experimenta. Por ejemplo, las apariciones fantasmales de la madre o los dinosaurios; los sueños y pesadillas que se mezclan con el discurso.

Un acontecimiento que marca de manera contundente la reescritura de *OVM* sin duda es la lectura que el autor hace de la *Ilíada*. La intertextualidad de esta obra es también una reescritura de la misma; una nueva interpretación que acentúa el tono trágico de *OVM*.<sup>25</sup> Es interesante observar cómo los personajes de la mitología griega irrumpen en el

---

<sup>25</sup> Su amigo Juan Abreu, quien se encargaba de alimentar a Arenas cuando éste estuvo prófugo de la policía, le obsequió la obra; este hecho está registrado en su libro *Antes que anochezca*, p. 196.

discurso narrativo de la primera parte de la novela; transgrediendo las barreras de tiempo y espacio, empleando el mismo discurso narrativo.

En sus sueños y alucinaciones, “ella” visualiza a los personajes de la *Ilíada*, e incluso platica con Helena de Troya, que es el personaje que más le inquieta. El triángulo amoroso que presenta *OVM* tiene su precedente en los personajes de la *Ilíada*, conformados por los esposos Helena y Menelao; y el joven transgresor, Paris, quien rapta a Helena; Héctor corresponde a Menelao; “ella” se identifica con Helena, y el “muchacho”<sup>26</sup> con Paris.

En *OVM* el joven transgresor no seduce a una mujer, sino a un hombre, a Héctor; Según Jorge Olivares, este acto homosexual simboliza también un incesto, ya que en la *Ilíada* Héctor era el nombre del hermano de Paris. En la segunda parte de *OVM*, aunque ya no aparecen los personajes de la *Ilíada*, porque es la voz de Héctor la que habla, ésta se divide en cantos, lo que nos remite al género épico.<sup>27</sup>

La temporalidad surge constantemente a lo largo de la novela, el autor se esfuerza por contextualizar la trama de la novela. Un recurso que emplea es transcribir los anuncios comerciales o consignas políticas que estaban en boga en esa época.

Arenas afirma que utiliza el mismo estilo de Radio Reloj de Cuba para transcribir los anuncios comerciales, con este recurso el autor pretende precisar cuándo ocurren los hechos en la novela, de una forma poco convencional. Cabe mencionar que, a lo largo de la ésta, uno de los temas omnipresentes es el de la revolución cubana:

*La manera de construir un sombrero de yarey, dice la voz de la locutora, no es fácil. Estamos en la Unidad “Mártires de Girón” donde las compañeras se afanan en superar las metas de producción de sombreros de yarey para suplir las necesidades de nuestro pueblo trabajador en el campo. (OVM, p. 30)*

La segunda parte presenta un discurso múltiple, en donde se percibe el afán de experimentación por parte del autor al incorporar poesía, prosa, diálogos, testimonios y cuentos. Este trabajo es realizado de manera consciente y permite al autor rebelarse social y literariamente. No hay una línea lógica, ya que cada parte que la integra es a su vez autónoma. Esto se explica porque para Arenas: “una novela contemporánea debe ser un

---

<sup>26</sup> Por carecer de nombre propio nos referiremos al “muchacho” (entre comillas) para hablar del amante de Héctor.

<sup>27</sup> Jorge Olivares, 1987. “Otra vez el mar de Arenas. Dos textos (des)enmascarados”, p. 312.

experimento contemporáneo. [...] la novela es un género turbio, en el mejor sentido de la palabra. Para mí es el género por excelencia porque puedo hacer casi cualquier cosa en él”.<sup>28</sup>

Este experimentar con distintos géneros literarios favorece a la obra, ya que le proporciona versatilidad. Aunque cada parte del escrito puede funcionar como independiente. Al incorporar estas pequeñas historias a la novela, el autor tiene como objetivo presentarnos la realidad histórica que le tocó vivir.

Es importante subrayar el peso que Arenas da a la autonomía que tiene cada escrito que compone la segunda parte de la novela. Esta autonomía se observa también en algunos personajes cuando reclaman y luchan por esta cualidad, incluso se enfrentan al propio autor; acerca de esto Arenas opina que “[éste] ya no es dueño ni de la vida ni del destino de sus personajes [...] El autor en realidad ya no existe”.<sup>29</sup>

De lo anterior, podemos afirmar que *OVM* es el grito de angustia que clama libertad, es la furia del homosexual reprimido por un régimen machista que lo orilla al ostracismo. Pero también la necesidad que tiene el ser humano de identificarse, que proviene del antiguo ejercicio narcisista.

Conforme el lector se va internando en la lectura, llega a la conclusión de que las partes que componen *OVM* son precisamente los escritos que Héctor no puede publicar y que irónicamente el lector sí tiene el privilegio de leer. Con esto el autor pone al descubierto el clima de represión que el escritor en Cuba tenía que enfrentar día a día.

Arenas siempre estuvo convencido de que nadie tiene la verdad absoluta, ni siquiera la literatura: a tal punto de que en *OVM* se puede percibir que el autor sabía de la responsabilidad que conllevaba el ejercicio de la escritura, es por eso que se describía como no apto para hacerlo y lo manifiesta a través de la autocrítica:

¿Quién va a comenzar el canto? ¿Un maricón confinado a perpetuidad en una granja agrícola — oh maldición— observando la despótica portañuela de un policía disfrazado de joven campesino? [...] ¿Una mofeta auroral y lírica condenada al ostracismo provinciano porque habiendo ganado un concurso literario, ay, no gustó a Rolando Rodríguez, el Torquemada de las *cubanis letris* actuales? (*OVM*, p. 283)

---

<sup>28</sup> Marithelma Costa y Adelaida López, 1985. “Reinaldo Arenas ‘Otra vez el mar’. Entrevista”, p. 12.

<sup>29</sup> Francisco Soto, 1990. *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, p. 50.

Arenas desacraliza a la literatura, y la describe como “la consecuencia de una hipocresía legendaria” porque:

Si el hombre tuviese el coraje de decir la verdad en el instante en que la siente y frente al que la inspira o provoca [...] hubiese tenido que refugiarse, ampararse, justificarse, tras la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro. (*OVM*, p. 231)

Un dato curioso es que *OVM*, se concibe en 1966 y es publicada 16 años después; los principales personajes son seis (el mar, Héctor, esposa, bebé, madre del “muchacho” y el “muchacho”); y seis también son los días y cantos en que está dividida la novela. La familia pasa seis días en la playa; y seis horas —según Arenas— es el tiempo que tarda el automóvil en llegar de la playa al túnel, que lleva a la entrada de la Habana. Es decir, la novela se rige por el número cabalístico seis.

## CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

### a) El desdoblamiento de personajes en la literatura

En este apartado hago un breve acercamiento al tema del desdoblamiento de personajes con el propósito de conocer las diferentes acepciones que el concepto puede presentar. Perla Rozencvaig afirma que la figura del doble era bastante común en la literatura del período romántico, escritores como Goethe, Hoffman y Jean Paul Richter se servían de la figura del doble para crear circunstancias humorísticas o dramáticas. Fue Richter quien acuñó el término a fines del siglo XVIII: “La aparición de este segundo ser altera en todo sentido la vida del ente que lo genera. Al convertirse en extensión de sí mismo se establece un nexo entre los dos, ya sea para bien o para mal (hay dobles benéficos y/o malévolos), que, a veces, no se pueden disolver”.<sup>1</sup>

La teoría del doble tiene su antecedente psicológico y literario dentro de la psique humana, Freud descubre que existe una forma de ficción natural en el hombre. Durante la primera etapa de la infancia el bebé encuentra en sus padres a unos seres amorosos y protectores, su idealización no tiene límites. La consecuencia natural de esta admiración pronto se revierte y “el espejo deformante de su admiración le devuelve inmediatamente su propia imagen magnificada”<sup>2</sup> que no es sino una especie de narcisismo infantil, como le llama Marthe Robert.

El escritor del período romántico exaltaba —entre otros temas— la infancia y encuentra que ésta es una etapa mágica, incomparable con las demás edades del ser humano, ya que el niño construye un mundo puramente espiritual y desdeña la realidad; con esta postura encontrará que el mundo está equivocado, que hubo un tiempo en que la vida era mejor.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Perla Rozencvaig, 1986. *Reinaldo Arenas: Narrativa de transgresión*, p. 57.

<sup>2</sup> Marthe Robert, 1973. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 87.

En la siguiente fase de desarrollo psicológico, el niño encuentra que la madre ya no lo protege como en un principio, y tiene que compartir su amor con el padre.<sup>4</sup> Dentro del ambiente familiar el niño experimentará un rechazo hacia sus padres; le parecerá que son indignos de él; no serán más que seres perversos que no lo entienden y lo quieren destruir; piensa que tal desgracia no puede ser cierta, que posiblemente él no pertenece a esa familia.

Freud estaba muy interesado en esta fase psicológica humana, y en 1909 da a conocer una investigación acerca del tema que, curiosamente, llevaba por título *Novela familiar de los neuróticos*. Freud consideraba que este fenómeno era normal y universal en la vida infantil. Sin embargo, todavía no se introducía el término *narcisista* en el léxico psicoanalítico.

Ante la impotencia de enfrentar la realidad, el niño imagina que esos no son sus padres; que posiblemente sus padres verdaderos —seres amorosos, dotados de gran inteligencia y acomodada posición— se vieron obligados a abandonarlo en contra de su voluntad. Pero algún día regresarán por él y lo rescatarán de su ingrata situación. Para poder enfrentar su realidad, o mejor dicho, para esquivarla, el niño inventa para sí unos padres que poseen todas las cualidades y ventajas que sus padres reales no poseen: “el sistema de las dos familias sustancialmente desiguales, la una carnal y la otra ficticia a la cual recurre [...] para romper al menos en espíritu, con las limitaciones de su condición”.<sup>5</sup>

Otro medio que utiliza el niño, para ponerse a salvo del mundo injusto que le rodea, es desdoblarse. Sin embargo, en su camino a la madurez, tendrá que dejar atrás sus fantasías y deberá que hacer frente a la realidad, de no hacerlo su vida se trastornará. Las variantes al tema del desdoblamiento en la literatura son muchas:

[...] el doble, [...] (*Las dos vidas del pobre Napoleón*, del argentino Manuel Gálvez); el personaje que inventa otro personaje y es destruido por su propia invención (*El socio*, del chileno Jenaro Prieto); el personaje que cree inventar otro personaje y de pronto se le presenta real (*Rosaura a las diez*, del argentino Marco Denevi); el héroe imaginario que se rebela contra el autor y declara su autonomía (*La sobreviviente*, de la uruguaya Clara Silva); la situación ficticia que se hace real (*Sátiro*, del chileno Vicente Huidobro); las Repeticiones cíclicas (*El sueño de los héroes*, del argentino Adolfo Bioy Casares); la novela en la que el protagonista escribe una novela, que es precisamente la que estamos leyendo,

---

<sup>4</sup> Cuando no se logra superar esta enemistad que el niño experimenta en contra del padre, la psicología lo denomina con el nombre de Complejo de Edipo.

<sup>5</sup> Marthe Robert, 1973. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, p. 101.

novela compuesta en forma de contrapunto musical entre vidas que se repiten en su eterno retorno (*Fuga*, del argentino Enrique Anderson Imbert).<sup>6</sup>

Considerando lo anterior se puede afirmar que el tema del desdoblamiento puede rastrearse en la literatura de siglos pasados y es muy importante en la literatura actual, ya que:

[...] está exponiendo [...] un problema fundamental en el hombre contemporáneo: la fragmentación de su personalidad y la ruptura del yo con su mundo. [...] esa idea del ser raído, fragmentado, dividido, es fuente de permanente angustia.<sup>7</sup>

Podemos decir que el desdoblamiento está relacionado con algunas manifestaciones de la teoría narcisista Freudiana y puede ayudarnos, en el análisis literario, a comprender mejor algunos aspectos conductuales de los personajes.

#### **b) El desdoblamiento de personajes a partir de una visión global de la *pentagonía***

Es característico en las novelas de Arenas que sus personajes tengan un doble; lo vemos cuando en *CAA* el niño narrador, sintiéndose incapaz de enfrentarse a un medio hostil, inventa a su doble: Celestino, con quien le será más fácil enfrentar su realidad: “Si tú no existieras yo tendría que inventarte. Y te invento. Y dejo de sentirme solo” (*CAA*, p. 220).

Acerca del doble en *CAA*, Perla Rozencvaig afirma que surge de un narcisismo original, basándose en una crítica que Freud hace a un cuento de Hofmann: “Este amor sin límites por uno mismo suele originarse en la infancia y conlleva una duplicación defensiva del ser”. En *CAA* da como resultado una perfecta armonía entre personaje y duplicado: el personaje duplicado viene siendo la sublimación que hace su creador de sí mismo, su extensión.

También en su novela *EMA* existe un desdoblamiento, el autor se desdobra en el personaje principal de la misma: Fray Servando Teresa de Mier, ya que se sentía muy

---

<sup>6</sup> Agnes y Germán Gullón, 1974. *Teoría de la novela. (Aproximaciones hispánicas)*, p.160.

<sup>7</sup> Darío Villanueva, 1994. *Estructura y tiempo reducido en la novela*, p. 329.

identificado con este personaje histórico mexicano: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (*EMA*, p. 23).

En *EA* el autor critica severamente al sistema que le tocó vivir; el personaje principal en dicha novela es un ser transformado, es el hombre que alguna vez fue perseguido, pero que después se integra al sistema que un día criticó. El personaje descubre que el ser que los reprimía y mataba era su propia madre: “Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ése es también el rostro del Reprimerísimo” (*EA*, p. 137). En este caso la identidad de la madre está oculta por una máscara.

Podemos decir que en dos obras de Arenas, *CAA* y *EPBM*, el desdoblamiento del personaje principal tiene un origen narcisista. En *CCA* y *EPBM* el personaje principal — que es a la vez voz del narrador— experimenta un **desdoblamiento**; es decir, imagina o inventa un ente que no es más que su propio *yo* idealizado o reprimido. El término **desdoblamiento** es propuesto por Eduardo Béjar en algunos de sus estudios: “Su pequeño Celestino [...] desdoblado en poeta del alba”.<sup>8</sup> De manera similar, Rosario Rexach utiliza el término **duplicación** en el análisis del personaje principal de *CAA*: “Celestino es un “doble” [...] (la) dualidad se escenifica [...] en la duplicación de Fortunato en Adolfina;”<sup>9</sup> al igual que Eduardo Bejar, Ottmar Ette también utiliza el término **desdoblamiento** al hablar de *EPBM*: “el desdoblamiento del protagonista, esta vez en Fortunato y su doble Esther”.<sup>10</sup>

Para referirse al desdoblamiento en *CAA*, Francisco Soto escribe que el personaje (Celestino) “sueña e idealiza a un ser más puro”. El mismo autor al referirse a *OVM* menciona que la mujer (esposa de Héctor) es “solo una invención, fantasma u obsesión de la fantasía de Héctor”<sup>11</sup> Otro investigador que, al igual que Francisco Soto, utiliza el término **invención** es Jorge Olivares al referirse a Héctor de *OVM*: “Solo él existe y los demás seres son una invención suya imaginada”.<sup>12</sup>

En *ECV*, la Tétrica Mofeta es también Arenas; es decir, son uno solo pues el autor participa también como personaje. En el caso de *EA* al final de la novela el protagonista

---

<sup>8</sup> Eduardo Bejar, 1994. “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad”, p.57.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>10</sup> Ottmar Ette, 1992. “La obra de Reinaldo Arenas. Una visión de conjunto” en *La estructura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, p. 102.

<sup>11</sup> Francisco Soto, 1990. *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, p. 9, 21.

<sup>12</sup> Jorge Olivares, 1997. “Otra vez el mar de Arenas: Dos textos (des)enmascarados”, p. 318.

descubre que el dictador es su madre disfrazada; sobre este recurso en esta novela el autor dice que es “un binomio muy hispano, el de madre-dictador”.<sup>13</sup>

En resumen, podemos afirmar que los términos más utilizados, para el estudio del “doble” en la obra areniana, son **desdoblamiento** —cuya primera acepción es sobre la personalidad: “perturbación mental caracterizada por la existencia de un mismo ser de dos personalidades, una normal y otra patológica” — y **duplicación** que significa multiplicar por dos. En general estos dos términos se utilizan como sinónimos.

Es importante resaltar que no necesariamente el personaje desdoblado debe tener las mismas características que su creador; incluso pueden parecer extremadamente distintos, diferente sexo, edad, etc. Lo relevante para este estudio es el fin para el cual estos personajes fueron creados.

### c) Freud: el desdoblamiento como una forma del narcisismo

Actualmente se manejan varias tesis para explicar el fenómeno narcisista. Debido a la necesidad de encontrar un punto de referencia para poder explicar el desdoblamiento de personajes en *OVM*, considero que la teoría narcisista, desde el punto de vista de Hernán Solís nos permite acercarnos mejor a los personajes de *OVM*.

La teoría expuesta por Sigmund Freud acerca del narcisismo es muy importante, ya que de ésta parten los estudios que del tema se investigan. Es por esto que primeramente plantearé lo que Freud expuso acerca del narcisismo y de qué manera se relaciona con el desdoblamiento.

El préstamo del concepto que hace la literatura del psicoanálisis no es nada nuevo; sin lugar a dudas el psicoanálisis ha influido enormemente en la literatura contemporánea; por una parte ofrece a los lectores una forma de indagar en la trama de la novela, además de que nos da indicios de la personalidad del autor. Como afirma Ruitenbeek:

A lo largo de la historia de la literatura el artista ha retratado la lucha del hombre contra los impulsos incestuosos, la dependencia, la culpa y la agresión. La interpretación psicoanalítica de la experiencia humana ha hecho posible tratar estos temas de manera más completa y con

---

<sup>13</sup> Carlos Espinoza, 1991. “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, p. 56.

más profunda comprensión.<sup>14</sup>

Pero el psicoanálisis también se ha beneficiado de la literatura, tal es el caso en el que pide el préstamo para dar nombre al conflicto universal entre padre e hijo (Complejo de Edipo)<sup>15</sup>; cabe mencionar que en ambas disciplinas el interés primordial es el individuo y su relación con los otros.

El término **narcisismo** hace referencia al mito griego de Narciso,<sup>16</sup> joven enamorado de su propia imagen, quien muere ante la imposibilidad de atrapar “su otro yo”; cotidianamente nos referimos con éste término a la persona que se quiere a sí misma, sin importarle los sentimientos de los demás. En el campo de la psicología, es un comportamiento que el ser humano puede presentar a lo largo de su vida; en algunos casos Freud lo consideraba una neurosis.

Freud establece una serie de etapas para explicar el narcisismo, mismas que concuerdan con el desarrollo físico y mental del hombre. En una primera etapa, llamada también primera infancia, el bebé tiene un lazo afectivo muy fuerte con la madre; es ella quien le proporciona seguridad y alimento. La madre es la primera **identificación** que el pequeño tiene.

El mecanismo de alimentación es determinante para la relación madre e hijo. Cabe mencionar que en esta etapa al bebé le es imposible diferenciar entre objeto y sujeto (madre- pecho). Esta confusión lleva al menor a sentirse unificado con su madre, quien se conecta con él por el contacto físico pecho-boca. En un ambiente de amor y atención el pequeño se siente protegido, amado; todo gira en torno a él. Según Freud el narcisismo era “el estado general primitivo”.<sup>17</sup>

En una segunda etapa, cuando logra diferenciar entre objeto y sujeto, la búsqueda del deseo desembocará en un autoerotismo infantil, que no es sino la satisfacción de impulsos sexuales a través del propio cuerpo. Aunque en un primer momento haya utilizando el término narcisismo únicamente para explicar perversiones, Freud consideró

---

<sup>14</sup> Hendrik M. Ruitenbeek, 1982. *Psicoanálisis y literatura*, p. 13.

<sup>15</sup> Freud era un gran conecedor y amante de la literatura, como lo demuestra el hecho de obtener el premio Goethe por el trabajo que realizó para la literatura en alemán.

<sup>16</sup>La palabra *Narkissos* está relacionada con el verbo griego *narkao*, que quiere decir entumecerse o paralizarse a causa de miedo o frío. Este vocablo evoluciona hasta la palabra “narcótico”.

<sup>17</sup> Sigmund Freud, 1968. *Introducción al psicoanálisis*, p. 430.

esta etapa como parte del desarrollo normal del ser humano; ya que el cuidado, el amor que un individuo confiere a su propio cuerpo manifiesta la pulsión de auto-conservación.<sup>18</sup>

En *OVM* Arenas nos presenta a una madre y un hijo —familia de Héctor— con conductas realmente fascinantes y son las bases del psicoanálisis las que nos ayudarán a comprender y delinear mejor a los personajes. Según la teoría freudiana, otro tipo de **identificación** surge en la etapa adolescente, cuando el joven busca su propia **imagen** e intenta “poner en el otro las cosas de uno y luego no distinguir quién es quién”.<sup>19</sup> Este comportamiento estaba asociado con la homosexualidad, que era considerada por Freud como una perversión.<sup>20</sup>

Según Freud el homosexual busca a alguien que sea lo más parecido a él y se vuelve entonces un autoerotismo, que difiere del autoerotismo infantil por traducirse como una satisfacción sexual (masturbación). El individuo suele luchar contra su tendencia homosexual y en este proceso cae en un estado de melancolía, de lo que resulta la experimentación de sentimientos opuestos por el *yo ideal*.<sup>21</sup> Este desencantamiento por el enamoramiento narcisista suele revertirse; he aquí el aspecto tanático del narcisismo: “el partirse en dos, tiene un doble, ése yo ideal [...] lo persigue y resulta ser la evidencia de su aniquilación”.<sup>22</sup>

En los estudios que se han hecho acerca del narcisismo podemos observar que está estrechamente relacionado con otros conceptos, tales como espejo, doble, identidad, fascinación. El doble de Narciso viene a ser su propio **reflejo**, ese hermoso ser que aparece en las aguas que semejan un **espejo**, en el que se **identifica** y fascina; sin embargo, esta fascinación será la causa de su **muerte**.

El amor homosexual difiere del heterosexual por NARCISISMO esencial, ya que el objeto es amado porque es *análogo* a lo que es el sujeto, a lo que ha sido o espera ser. [...] por su índole narcisista tiene que ver con la MIRADA: viene, pues, vinculada a la noción de ESPEJO, de DOBLE especular, de IMAGEN [...] implica la lámina del espejo, la

---

<sup>18</sup> Ana María Wiener, 2000. *Desarrollos teóricos del concepto de narcisismo dentro del psicoanálisis*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> Afortunadamente en 1974 la Asociación Psiquiátrica Norteamericana decide que la homosexualidad no es una perturbación mental y se le toma como una orientación sexual normal; por lo tanto, se deja a un lado la absurda búsqueda de un supuesto tratamiento.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, 1968. *Introducción al psicoanálisis*, p. 445.

<sup>22</sup> Ana María Wiener. *Op. cit.*, p. 28.

superficie de las aguas que reflejan la imagen, supone cercanía y lejanía, un obstáculo entre el sujeto que se mira e identifica con el objeto deseado o desechado, el doble.<sup>23</sup>

Desde los reveladores estudios de Freud hasta nuestros días, el concepto de narcisismo ha evolucionado notablemente. De ser un término que daba nombre a una neurosis humana, ha pasado a ser el icono de nuestra sociedad, e incluso en estudios sociológicos se ha acuñado el término para afirmar que vivimos en “la cultura del narcisismo”.<sup>24</sup>

#### **d) Héctor entre Eros y Tanatos. Hernán Solís: Otra manera de acercarse al narcisismo**

En *El principio del placer* (1920) Freud habla acerca de las manifestaciones humanas llamadas pulsiones y las clasifica en dos: las pulsiones sexuales o Eros, que tienen que ver con la auto-conservación; y la pulsión de muerte o Tanatos, que por el contrario es la aspiración de volver a un estado inerte, al estado inorgánico. Las pulsiones de vida responden a una necesidad natural del hombre por sobrevivir, según Luis Hornstein:

El alboroto de la vida procede de Eros, la acción de la pulsión de muerte conduce al vacío [...] Cuando la pulsión de muerte es desviada hacia el mundo exterior se manifiesta como pulsión de destrucción.<sup>25</sup>

La pulsión de muerte es la aspiración a la destrucción. Freud, en su obra *El malestar en la cultura* (1930), menciona que la pulsión de muerte se refiere a las acciones destructivas y agresivas que manifiestan algunos seres humanos en su afán de controlar a otros: “incluso en la más ciega furia destructiva, es imposible desconocer que su satisfacción se enlaza con un goce narcisista extraordinariamente elevado, en la medida en que algo enseña al cumplimiento de sus antiguos deseos de omnipotencia”.<sup>26</sup>

Con base en la teoría freudiana de las pulsiones, Hernán Solís analiza otra manera de acercarse al narcisismo. Según este estudioso podemos catalogar dos tipos de Narcisos:

---

<sup>23</sup> Benito Pelegrín, 1990. “Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en Oppiano Licario de José Lezama Lima”, p. 130.

<sup>24</sup> Alexander Lowen, 2000. *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, p. 236.

<sup>25</sup> Luis Hornstein, 2000. *NARCISISMO. Autoestima, Identidad, Alteridad*, p. 95.

<sup>26</sup> Ana María Wiener. *Op. cit.*, p. 29

positivo y negativo. El primero se caracteriza por poseer un *self* con tendencia a Eros, éste no es destructivo ni autodestructivo, trata siempre de sobrevivir; y el segundo a Tanatos, que según el autor se caracteriza por ser dependiente, demandante, posesivo, hipersensible, escéptico, desconfiado, etc.<sup>27</sup>

Para Héctor desdoblarse es un ejercicio narcisista porque le permite ser creador y ser un dios admirado en su mundo imaginario. Se describe una lucha constante entre estas dos pulsiones; sin embargo, su naturaleza no es la de un dios, sino la de un alma que pide pronto retorno a la quietud, a la nada. Al final pierde la batalla, destruyendo y autodestruyéndose.

Héctor es un narcisista positivo: un ser que se siente dios al grado de crearse una familia; es escritor; individualista, egoísta, etc. Sin embargo, la melancolía, la desesperación y la soledad le dominan a grado tal que su única salvación la encuentra en el suicidio. Tanatos gana la batalla a Eros.

---

<sup>27</sup> Hernán Solís Garza, 2000. *Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo.*

### CAPITULO III: HECTOR, UNA LUCHA ENTRE EROS Y TANATOS

Somos simples muertos en busca de cementerio, el boleto de viaje tiene sus vicisitudes; empero si nos toca un Caronte bondadoso, es que Eros estuvo acompañándonos.

Hernán Solís Garza.

*Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo.*

#### a) Antecedentes tanáticos de Héctor

El suicidio es la manifestación extrema de la autodestrucción, misma que Arenas confiere constantemente a sus personajes. En *OVM* el tema de la muerte, generado por acontecimientos biográficos del autor, se enlaza con el tema del suicidio. En varios episodios nos encontramos a los personajes en busca de su autodestrucción, ante la impotencia de enfrentar la realidad. Este hecho no es gratuito, ya que Arenas siempre fue un rebelde en todos los ámbitos, siempre parecía estar insatisfecho con su vida.

Lo anterior, aunado con su frustración por no poder crear su obra libremente. No es difícil imaginar la pena que sentía Arenas al saberse un ser inteligente y capaz, con una imaginación sin límites y no poder plasmar sus ideas por la rigidez que caracteriza al sistema de su país:

[...] ante tal terror policial, ante tal miedo absolutamente justificado, a nosotros los escritores cubanos nos quedaban muy pocos caminos a escoger: la traición a nosotros mismos, el cinismo, la cárcel o el suicidio.<sup>1</sup>

La vida y obra de Arenas parece estar marcada por la muerte y el suicidio. Estos elementos podemos encontrarlos en la obra de Arenas; por ejemplo, en el cuento titulado “Mona” de *Viaje a la Habana*, Rey, afirma que Arenas muere de SIDA, cuando aún éste no sabía que estaba contagiado, o en *ECV*, donde expresa su sentir acerca de la impotencia de no poder terminar su obra debido a su enfermedad, y que es esta empresa lo que lo ha

---

<sup>1</sup> Reinaldo Arenas, 1986. *Necesidad de libertad*, p 17. En el epílogo tres de esta obra, el autor anexa una hoja en donde presenta una estadística del año de 1979, sobre los suicidios a nivel mundial (cifras de la Naciones Unidas) y comenta que Cuba ocupa el primer lugar en la escala de suicidios en América Latina.

detenido para no cometer suicidio: “Pintaré la desolación de Reinaldo por no poder escribir la novela gracias a la cual aún no se ha quitado la vida que está a punto de perder”.<sup>2</sup>

Otro hecho extraordinario es que, vida y obra del autor parecen, en un momento dado entrelazarse; ejemplo de esto es que su personaje Fray Servando en *EMA*, sufre una serie de calamidades (persecución y encarcelamiento), mismos padecimientos que sufre el autor años más tarde. Y qué decir de la extraña coincidencia en su novela *EP*<sup>3</sup>, donde el personaje llamado Mary Avilés —que en realidad existía— se suicida tomándose unas pastillas, hecho que se cumple realmente en diciembre de 1990, cuando el libro se había escrito antes de su muerte.

El tema de la muerte como liberación aparece en varios personajes de Arenas. En *OVM* Héctor tenía la certeza de que sólo la muerte los podía liberar de su situación (como se plasma en el final) y era una verdad que compartía con “ella”.<sup>4</sup> En esta novela el tema de la muerte va íntimamente ligado al de la autodestrucción, la muerte será el acto redentor de los personajes: “Ellos, los fugitivos, también tercos, decidieron perecer” (*OVM* p. 249).

Para Arenas el tema de la muerte era apasionante, y no es que precisamente le agradara, más bien le guardaba un profundo respeto. Esto se aprecia en toda su obra, especialmente en sus primeras novelas: *CAA*, donde ésta llega a ser un personaje esencial; y en *EPBM*, donde vivos “conviven” con muertos. Cabe señalar que “ella” siempre estuvo segura de que su destino era morir, es por eso que en sueños y alucinaciones ve a la muerte como única salvación: “[...] finalmente, tendré que llegar a una conclusión definitiva, a una destrucción eficaz” (*OVM*, p. 170).

La muerte es representada en forma de dinosaurio; el dinosaurio, que constantemente aparece a lo largo de la novela, es casi un personaje, ya que el autor le confiere características muy particulares: a veces parece melancólico (*OVM*, p. 13), en otras ríe (*OVM*, p. 103), o bien canta y baila con los personajes principales (*OVM*, p.162) en un juego que tiende a lo onírico. También actúa como un premonitorio símbolo fatídico:

---

<sup>2</sup> Reinaldo Arenas, 1991. *El color del verano*, p. 74.

<sup>3</sup> La novela *El portero* se escribe entre 1984 a 1986, y se publica en España por la Editorial DADOR en 1989, y en Miami por Ediciones Universal en 1990.

<sup>4</sup> En *El palacio de las blanquísimas mofetas* Arenas pone en boca de Esther su opinión al respecto: “[...] 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” (p. 193).

[..] el dinosaurio surge dentro del pavimento [...] Sólo cuando ya vamos a estrellarnos contra él se aparta [...] y se sitúa más adelante, aguardándonos [...] Miro ahora para su cabeza y veo que se ha convertido en una calavera. (*OVM*, p. 65)

La imagen de este animal, como recurso literario, anuncia la muerte de los personajes así como también representa el pasar del tiempo, la memoria y la melancolía. El dinosaurio metamorfosea su cabeza en una calavera y vislumbra el inevitable destino de Héctor. La aparición de este animal a lo largo de la novela le confiere un ambiente de angustia e incertidumbre. Cabe subrayar que sólo es percibido por Héctor y su esposa.

Otro dato que confirma la importancia que daba Arenas al tema de la muerte, es que tanto en *CAA*, *EPBM* y *OVM* el protagonista muere al final. En *ECV* trata el tema del suicidio, que no es sino otra variante de la muerte; y qué decir de *EA*, donde termina con la muerte del Reprimerísimo, que no es sino su madre disfrazada.<sup>5</sup> En *OVM* el tema de la muerte va íntimamente ligado al de la autodestrucción, como se demuestra en las citas anteriores. La autodestrucción tiene como fin la muerte, única salvación o destino.

---

<sup>5</sup> A este respecto, algunos analistas de la obra de Arenas piensan que el personaje del “Reprimerísimo”, es una alusión a Fidel Castro. Sin embargo, Reinaldo Arenas, en entrevista con Francisco Soto (N. Y. 1987) niega esta interpretación y afirma que el personaje principal da muerte a su madre, quien trataba de esconderse en un disfraz de hombre.

## b) El mar: espejo y reflejo de Héctor

Aquí está el mar que tus ojos jamás podrán interpretar.  
Reinaldo Arenas.  
*Otra vez el mar.*

Una de las características en la novelística areniana es precisamente su constante alusión al reflejo, que en el caso de Arenas podría interpretarse como la búsqueda de la identidad, o bien, del personaje desdoblado. Recordemos en *CAA*, cuando el personaje infantil busca a Celestino en el pozo: “Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos y temblando” (*CAA*, p. 94).

En *EPBM* aparece un apartado bajo el título de *Fortunato y el espejo*, en el que el personaje se cuestiona y recrimina. Tratando de llenar la soledad que le aqueja, imagina que existe alguien que lo escucha, aunque sólo sea su propio reflejo: “Me miro para conversar. Para conversarme. Y me digo: — Comemierda, qué haces en esta casa llena de viejas locas” (*EPBM*, p. 196).

Ahora bien, el mar es un elemento esencial en *OVM*; prueba de esto es que la acción comienza con la reflexión que la esposa de Héctor hace de éste y al final queda como escenario del trágico fin de la familia. A lo largo de la narración el mar aparece constantemente, creando diferentes atmósferas; cabe señalar que Arenas plantea ciertas similitudes entre Héctor y el mar:

Cuando quedas estático y tu superficie fija sólo refleja mi rostro, ¿es qué has muerto? ¿Es que nada te interesa mi verborrea y los dos nos contemplamos siempre sin vernos, acá, donde todo es silencio? Y si chisporroteas y estallas, bramas y te encabritas, acosado, como yo igual que mi furia, ¿es entonces que tan solo tú y yo persistimos? [...] la arena recibe nuestro cuerpo sin identificarlo. (*OVM*, p. 208)

En esta descripción, Héctor se nos presenta como el hermoso joven Narciso, que contempla su rostro reflejado. Héctor busca “el rostro del mar”; sin embargo, no logra encontrarlo, y sólo descubre su propio rostro. Las similitudes que se mencionan, determinan la identificación entre Héctor y el mar, al mismo tiempo que prevalece un sentimiento de incompreensión y soledad en “ambos”, ya que no logra encontrar las

respuestas a sus inquietudes: “Ah mar, sé mar y quita aunque sea el ritmo de este desconcierto. Ah mar, sé mariquita, sé mariquita” (*OVM*, p. 208).

El mar funciona como el espejo, donde el protagonista se busca y reflexiona; como un personaje con el cual el protagonista se consuela y confiesa; no olvidemos que Narciso es hijo de Cefiso, dios de los ríos y Liriope, ninfa del agua. Gracias al juego de palabras que el artista emplea, le da al mar otro significado, lo personifica, y –como amigo íntimo– le pide ser “mariquita”, confiriéndole además una sexualidad: la homosexual. Podemos afirmar que hablar de Héctor es hablar del mar y viceversa; ambos “personajes” se eclipsan; se compenetran; se identifican.

Una de las similitudes que el autor establece entre Héctor y el mar es su furia, misma que es de suma importancia en el estudio de su obra. Para Arenas la furia del artista era un elemento que tenía que ver directamente en el proceso de creación; si éste estaba reconciliado con el mundo o con la sociedad no tenía sentido escribir.

Esta furia, que es en Arenas la fuerza creadora, tiene que ver con su entorno político-social. *OVM* es una obra que revela y denuncia los sufrimientos que vive el escritor cubano, oprimido por un régimen totalitario; en su escritura subversiva se describe al hombre que lucha por la libertad en todas sus acepciones y es la escritura misma la única arma para decir su verdad, como lo afirma Arenas en *AQA*:

[...] yo había empleado muchos años en terminar aquella obra, que era una de mis grandes venganzas y era una de mis obras más inspiradas. Aquella obra me la había regalado el mar y era el resultado de diez años de desengaños vividos bajo el régimen de Fidel Castro. En ella ponía toda mi furia. (*AQA*, p. 145)

En *OVM* el autor nos presenta la situación político-social que le tocó vivir, desde un punto de vista ideológico definido. Si bien se plantea un problema regional, éste se universaliza, ya que se adapta a circunstancias posibles en otros lugares dando como resultado una buena obra literaria. Sin embargo, en ocasiones el autor hace en su obra una propaganda política muy marcada, lo que provoca que el texto peligre y en momentos tenga un tono panfletario. Un ejemplo de cómo el texto en momentos se resiente es precisamente en la cita anterior, donde Arenas hace mención directa a quién va dirigido su ataque. Otro claro ejemplo es el que se encuentra en su libro autobiográfico *AQA*, específicamente en “Carta de despedida”, donde Arenas culpa directamente a Fidel Castro por la decisión de

quitarse su propia vida: “Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país” (*AQA*, p. 346).

Muchos de sus admiradores también lo critican, precisamente por esta furia que en sus textos se percibe, como se puede comprobar en un artículo de Manuel Pereira, donde habla de *AQA*, autobiografía que el autor no llega a ver publicada: “Lo que perjudica a este libro de Arenas es esa rabia desenfrenada que ya empezó a lastimar sus textos desde que salió de Cuba”.<sup>6</sup>

Esta “rabia desenfrenada” de la que habla el autor del artículo citado, también se percibe en novelas que no fueron escritas precisamente en el exilio; tal es el caso de *OVM*. Se puede decir que este calificativo también tiene que ver con la furia areniana; y en todo caso no tiene precisamente connotación negativa. Es un odio fundamentado en las vivencias traumáticas que el autor experimentó en carne propia y que necesariamente deja ver en su obra, exponiendo un problema político actual, por lo que muchos no le perdonan. Y hay quienes mantienen una postura abierta, que si bien no le atacan por su tono politizado, sí denotan esa característica; tal es el caso de César Antonio López:

Hay panfletos de un signo y panfletos de otro signo. Yo siempre lo que mantengo en Reinaldo Arenas es que su obra inicial —angustiada, angustiosa y angustiante— no tiene características ni siquiera altamente politizadas porque los problemas [...] son problemas existenciales [...] ¿Cómo va a aceptar un sistema en el que no tiene derecho a ser diferente? Ahora, sí; la obra se resiente.<sup>7</sup>

Héctor es el retrato de Arenas, y por qué no decirlo, su doble: un hombre que se siente traicionado por el régimen político, mismo que un día apoyó; poeta al que no le dejan publicar por considerar que su poesía es contrarrevolucionaria, y reprimido por su condición homosexual. Es por esto que el artista, aún después de su exilio, afirmó: “no podré vivir de otra forma que no sea perennemente enfurecido...”<sup>8</sup> Nunca olvidó los sufrimientos que en su país padeció. El rechazo de algunos lectores a *OVM* obedece

---

<sup>6</sup> Manuel Pereira, 1992. “Reinaldo antes del alba”, p. 55.

<sup>7</sup> César Antonio López. “Los escritores malditos de la literatura cubana”. Conferencia en la Feria del Libro en Monterrey, 14 de octubre de 1999.

<sup>8</sup> Rita Virginia Molinero, 1982. “Entrevista con Reinaldo Arenas. Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura”, p. 23.

precisamente a esa denuncia directa y desgarradora que el autor hace; como afirma Roberto Valero:

*Otra vez el mar* está molestando; como siempre, Arenas arremetió contra todo y las ronchas se levantarán en ambos lados, derechos e izquierdos, y por qué no decirlo, delante y detrás, la novela molesta, desde el punto de vista político, por los cuatro costados. [...] Arenas arremete contra todo tipo de control y represión, venga de donde venga, su ideal es el mar, incontrolable, eterno, hermoso, imposible de encadenar.<sup>9</sup>

Para Roberto Valero, gran amigo y estudioso de la obra de Arenas, la forma como el autor maneja el tema político en su obra, marca un estilo y una manera muy particular de percibir la realidad. Valero además hace una acertada comparación entre Héctor y el mar, la cual resulta poética. Si bien en su niñez el personaje era incapaz de gritar la realidad que le asfixiaba (*CAA*), sí la marcaba en el tronco de los árboles, o bien robaba el papel de la tienda del abuelo para escribirla (*EPBM*).

Ya en su juventud el personaje asume un compromiso mayor por defender su verdad, la cual es necesario gritar porque las palabras, aún las impresas en los libros, resultan inútiles cuando se trata de denunciar el terror, el hambre y la persecución que sufre el artista.<sup>10</sup>

### c) Héctor, el escritor que soñaba ser dios

Los Narcisos no son de este mundo. La historia del dios que llega a ser humano es un penoso viaje del dentro hacia el fuera.

Hernán Solís Garza.

*Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo.*

[...] gracias pues a ellos (a “ellas”) había elegido hacerse superior [...] podían haber sido éstos, los jefes, peores, los que violentos se rascaban los testículos y les gritaban “maricones corran”, los que lo hubiesen conminado a elegir hacerse superior, Dios; y también la inutilidad de todos los esfuerzos anteriormente ensayados, de todos los inútiles y desesperados artificios para sobrevivir, habían agudizado su poder de selección, de olfato, su miedo, y ahora, no cabía

---

<sup>9</sup> Roberto Valero, 1991. “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, p. 362.

<sup>10</sup> Arenas reitera esta idea en su artículo “Grito, luego existo” que forma parte de *Necesidad de libertad*, escrito en Nueva York en 1983.

duda, había llegado el momento de la gran identificación, del verdadero encuentro [...].

Reinaldo Arenas  
*Arturo, la estrella más brillante.*

El nombre del personaje principal en *OVM* no es fortuito, no lo es el de ninguno de los personajes en la novelística areniana. En su primera novela (*CAA*) el personaje protagónico llamado Celestino debe su nombre a lo celeste. Mientras que en la segunda (*EPBM*), el nombre del personaje protagónico tiene connotación irónica, ya que a Fortunato le persigue siempre la mala suerte.

Héctor, en cambio, tiene su antecedente en el héroe teucro de la obra de Homero, la *Ilíada*; guerrero que muere en combate a manos de Aquiles y que aún después de fallecido es homenajeado. Es importante considerar que al morir Héctor, héroe homérico, Afrodita y Apolo cuidan de su cuerpo para que se conserve fresco, esto expresa un anhelo de preservación. Lo anterior puede tener un peso significativo, ya que no olvidemos que los protagonistas en las novelas que conforman la *pentagonía* perecen al final de la novela, pero resurgen en la siguiente en la etapa de vida que no pudo vivir por verse su existencia interrumpida. En *ECV*, novela que es la continuación de *OVM*, Héctor resurge en el personaje de Gabriel, escritor homosexual que, a diferencia de Héctor no oculta su preferencia sexual y cambia de identidad constantemente: en la Tétrica Mofeta, o en el mismo Reinaldo.

Una de las facetas que caracteriza al narcisismo es la megalomanía:<sup>11</sup> el individuo necesita ser centro de atención, ser considerado especial, superior a cualquier otro. El narcisista sueña ser un dios, o bien tiene la certeza de ser el hijo de Dios; “Él, como dios y mártir, renacerá y un día salvará familia, grupo, país; mundo entero”.<sup>12</sup> Además, Arenas le confiere a Héctor la categoría celestial suprema en voz de “ella”: “Dios, Héctor. Dios Héctor”. (*OVM*, p. 76)

Mediante un juego textual que sugiere ambigüedad, el autor muestra al lector claras evidencias de que Héctor se desdobra en su mujer e hijo. Héctor, como dios hacedor de vida, se crea una familia; siendo éste otro ejemplo de la megalomanía característica de los

---

<sup>11</sup> Tobin Siebers, 1985. *El espejo de medusa*, p. 153.

<sup>12</sup> Hernán Solís Garza, 2000. *Los que se creen dioses*, p. 132.

narcisistas. En *OVM*, son varias las imágenes en las que se percibe a Héctor en un estado físicamente solitario: “Y él está ahí, solo, solamente a dos paredes de mi cuarto, tan solo como nunca nadie podrá estarlo, porque ni siquiera ha perdido nada, porque nunca ha estado acompañado” (*OVM*, p. 48).

El ambiente de soledad y melancolía es una constante a lo largo de la narración. Al final de la novela Héctor caerá en la cuenta de que todo el tiempo estuvo solo; es en este instante que recobra la cordura, antes de estrellar su auto contra las rocas y morir: “Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo – como siempre – en el auto (*OVM*, p. 418) Como todo dios, Héctor también puede privar de la “vida” a sus creaciones, como lo hace el escritor con sus personajes:

El al frente.  
El, lejano, abrazándonos a todos.  
Instalándonos, disponiéndonos,  
dispersándonos,  
finalmente,  
borrándonos. (*OVM*, p. 261)

En su libro sobre narcisismo, Hernán Solís cita al autor Jones E. quien menciona en su estudio “*The Belief That One is God, and the Resulting Character Traits*” que el poeta narcisista tiende a sentirse un *god complex*; esto es: inconscientemente se compara con Dios.

En *ECV* Gabriel, recuerda con melancolía que “pasaban meses y no iba a visitar a su esposa ni a su hijo, a quienes él por lo demás ya había matado” (p. 117). Pero si quería llevar una vida nueva y olvidarse de perseguir hombres, debería de “dedicarse a su esposa y a su hijo (que ahora tendría que resucitar), a su madre” (p. 124).

La vitalidad que le confiere el autor a sus personajes es tan importante que éstos adquieren cierta autonomía; y en un ejercicio de rebeldía por negarse a ser sólo un “simple producto” de la escritura e imaginación del escritor, los personajes de la novela reclaman a Héctor el dominio que en ellos cree ejercer:

*Coro de personajes (saliendo del papel):* Mira cómo se nos acerca ronroneando, mira cómo cree dispersarnos, reunirnos, hacernos correr o llorar a un movimiento de sus dedos (por cierto, como mecanógrafo es pésimo), mira con qué confianza, con qué pasión se nos acerca. Piensa: *Los tengo aquí, en un puño, conozco sus anhelos secretos, sus debilidades, sus escasos momentos de consuelo, sus terrores. De ellos todo lo sé, pues soy yo quien los*

*ha inventado y les doy vida describiéndolos [...] Mira cómo nos toca, nos sitúa; míralo adjudicarnos el futuro, míralo condenándonos... Infeliz. No sabe que somos nosotros quienes lo llamamos, quienes inevitablemente lo atraemos [...] y lo obligamos a volver atrás otra vez, hasta enloquecer... (OVM, p. 396)*

En la cita anterior podemos apreciar cómo Arenas percibe el oficio de escritor. Se nos presenta como un dios hacedor de criaturas imaginadas que de pronto salen del papel y cobran vida. La novela que Héctor jamás escribió es la misma que nosotros leemos. En este fragmento Arenas nos muestra un discurso interno, en un intento por darle categoría de existente a lo que no es real: su mujer e hijo son producto de su imaginación. La primera parte, que es lo que fantasea Héctor, por el desdoblamiento que experimenta, es también la fantasía de “ella”.

Héctor, el perfecto Narciso, es ateo; tiene la seguridad de que “Dios no va a venir a abrazarte, no va a venir a consolarte” (OVM, p. 76); por lo que no puede haber más dios que él. Sin embargo la religión no le es del todo ajena, prueba de ello es que a lo largo de la novela es un tema constante que se torna polémico: La existencia de Dios, la trinidad, los milagros. Según Hernán Solís los Narcisos que se sienten dioses escriben sobre la religión “por ser asuntos de familia”.<sup>13</sup> Héctor, por medio de su doble, es como expone también sus inquietudes sobre el tema:

La piel de Dios y de la Virgen es bastante oscura, tostada por el sol, quizás. Vistos a distancia cualquiera podría confundirlos con una familia que hace equilibrios sobre algún tronco en medio del mar. (OVM, p. 94)

Arenas suele desacralizar todo lo que la sociedad considera como intocable o sagrado; puede —sin remordimientos— describir, por ejemplo, a la Virgen que tropieza y cae (OVM, p. 95), o a Dios subiendo a un avión (OVM, p. 96). Su posición de ateo le permite utilizar un lenguaje desvergonzado y a veces cínico al hablar de temas religiosos, creando situaciones que rayan en lo chusco o carnavalesco.

Otro ejemplo de lo anterior es cuando el autor, al hacer referencia a los siete días de la creación del mundo, que guardan correspondencia con los siete días que los personajes están en la playa, ignora el séptimo día. Éste en la tradición judeo-cristiana, representa el momento en el cual Dios contempla maravillado su creación. Esta omisión, según Francisco Soto, es intencional, ya que:

---

<sup>13</sup> Hernán Solís Garza. *Op. cit.*, p. 131.

Para Héctor, no hay descanso y no existe evidencia alguna de la bondad de Dios por ser descubierta. La raza humana, considerada la más perfecta de Dios, es burlada a lo largo de la novela por su egoísmo y brutalidad.<sup>14</sup> (La traducción es mía)

Otra importante observación que hace Francisco Soto en su estudio es que si bien en la primera parte de *OVM* no hace alusión al día de descanso del Señor, sí contradice la idea acerca de lo bueno o maravilloso que puede significar la creación del ser humano. En la segunda parte (canto tercero, en la serie de “Entremeses”), Héctor nos revela lo patético que le resulta el hombre:

Ah, el hombre,  
algo dudoso y ridículo que merece  
nuestra más desconfiada observación:  
habiendo inventado a Dios, la filosofía,  
y otros crímenes citables se ve obligado a entrar en su cabaña  
pues un mosquito ronronea ante su  
nariz. (*OVM*, p. 280)

Héctor, además de presentarnos al ser humano como algo ridículo va más allá, niega la existencia misma de Dios. Héctor transgrede las reglas que la sociedad impone y se burla de sus valores espirituales. Estas meditaciones pueden ser muy peligrosas para un poeta tan sensible como Héctor: por una parte su propia imperfección tambalea a ese dios que lleva dentro; y por otra, no puede pensarse como un ser humano, ya que se negaría a sí mismo, y esto le significará su propia destrucción.

#### **d) Tiempo, amor y placer: Los caminos hacia la muerte**

Los Narcisos vienen del otro mundo, con la firme creencia de ser imperecederos; la vida —efímero prólogo de la muerte—, ha de enseñarles, que estadísticamente hablando, el morir es una posibilidad bastante segura.

Hernán Solís Garza

*Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo.*

---

<sup>14</sup> Francisco Soto, 1994. *Reinaldo Arenas. The Pentagonía*, p. 97. La traducción es mía.

## Tiempo

Héctor se manifiesta como un ser sobrehumano, capaz de metamorfosearse a su antojo y representar los géneros y las edades humanas. Según Tobin Siebers “el individuo narcisista se metamorfosea en una personalidad ‘suprema y peligrosa’”;<sup>15</sup> oníricamente Héctor anhela algo irreversible, volver a ser niño; volver al *yo ideal* comentado por Freud; experimentar nuevamente el estado perfecto del ser humano, en el que el niño se encuentra en armonía y completa felicidad: “Miro para Héctor, ahí de perfil [...] Ahora es un niño...” (*OVM*, p. 66).

El poder que adquiere Héctor para metamorfosearse se relaciona con la creencia de sentirse imperecedero. Como a todo dios le angustia la idea de envejecer; por lo que mutar es un mecanismo de defensa que —a nivel escritura— utiliza para no envejecer, y por lo tanto no morir: “Es Héctor, despedazado a hachazos. Miro el cuerpo sangrante y mutilado que de pronto adquiere el rostro de mi madre, que ahora se vuelve un adolescente” (*OVM*, p. 168).

Arenas, en ocasiones, se nos presenta como un dios protector, que cubre con una especie de luz a sus personajes; en el siguiente ejemplo la vestimenta blanca les confiere cierto aire seráfico:

[...] se ha vestido igual que yo y que el muchacho, todos de blanco, como si los tres (secretamente) nos hubiéramos puesto de acuerdo. [...] Y ya vamos, con el niño – a quien también le he puesto un trajecito blanco – rumbo al mar. (*OVM*, p.154)

Esta imagen nos presenta a la familia envuelta en una atmósfera celestial, este efecto “visual” es muy importante, ya que Arenas logra cierta unificación entre los personajes por su vestimenta. Cabe mencionar que el color es un tema muy recurrente en *OVM*, pero no se profundizará en ello, ya que no es el objetivo principal del presente estudio.<sup>16</sup> Sin embargo, es importante mencionar que en *OVM* predominan los colores azul

---

<sup>15</sup> Tobin Siebers, 1985. *El espejo de medusa*, p. 237.

<sup>16</sup> Para Arenas cada novela de su *pentagonía* puede diferenciarse por colores. En *Celestino antes del alba*, el autor la piensa en verde, por que las acciones se desarrollan en el campo; al referirse a *El palacio de las blanquísimas mofetas* los colores que predominan son gris y negro, mismos que caracterizan a la ciudad, casas y calles de Holguín; en *El color del verano*, los colores que surgen son rojo, azul y rosa y más que un color es una luz fuerte; Mientras que en *El asalto* el color verde es símbolo de algo que no cambia, algo terrible; Arenas lo asocia con el verde del uniforme militar, con el corte de caña. Al referirse a *Otra vez el mar*, desde la sugerencia del título, el color predominante es el azul al igual que el color blanco, que caracteriza la vestimenta de los personajes.

y blanco: “Por un costado de los pinos viene el “muchacho”. Camina despacio; la ropa blanca parece flotar en lo oscuro” (*OVM*, p. 14).

La descripción casi celestial que se hace del “muchacho”, se refuerza aún más con las constantes apariciones de éste ataviado con algo blanco, y siempre realzando su belleza; Héctor también nos presenta a su familia como a unos santos: “La sagrada familia va a partir” (*OVM*, p. 261).

O haciendo alusión a la imagen del Sagrado corazón de la religión católica, donde se representa al niño Jesús en brazos de su madre, la virgen María: “*Mujer sentada con un niño*. ¿Lo digo yo? ¿Lo piensa Héctor? ¿Lo pensó él y lo digo yo? ¿Lo dijo él y lo repito yo?” (*OVM*, p. 115). “Ella” no sabe si lo que piensa y dice es un acto propio o bien, es algo que escuchó de Héctor. A nivel escritura, es el fluir de pensamiento de Héctor al escribir su propia tragedia. Ambos personajes se nos presentan como un binomio, suponemos que esto confirma el desdoblamiento de estos dos personajes, que están íntimamente relacionados, al grado de que “ella” puede “pensar en lo que él piensa” (*OVM*, p. 115).

En varios momentos de la novela el autor nos presenta imágenes congeladas, en las que los personajes casi se perciben como seres humanos perfectos, inmaculados, protegidos por una especie de luz divina:

Si al menos el cuadro permaneciese así, si nada cambiara. Si para siempre nos pudiéramos quedar los cinco detenidos: La madre y el hijo inclinados ante el resplandor que ya descende, Héctor, el niño y yo tirado sobre los sillones, mirando, sin ver, el mar... (*OVM*, p. 147)

El personaje expresa en estas imágenes la desesperación ante la imposibilidad de hacer eternos los instantes de felicidad, el pasar del tiempo que nos lleva inevitablemente a la muerte; porque “lo que realmente quisiera conservar, tener, es precisamente lo que desaparece” (*Ibidem*).

## **Amor**

La creencia popular nos dice que los narcisistas se caracterizan por su insensibilidad a los sentimientos o al sufrimiento que no sea el suyo; además de que suelen dar a su cuerpo un trato especial, igual al que darían al objeto sexual. Freud consideraba que esta parte del

narcisismo era normal en todo ser humano; era la respuesta a la pulsión de auto-conservación, que se puede traducir en egoísmo.

Para Hernán Solís la pulsión de auto-conservación corresponde a un narcisismo positivo, que es guiado por Eros. Sin embargo, cuando la pulsión de auto-conservación desencadena un egoísmo impositivo, el cual inhabilita al ser para amar, se trata de un narcisismo negativo, dominado por Tanatos, y que puede conducirlo al suicidio.

En *OVM* Héctor se nos presenta como un ser frío y calculador, el cual nunca manifiesta su afecto. Sin embargo, es ahí donde radica su fuerza, ya que “lo bueno interno se mantiene ahí, como protección ante lo malo”.<sup>17</sup> Héctor es un dios incapacitado para exteriorizar sus sentimientos, y es ésta la causa principal por la que su mujer es infeliz.

Él aspira ser un dios-poeta imperecedero, en su imaginado ámbito familiar, es un ser supremo, colmado de belleza e inteligencia. Esta supremacía ha sido ganada mediante el dominio sobre los demás; por lo que no puede exponerse como un ser débil. Demostrarle afecto a alguien le restaría grandiosidad, se sentiría desprotegido, ya que significaría una dependencia afectiva, es por eso que, como afirma Hernán Solís: “[...] la frialdad y la indiferencia se convierten en eficaces escudos contra los golpes que vienen del otro y de la realidad”.<sup>18</sup>

Para Héctor, los integrantes de su familia son por simples vasallos que lo admiran y obedecen ciegamente, a cambio de nada. Él necesita ser admirado, porque “Los Narcisos, más que ternura, exigen reconocimiento, son dioses mordentes de aplausos”.<sup>19</sup> Héctor está en constante lucha con Eros, no quiere evidenciarse como un ser que necesita afecto: “[...] él hace un gesto como para acariciarme la cara, aunque todo queda en intención (quizás en mi imaginación)” (*OVM*, p. 107).

El desdoblamiento que experimenta Héctor le permite manejar su realidad, pero también lo destruye, porque su esposa e hijo son su propio reflejo, la reconstrucción de lo odiado. Héctor descubrirá que este viaje a su interior, puede ser tan aterrador como la realidad exterior; sus propios fantasmas —ésos que él mismo creó y que finalmente destruye— constantemente hablarán para recordarle que no se puede huir de la realidad por mucho tiempo, que no se puede ser dios y pisar suelo: “¿Te has acordado del hijo que te

---

<sup>17</sup> Hernán Solís Garza, 2000. *Los que se creen dioses*, p. 126.

<sup>18</sup> Luis Hornstein, 2000. *Narcisismo. Autoestima, Identidad, alteridad*, p. 81.

<sup>19</sup> Hernán Solís Garza. *Op. cit.*, p. 77.

mira? [...] ¿O eres tan egoísta que crees que sólo tú existes? ¿Te has acordado de alguien que no seas tú mismo?” (*OVM*, p. 416).

En esta cita podemos apreciar que esta voz ambigua funciona como la conciencia interna de Héctor. Podemos pensar que este fluir de conciencia es una auto-recriminación del personaje; o bien una reafirmación de la existencia de los personajes desdoblados. Héctor domina a sus creaciones mediante la negación del amor, la indiferencia; sin embargo esto lo perderá, ya que, como afirma Hernán Solís: “Siendo el amor esencia de vida, la ausencia de amor es la muerte”.<sup>20</sup>

La relación entre Héctor y el “muchacho” es esencialmente narcisista: Héctor se enamora de su propia imagen. La “madre del muchacho” habla de “cierto parecido que acaba de descubrir entre él y Héctor” (*OVM*, p. 170). Ambos fueron becados por el gobierno para estudiar; ambos son hermosos; ambos son solitarios; ambos aman la literatura. Este enamoramiento se debe a que, como afirma Hernán Solís: “Todo encuentro es un reencuentro, cristalizándose así una triste repetición caracteropática de destino, o bien, afortunadamente, una reestructuración mutativa”.<sup>21</sup> Cuando “ella” conoce al “muchacho” no puede creer “tal desgracia”: “Había otro igual... Pero no es así, me digo, no es posible, me digo alentándome, lo único que Héctor posee es su soledad, es demasiado orgulloso para entregarla, para entregarse” (*OVM*, p. 166). Ella” sabe que el enamoramiento de Héctor por el “muchacho” significa la destrucción de ambos, ya que intuye que es utilizada para justificar la homosexualidad de su esposo, y teme que al aceptarse como en realidad es, él deje de necesitarla.

## **Placer**

Un narcisista con mayor tendencia a Tanatos no puede brindar amor a su pareja, tampoco placer. El sexo —por consiguiente el pene— no está al servicio del amor, y sí es en cambio un instrumento de poder, dominio o venganza.

En el discurso interno femenino “ella” sabe que debe su existencia a Héctor: la necesita para justificar su conducta “anormal” ante la sociedad y ante él mismo; para ser alabado, atendido y entendido. Por lo tanto no tiene derecho a exigir placer y mucho menos

---

<sup>20</sup> Hernan Solis Garza. *Op. cit.*, p. 70

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 121.

amor. Su existencia sólo se reduce a la “triste condición de ser siempre la que escucha” (*OVM*, p. 177). A lo largo de la primera parte de *OVM* “ella” anhela ser seducida por Héctor; sin embargo, la frialdad de su esposo se impone ante cualquier intento de verdadero acercamiento físico o emocional. “Ella” sueña ser poseída por Héctor, pero ni en sus sueños el acto es consumado:

Mientras lo abrazo, mientras extendiendo las manos para apretarme y derretirme junto a él, danzando, los dinosaurios [...] rodean sólo a Héctor, que desaparece entre sus enormes patas. (*OVM*, p. 162)

El placer para “ella” está prohibido; “ella” constantemente se atormenta por la imposibilidad de hacerlo suyo; porque Héctor sólo procura su placer, su propia satisfacción sexual. Para él la mujer no desea, pero tampoco es deseada. “Ella” aparece como una triste mujer desencantada por la sexualidad, siempre insatisfecha: “[...] después será aún mejor, después, cuando lo recuerde, será absolutamente mío todo el placer...” (*OVM*, p. 188). En el último día de vacaciones “ella” es poseída por Héctor, y por primera vez siente placer:

Los dos desnudos nos contemplamos. Ahora, totalmente blancos por la claridad, nos vamos uniendo. Lentamente se coloca sobre mi cuerpo, aprieta mi cara. Despacio paso mis manos sobre su espalda. Dejamos de ser dos para ser sólo una vibración tensa. Héctor, digo de nuevo. ¡Héctor! Digo por primera vez. (*OVM*, p. 190)

Irónicamente ese mismo día Héctor “la mata”; este acto remarca la tiranía que sobre su mujer imaginada ejercía y reafirma la negación del amor. Es de suponer que el “hijo”<sup>22</sup> no es el símbolo de amor entre ambos; sino más bien el intento desesperado de Héctor por retardar su propia muerte. Ser perpetuado, por supuesto, por un hijo también varón, ya que:

Para el hombre-amor el acto sexual es una pérdida, una muerte [...] Esta disolución le aterroriza, y su resentimiento se viste de moral y religión cuando decreta que la sexualidad debe estar orientada a la fecundación. Es la forma de asegurar que su pérdida se reduce al mínimo posible aumentando al máximo su capacidad de aumentarla en vida, sojuzgable de nuevo patriarcalmente.<sup>23</sup>

“Ella” sólo cumple la función de ser un objeto en donde el hombre deposita su escape a la muerte. En este proceso la mujer es sometida y pierde su individualidad, se

---

<sup>22</sup> En esta sección la palabra “hijo” se utiliza para referirse al hijo de Héctor, ya que carece de nombre propio.

<sup>23</sup> Rosa María Rodríguez Magda, 1994. *Femenino de fin de siglo. La seducción de la diferencia*, p. 30.

cosifica. La erotización sin amor es un mecanismo de defensa que utiliza Héctor contra lo afectivo. Eros pierde la batalla frente a Tanatos.

En la inserción sexualizada de la *Ilíada*, la lucha entre griegos y romanos se lleva a cabo utilizando sus penes como armas. En forma paródica se describe una pelea en la que los guerreros vencedores son aquellos que poseen falos de mayores proporciones o los más diestros en su manejo:

Diomedes de potente falo golpea con el mismo, matando al joven hijo de Euridamante [...] En tanto Odiseo [...] se frota su miembro hasta que adquiere proporciones terribles, y traspasa el pecho de Democonte. (*OVM*, p. 38)

En *OVM* el erotismo es utilizado para matar. La sexualidad y la vida son —consciente e inconscientemente— falocéntricas. A lo largo de la novela escenas como ésta se yuxtaponen en el relato; las descripciones resultan pornográficas, ya que se hace una clara teatralización del sexo: es violento y el lector toma la posición de lector-*voyeur*.

En esta guerra, donde el sexo masculino es un arma, no hay cabida para lo femenino: el sexo femenino no compite, no pelea, no se erotiza. Freud sostenía que mientras el hombre cuenta con un pene evidente, la mujer no lo tiene, por lo tanto esta fuera de la representación.

Para el narcisista falocéntrico —como en el caso de Héctor— él es el único representado, ya que tiene un pene que lo justifica, lo hace ser, existir; por lo tanto él es el único que tiene derecho a recibir placer. Si bien podemos decir que las fronteras entre amor, deseo y placer son casi invisibles, Héctor no puede arriesgarse a dar placer, ya que esto le significaría entregarse, perderse y, por consiguiente, morir.

El falo es siempre el objeto del deseo; el fetichismo de éste llega a su máxima representación y crueldad con Tedevaro. La inserción de Tedevaro, cuyo nombre hace alusión a una acción puramente sexual, es un personaje carnavalesco que sueña ser “devoradora de hombres”; Tedevaro, llamado también “La Gran Loca”, es la proyección de Héctor; es el homosexual que él no puede ser: un individuo desinhibido que grita su homosexualidad y se lanza en busca de placer, pues su obsesión fundamental es el falo, la posesión. Sin embargo, cuando aparentemente logra ser poseída, muere:

Elevándose sintió aquellos cuerpos duros y divinos que cruzaban sus lanzas bajo ella, formando así una suerte de bajel jamás soñado [...] quiso reír, trinar, mas sólo logró

desgarrarse... Cuando los bugarrones [...] tiraron al mar el cuerpo acribillado a navajazos de José Martínez Mattos (alias Tedevaro) lo que cayó al agua fue una hoja de historietas que navegó brevemente, se balanceó, se curvó y, vertical, descendió hasta el fondo donde quedó varada entre erizos de mar, también erectos. (*OVM*, p. 384-385, el subrayado es mío)

Esta descripción del trágico fin de Tedevaro resulta ambigua: podemos pensar que la posesión jamás sucedió, que Tedevaro sólo imaginó ser poseída; cuando en realidad era “acribillada a navajazos”. Al hacer referencia a los sexos de los amantes de Tedevaro se dice que son “lanzas”, es decir, armas. Los “erizos de mar” son también una representación fálica que prevalece triunfante ante la muerte de Tedevaro y su frustrado intento por ser poseída. En este sentido, el erotismo tiene algo de muerte y de suicidio.

El encuentro erótico entre Héctor y el “muchacho” se da de una manera amorosa y pasional, según la describe Héctor:

Bajo hasta sus pies, beso sus rodillas, aprieto todo su cuerpo que se estremece. Desnudos y abrazados rodamos por el suelo. Beso su pelo, su cuello, su espalda. Me fundo en su cuerpo que emite una convulsión silenciosa. Todos mis miedos, todos mis deseos se unen a los suyos. (*OVM*, p. 352)

Sin embargo, Héctor interrumpe sorpresivamente el acto sexual: “Rápido salgo de su cuerpo”; golpea al “muchacho” el cual confundido no sabe qué decir (*OVM*, p. 352), lo acusa además de ser un espía de Seguridad del Estado, que sin duda —después de haberlo poseído— tratará de inculparlo por escribir en contra del sistema y ser homosexual.

El final del primer capítulo de *OVM* cierra con la muerte del “muchacho”; sin embargo, no queda claro si fue asesinado o suicidio. En la segunda parte se deduce que fue Héctor el asesino, él anula el acto de amor, la entrega de placer, con el asesinato; nuevamente Eros pierde la batalla ante Tanatos.

El “muchacho” era para Héctor el ideal del yo, su espejo y al matarlo él se libera de alguna manera, ya que era imposible la convivencia con su espejo narcisista. El sentimiento de Héctor por el “muchacho” era ambivalente, una mezcla de amor-odio-lástima; igual a lo que sentía por él mismo.

“Ella” tenía la certeza de que, al conocer Héctor al “muchacho”, admitiría su debilidad, su falsa autosuficiencia; y pensaba que ése sería el momento de “demostrarse a sí mismo su desprecio (su conocimiento, su burla) hacia todo, incluyéndose a él mismo”

(*OVM*, p. 166). Si se considera que “el muchacho” hace de espejo de Héctor (es su reflejo), los insultos que le propina éste son también una auto-recriminación:

Valdría más —digo alejándome— destruirse a uno mismo [...] Me das pena, más de la que podría sentir por mí mismo. Como comprenderás, nada se puede hacer con alguien que inspire tal sentimiento. Nada se puede hacer con uno mismo... (*OVM* p. 355)

Una lectura política de *OVM* apunta a una dura y clara crítica del autor al sistema político que le tocó vivir; un sistema totalitario que lo vigila y no le permite expresarse como ciudadano ni como escritor.

Para Héctor no puede haber cabida para el amor en una sociedad donde domina el terror; donde todos desconfían de todos; donde “el hecho de soñar o pensar resulta ridículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo” (*OVM* p. 180). Si bien el amor es una forma de liberación, ¿cómo puede ser posible en una sociedad dominada por la persecución? He aquí la principal denuncia de Héctor y la angustia de Arenas.

## CAPITULO IV: “ELLA” ESPEJO Y REFLEJO DE HÉCTOR

Ahora, con el corazón más libre de preocupaciones, pensó que estaría bien preguntarle a María cómo iba de dolores, pero no pronunció palabras, recordemos que todo esto es sucio e impuro, desde la fecundación al nacimiento, aquel terrorífico sexo de mujer, vórtice y abismo, sede de todos los males del mundo, el interior laberíntico, la sangre y las humedades, los corrimientos, el romper de las aguas, las repugnantes secundinas, Dios mío, por qué quisiste que éstos tus hijos dilectos, los hombres, naciesen de la inmundicia [...].

José Saramago.  
*El evangelio según Jesucristo.*

### a) Mujeres, los personajes malditos de Arenas

No pretendo realizar un estudio profundo acerca del tema de la mujer en la obra de Reinaldo Arenas; sin embargo, es necesario un breve acercamiento a dicho tema, para explicar por qué Héctor —en una necesidad narcisista— se desdobra en una mujer y por qué, de ninguna manera sugiere que “ella” sea su *alter ego*, como supone Francisco Soto, cuando afirma que “*Héctor has created a double, an alter ego*”.<sup>1</sup>

El contexto familiar en el que Arenas se crió marca de manera contundente su obra; es ésta un registro de su pasado. Arenas crece en un matriarcado, donde la abuela era jefa absoluta; pasaba sobre la autoridad del abuelo, y mandaba sobre sus once hijas, incluyendo a la madre de Arenas. Él siempre estuvo rodeado de mujeres. Todas ellas eran desafortunadas, fracasadas en sus relaciones matrimoniales; por lo que siempre regresaban al lado de su madre, no sin un hijo o más.

Los primos de Arenas tenían una gran ventaja sobre él: todos sabían quién era su padre; este inconveniente le confería cierta marginación. La desintegración familiar se reflejaba en el trato que las mujeres daban a los hijos; eran comunes las palizas y los insultos. Para escapar del entorno familiar, Arenas se refugia en la naturaleza:

[...] el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad; en el monte, rodeado de árboles, de animales, de

---

<sup>1</sup> Francisco Soto, 1994. *The Pentagonia*, p. 66.

apariciones y de personas a las cuales yo les era indiferente. Mi existencia ni siquiera estaba justificada y a nadie le interesaba. (*AQA*, p.22)

En el ambiente familiar la figura paterna no existía, era eclipsada por una figura materna que distaba mucho de ser el prototipo de lo que suele llamarse socialmente “una buena madre”: no era protectora, ni amorosa. Por consiguiente desde su primera novela, *CAA*, hasta la última, que fue su autobiografía *AQA*, la mujer —y más específicamente, la figura materna— se convierte en un tema constante en su producción literaria. Arenas construye sus novelas a través del rescate de la memoria:

[...] no creo que mi madre tuviese un sentido práctico para cuidar a un hijo [...] recuerdo que, cuando yo empezaba a llorar ella me cargaba pero siempre lo hacía con tanta violencia que yo resbalaba por detrás de su hombro e iba a dar de cabeza en el suelo. Otras veces me mecía en una hamaca de saco, pero eran tan rápidos los movimientos con los que impulsaba aquella hamaca que yo también iba a dar al suelo. (*AQA*, p.19)

Y se sirve de la ficción para recrear la realidad; escenas de su vida se ven constantemente reflejadas en ella:

¡Qué linda y qué alta es la casa de muñeca de tus primas!, donde ellas cantan y pelean, barren y cocinan. [...] Hablan y hablan, y una ha puesto a hacer café y otra ha amarrado un saco de un gajo a otro, y mece a una muñeca que al parecer no quiere dormirse [...] La muñeca sigue llorando y pataleando, y de una gran mecida se desprende de la hamaca, y rodando de gajo en gajo, cae al suelo. (*CAA*, p. 169)

En la novelística areniana los personajes femeninos se traducen en madres inquisitivas, mujeres perturbadas que atormentan a los hijos (*CAA*); abuelas dominantes, dueñas de la vida de sus hijas (*EPBM*); esposas amargadas o abandonadas, muchas veces utilizadas para ocultar la homosexualidad de su pareja (*OVM*); primas, que son sólo acompañantes de juegos (*EPBM*); o bien, en su representación social más degradante, prostitutas (**AEMB**). No existe en la novelística areniana la mujer triunfadora, la mujer autosuficiente. Todas son apenas la sombra del hombre, el reflejo de su voluntad.

La misma muerte —generalmente considerada un elemento femenino— es presentada en su connotación bipolar de amiga-enemiga, que convive con los humanos, los entiende, los mima y hasta les canta:

Y el viejo, totalmente satisfecho con aquel gesto [...] tomó de nuevo lo que fue el extremo de un racimo de plátanos y otra vez comenzó a mecer a la muerte, que había presenciado

aquella escena plenamente satisfecha. Entonces ella, la muerte, como inspirada por aquel balanceo, cantó para el viejo. (*EPBM*, p. 205)

En las novelas de Arenas no existen las mujeres buenas, las madres cariñosas. Otra figura femenina que aparece en la novelística areniana es la bruja, personaje ambivalente, que lo mismo es amiga protectora que terrible enemiga. La influencia de este personaje es mencionada por el autor en su autobiografía *AQA*:

Las brujas han jugado un papel muy importante en mi vida. Primero, las brujas que pudieran considerarse pacíficas, espirituales, que reinan en ese mundo de la fantasía; aquellas brujas, a través de la imaginación de mi abuela, poblaron mis noches de infancia con sus misterios y sus horrores y me conminaron más adelante a escribir mi novela *Celestino antes del alba*. [...] Pero otras brujas de carne y hueso, también jugaron papeles predominantes en mi vida [...] Realmente, el mundo está poblado de brujas; unas más benignas, otras más implacables [...] Así, junto a todas estas brujas se destaca la imagen de la bruja mayor; la bruja noble, la bruja sufrida, la bruja llena de nostalgia y tristeza, la más amada del mundo: mi madre. (*AQA*, p. 316)

Como figuras fantásticas las brujas, a diferencia de las madres de la casa —la abuela o sus hijas— son casi protectoras y comprensibles; en ocasiones acompañan a los niños durante su sueño o los alientan a hacer las cosas que su imaginación les dicta: “la bruja llegó, y, apretándome la mano, me dijo: [...] Anda, y escribe lo que quieras en los troncos” (*CAA*, p. 156).

La madre es también “devoradora” de sus propios hijos, se metamorfosea en araña para realizar lo que su naturaleza le dicta: “Mi hija muerta en la tela, junto a la araña. He velado este momento, he esperado este momento, he fabricado este momento: Ahora puedo comérmela” (*EPBM*, p. 199).

En *OVM*, la “madre devoradora de sus propios hijos” se repite; Héctor en una de sus pesadillas, visualiza a la madre del “muchacho”<sup>2</sup> tragando a su propio hijo:

El hijo, aferrándose a las muelas careadas, trata de huir del laberinto pestífero. Pero el torbellino es incontrolable; resbala. La caverna es cada vez más oscura, el sitio muy blando. El hijo va rodando en medio de esa melaza de olores y supuraciones intolerables. Se desliza hacia el inmenso y negro túnel, hacia la gruta que configura la garganta. Se pierde, se asfixia, y sigue, sigue resbalando... (*OVM*, p. 341)

La “madre devoradora de sus hijos” también se observa en *EA*. Por ser la luna un elemento femenino, suele ser descrita por Arenas generalmente con connotaciones

---

<sup>2</sup> En *Otra vez el mar* la madre del joven adolescente de quien se enamora Héctor, carece también de nombre propio.

negativas. En *EA*, donde la trama principal es —explícitamente— la obsesión del protagonista por destruir a su odiada madre, Arenas nos presenta el singular binomio luna-madre:

[...] la horrible luna con su jeta inflada y redonda, matronal y burlona, de puta baja, de puta sucia, frígida y como pasmada por tantas patadas. [...] Mamá, mamá, clamo. Y ella me engulle, ella me sigue anegando, paralizando, me cubre ya totalmente, me anula, me tapa, me transforma en algo blando, tembloroso, deforme, en otra pelambreira que supura y clama, mamá, mamá, y supuro desangrándome entre una viscosa pelambreira. [...] Dando un chillido vuelvo a saltar, tomo la masgarfa y salgo corriendo. Tengo que matarla, tengo que matarla inmediatamente, y aullando, dando saltos me proyecto hacia el exterior. (*EA*, p. 127. El subrayado es mío).

En *EA*, el poder es ostentado por un hombre, El Reprimerísimo; sin embargo, al ser derrotado, lo desenmascara y resulta ser la madre del personaje principal quien, al descubrir su verdadera identidad, la asesina. Es decir, la mujer no puede aspirar al poder, si no es enmascarada de hombre, ya que si osara hacerlo como tal sería condenada a muerte; igual maldición pesa sobre las que desean triunfar.<sup>3</sup> En *OVM* la luna suele aparecer con características femeninas negativas:

Una luna  
frígida  
antigua y avergonzada  
vejada mancillada y  
lloriqueante con rostro  
de mujer fatal (*OVM*, p. 347)

Desde una perspectiva sociológica se podría pensar que el autor hace una descripción, en muy pocas palabras, de la situación de mujer en una sociedad esencialmente machista, como lo es la hispánica y específicamente la cubana. Este tono agresivo será característico en la novelística areniana en cuanto al tema de la mujer: Ella, responsable del pecado original y por lo tanto, portadora de la muerte; es culpable de todas las calamidades del mundo, por lo que merece ser sometida por el varón.

A la mujer le esta negada la posibilidad de tomar decisiones, el poder. El binomio mujer-poder es inconcebible en la novelística areniana; sólo el hombre puede ostentarlo. La mujer unicamente puede aspirar a casarse con el poder, servir al poder, humillarse ante el

---

<sup>3</sup> En el cuento titulado *La vieja Rosa*, la hija del personaje principal (Rosa, quien se llama como su madre) se va del campo a estudiar a la capital; sin embargo, es considerada una fracasada por “hacerlo” con un negro.

poder o bien, parir el poder. Tener marido es la única conquista a la que puede aspirar una mujer.

La existencia de las mujeres en la novelística areniana es justificada si tienen un hombre a lado, pues es éste quien las hace valer, ser. El abandono por parte del marido, es por lo tanto, motivo de vergüenza:

*Alta, flaca, autoritaria y ahora quedada.* Porque también a veces oía el cuchicheo de sus padres. Él sobre todo, diciendo: *Con ésa ya no hay quien cargue.* O: *Tenemos también una hija quedada.* O: *Eso es lo que nos faltaba para completar.* [...] ya no era considerada por ellos como una hermana, sino como una segunda madre, es decir como algo inútil, digno de odio y falso como toda institución. (EPBM, p. 26)

En este sentido, una mujer sin marido es una mujer sin valor, una fracasada que no merece vivir. Tal es el caso de Carmelina, madre de Celestino, quien “se pegó candela” porque el marido la abandonó (CAA, p. 40). Ser mujer es una fatalidad, como lo expresa el niño narrador en CAA:

Ahora, después de tanto tiempo, me doy cuenta que mi madre estaba más loca que una cabra. La pobre, sería por el hambre que pasó, o quizás por la falta de marido; según me ha dicho la bruja, en la mujer eso es terrible. ¡Qué suerte no ser mujer! (CAA, p. 142)

Los personajes femeninos en la novelística areniana son tristes figuras desamparadas; siempre en busca de un hombre, porque una mujer con marido es una mujer valiosa. No importa que en su búsqueda tengan que perder su dignidad, su identidad. Son mujeres que al principio “se dan a respetar”, esperan pacientemente a que las elijan; sin embargo, al final se entregan a cualquiera, porque la espera se vuelve eterna, insoportable: “Hoy mismo voy a salir a la calle y me voy a acostar con el primero que encuentre. Me da igual un caballo que un hombre, una lagartija que un perro. Lo que sea” (EPBM, p. 186).

Arenas hace especial hincapié en la eterna insatisfacción sexual de la mujer; su necesidad de ser poseída se describe tan desesperante que “utilizan pedazos de madera, frutas largas, algo sólido y doloroso” (OVM, p. 349) para poder satisfacerse. En este sentido, el sexo de la mujer es para Arenas un hueco, que busca desesperadamente ser llenado:

Estoy en esta casa cerrada, arrancándome la piel con una tijera [...] Unas piedras de río [...] se me acercan saltando [...] la más grande [...] tomando impulso con dos o tres pequeños saltos, se eleva y penetra de golpe en mi sexo; dentro empieza a revolverse y a saltar girando [...] mientras la sangre sale a chorros por mis piernas. (OVM, p. 189)

Una mujer insatisfecha sexualmente generalmente se aísla, por lo que está destinada a la soledad. El sexo femenino es para Arenas un espacio temido y misterioso, en el que impera la melancolía, el terror y el dolor.

Este breve recorrido a través de la *pentagonía* areniana nos ofrece una visión del concepto de mujer que Arenas maneja en su obra. Las mujeres son siempre las antagonistas, las perdedoras, las víctimas o verdugos, hacedoras de su propia desgracia... los personajes malditos.

Pero, ¿por qué en *OVM* Héctor se desdobra en un ser que le merece su más profundo desprecio, según nos lo confirma su antecedente extra-literario? Como se menciona a lo largo del desarrollo de la primera parte, Héctor es un escritor que aspira a ser un dios: Su sexo es el de los dioses, es varón; tiene un pene que lo representa, lo hace valer y por lo tanto tiene “el poder”; se crea una familia; es creador de poesía. Amelia Valcárcel, en su libro *Sexo y filosofía* afirma que:

[...] las mujeres disfrutamos de la ventaja del cuerpo femenino, somos madres. Distráiganse ellos con el poder. Nosotras producimos vida y es de suponer, por ello, una sensacional envidia en el sexo defectivo, el sexo que mata en vez de parir. [...] Este es nuestro poder.<sup>4</sup>

Héctor desprecia a la mujer, y sin embargo la envidia. Él carece de algo que ella posee: la matriz, ese misterioso espacio donde se forma la vida. Nace en él un enorme deseo por descubrir *Lo Otro*.<sup>5</sup> Freud aseguraba que el ser humano combinaba características femeninas y masculinas; pues bien, Héctor experimenta una necesidad por descubrir su lado femenino, identificarse, ostentar “ese poder”:

Este poder oculto en las profundidades del cuerpo femenino no puede ser arrancado por el hombre, pero, como pudimos constatar por los cambios en entidades sexuales, la ambición de apropiarse de ese centro de poder no ha sido descartada por la fantasía masculina. La matriz es la morada corporal de todos nosotros, y durante el inicio de nuestra vida lo representa todo; en este sentido es el lugar arquetípico o *temenos*, para los griegos. En esta morada

---

<sup>4</sup> Amelia Valcárcel, 1994. *Sexo y filosofía*. Sobre “mujer” y “poder”, p. 79.

<sup>5</sup> Según Rosa María Rodríguez Magda en su *Estudio femenino de fin de siglo. La seducción de la diferencia*, este concepto es acuñado por Simone de Beauvoir en su libro *Le Deuxième sexe* (traducido al castellano con el título *El segundo sexo*, 1977); *Lo Otro* se piensa como lo irracional, lo mágico, lo misterioso. Pero también resalta otro estudio esclarecedor con respecto a este tema: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, de Celia Amorós (1985) en donde: “se percibe de forma invertida la relación de poder: se teme a quien se oprime, y por ello se le adjudica una esencia maléfica, que justifica así la opresión” (pp. 184 y ss).

mágica se imprime el lado oculto de nuestra psique y de nuestra conciencia. Es por esto por lo que se la concibe como lugar de poder.<sup>6</sup>

A Héctor no le será fácil el descubrimiento de su lado femenino, ya que su misoginia —aprendida desde el hogar, como lo demuestra su contexto extra-literario— y homosexualidad impiden que se relacione con ninguna mujer; por lo que tiene que inventar un mecanismo que le permita experimentar este acercamiento. Y es el desdoblamiento la manera más idónea para tal efecto, ya que él tiene el dominio de la mujer desde fuera: puede salir o entrar cuando él quiera, pues ambos compartirán la misma mente.

De esta manera se protege de cualquier investidura tanática, no existen riesgos, pues juega con cuerpos que no son reales: la esposa y el hijo. Arenas hace desfilar todos los géneros humanos en su personaje principal: Héctor, el homosexual; Héctor, el varonil esposo y Héctor-“Ella”. No es la envidia del cuerpo femenino en sí mismo; sino el anhelo de simbolizar la totalidad del ser, y esto le significa también un triunfo narcisista.

Héctor, este hombre que quiere ser dios —en su megalomanía— experimenta la necesidad de descubrir *Lo Otro*, su parte femenina, hacerla suya. Esto significa el predominio de Eros sobre Tanatos, ya que sugiere la necesidad de conocimiento. Sobre este tema, Gabriel Weisz habla de una fase reconciliatoria:

Durante la fase reconciliatoria considera las ventajas de abandonar las ambiciones marciales y el anhelo de poder, si eso significa dedicarse a la contemplación y al amor. En esta fase el hombre puede aprender de la mujer y la búsqueda se enfila hacia un espacio libre de dicotomías que definen lo masculino como combativo y racional en oposición a los atributos femeninos de lo pasivo y lo contemplativo. Al caer las dicotomías puede considerarse un espacio del pensamiento que admite otras voces aún no paralizadas por los estereotipos.<sup>7</sup>

Este viaje hacia la exploración de *Lo Otro*, lo femenino, puede llevar al personaje a dos finales: Si predomina Eros le significará la reconciliación consigo mismo, con su parte femenina. Si por el contrario predomina Tanatos, le significará el arrepentimiento por haberse permitido tal humillación; su auto-castigo será el suicidio.

---

<sup>6</sup> Gabriel Weisz, 1998. *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, p.101.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.125.

## b) Héctor ante el espejo: la invención del cuerpo femenino

Estoy tan cansado. Los otros días pensé en suicidarme. Esa idea me vino cuando estaba parado frente al espejo de la sala.

Reinaldo Arenas.  
*El Palacio de las blanquísimas mofetas.*

Alguien viene de pronto y agrega que si uno se pasa mucho rato mirándose al espejo termina viéndose muerto. “Terminas viendo solamente una calavera, tu esqueleto”.

Reinaldo Arenas  
*Otra vez el mar.*

“Ella”, al igual que Héctor, tiene un pasado extra-literario, es la extensión de Adolfina; quien “Ante el espejo ensayaba las formas de sonreír más seductoras” (*EPBM*, p. 124); y Héctor de Fortunato, quien sentía vergüenza de que la gente descubriera que le gustaba mirarse al espejo “Como lo hacen las mujeres” y se disculpaba diciendo: “Me miro para conversar. Para conversarme” (*EPBM*, p. 126). “Ella” recuerda cuando su madre le decía: “Te pasas las horas como lela, mirándote al espejo, so faina, como si fueras tan linda...” (*OVM*, p. 35)

Es importante reiterar que Héctor no se desdobla por una necesidad de descubrir su lado femenino; o porque sea “ella” su *alter ego*; o bien, porque quiera conquistar el cuerpo femenino en sí mismo. Héctor —en un primer momento— se desdobla para soportar la realidad que le oprime y para disimular su homosexualidad.

Por ser un poeta que aspira a ser dios, su desdoblamiento no debe ser en un ente superior a él; es por eso que se desdobla en “ella”, en *Lo Otro*, en *eso* que, desde tiempos inmemorables ha sido considerado como inferior. Al desdoblarse, Héctor puede darse la oportunidad de descubrir su lado femenino, ya que este ejercicio conlleva una necesidad de identificación.

¿Podrá Héctor —este dios orgulloso y misógino— darse la oportunidad de conocer y de reconocerse en *Lo Otro*? ¿Es posible rescatar el discurso femenino *desde el otro*? En un principio Héctor siente la necesidad de concebirse en ese cuerpo que le es extraño:

Miro mis piernas: ni gruesas ni delgadas. Me acaricio. [...] Soy una mujer, soy una mujer. Aquí están los vellos y las piernas, los dolores, las gotas de sangre, el escalofrío que sube, que me retuerce el vientre. [...] Así que esto es ser una mujer, pienso. (*OVM*, p. 97-98. El subrayado es mío)

En esta cita se percibe una autorreflexión de Héctor al estar, por decirlo de alguna manera, atrapado en ese cuerpo que no le pertenece. La descripción —aunque es un gran logro, pues es capaz de expresar la experiencia femenina— se percibe con cierto recelo; como Héctor, “ella” también se preocupa por las señales del envejecimiento:

Hace sólo un momento, al mirarme al espejo, tampoco vi ninguna señal alarmante; siempre me aterroriza pensar en el instante inevitable en que me asome y descubra una arruga, después ya no habrá escapatorias. (*OVM*, p. 97)

“Ella”, al igual que Héctor, le teme a la muerte; sabe que cuando aparezca la primera arruga comenzará el declive. Y es el espejo testigo del paso del tiempo, que se refleja en nuestro rostro, que nos recuerda nuestro inevitable destino: la muerte.

Indudablemente un gran logro de Arenas, es la manera en que él percibe el cuerpo de la mujer durante su embarazo, los cambios físicos que ella tiene que “sufrir” son presentados en un tono que no oculta su mala intención:

El rostro se me ha ido cubriendo de manchas, como de una sombra indefinible, las piernas se me han hinchado; el vientre se agranda hasta deformarme. [...] Y el niño salta, golpea en mi vientre. Mi andar se hace más pesado, mi figura más grotesca. El niño me infla las rodillas, me transforma el cuello, me llena la cara de granos, me cubre el estómago de venas azules, me forma intensas ojeras; despierta en mí una voracidad incontenible. Vuelvo al espejo, vuelvo a contemplar mi cuerpo. [...] Las uñas se me vuelven más azules, las venas fluyen como ríos sucios por toda mi piel, mi cintura desaparece; soy una masa informe que se desplaza pesadamente por entre estos muebles. (*OVM*, pp. 131-133)

Hernán Solís afirma que un bebé en el interior materno escenifica la óptima situación narcisista positiva, durante la cual el ser humano obtiene la satisfacción cimera de atesorar un objeto realmente vivo en su adentro.<sup>8</sup> *Eros* predomina en este estado. Sin embargo, la natalidad se percibe en “ella” como un suplicio; es como una terrible enfermedad que destruye su belleza y la transforma en algo indeseable.

El autor conoce los mecanismos para persuadir al lector y hacer creíble lo que él piensa; el discurso que utiliza sin duda llega a ser convincente pues logra transmitir con su

---

<sup>8</sup> Hernán Solís Garza. *Op. cit.*, p. 120.

retórica las sensaciones. No esconde, sin embargo, la intención de reprobar el cuerpo femenino, en este caso, específicamente la maternidad.

Hernán Solís afirma que los varones Narcisos envidian profundamente el estado de gravidez. Si pensamos en “ella” como el desdoblamiento de Héctor, podemos comprender por qué se expresa de una manera tan desfavorable de su embarazo. Al descalificar esta condición Héctor deja de anhelarla.

El carácter hiperbólico de las descripciones acerca del cuerpo femenino y la maternidad no esconden la misoginia de Héctor, es por eso que reprueba ese único “poder” natural que, envidia él de “ella”, exhibiéndolo como algo indeseable e inútil: ¿Cómo podía yo imaginar, si nunca lo había estado, el terror que siente una mujer barrigona? ¿Cómo podía pensar que nada iba a detener, que en nada nos iba a acercar? (*OVM*, p. 131. El subrayado es mío)

Si bien “ella” le teme al envejecimiento, y por consiguiente a la muerte, una forma de detenerla es engendrar un hijo, porque de alguna manera puede perpetuarse; sin embargo, “ella” llega a la conclusión de que esto es inútil, porque “nada va a detener” el tiempo, a la muerte.

Héctor se ve incapacitado para acercarse a “ella”, a su lado femenino. Después de dar a luz, “ella” nuevamente recurre al espejo para corroborar su belleza:

Poco a poco la herida va cerrando. Puedo ir al baño ya sin sentir dolor, puedo caminar, como lo hago ahora, ya sin sentir dolor; poco a poco, pienso, mientras me miro en el espejo, ahora con el niño en brazos, mi cuerpo va recobrando la forma de siempre, es más, yo diría que me he vuelto más atractiva, la piel más suave, los ojos más brillantes, los labios más abultados, hasta el pelo es ahora más negro y moldeable, la cara más reposada, más tersa. Una especie de plenitud parece haberse apoderado de todo mi rostro y mi cuerpo. Algunas veces, solamente por el gusto de mirarme, me paso horas enteras delante del espejo que se levanta casi hasta el techo en nuestro cuarto. [...] paso tardes enteras mirándome frente al espejo, ensayando diferentes formas de sonreír, de ponerme seria, de caminar, mirando mi cuerpo ataviado. (*OVM*, pp. 150-151. El subrayado es mío)

Esta obsesión por la belleza tiene la finalidad de agradarle a Héctor, “ella” se arregla para Héctor, para ser deseada. En la novelística areniana el sexo masculino es el único órgano sexual reconocido y valorado; mientras el sexo femenino es descrito con los adjetivos más degradantes:

Ella abre el abismo que nos une y me abraza. [...]  
Ella me otorga todo el terror y nos revolcamos.

Abre su insondable desconsuelo dedicado a mí. (*OVM*, p. 410. El subrayado es mío)

Para Héctor entregarse a una mujer es entregarse a la muerte; porque ella —desde tiempos inmemorables— es portadora del pecado, de la muerte. El sexo femenino, es en este contexto, un lugar de perdición y por lo tanto debe ser derrotado. Esta maldición —poseer un sexo femenino— atormentará a “ella” y ni en sus sueños tendrá descanso:

Yo grito. Sigo gritando mientras me voy convirtiendo en un hueco supurante, ovalado y violáceo, rodeado de pelos; soy una humedad peluda que corre, abriéndose y cerrándose [...] corro por debajo de los asientos, por entre los pies de los jueces y de todo el público quienes con chillidos tratan de aplastarme. (*OVM* pp. 168-169)

Los fluidos femeninos se perciben como una enfermedad, como algo nauseabundo; el cuerpo femenino es, en general, reprobado. Se percibe en el discurso *del otro* la clara intención discriminatoria y ofensiva en contra de “ella”. Es un mecanismo de defensa, pues es la aseveración del desprecio que siente, por aquel cuerpo en el que se ha desdoblado; ofender el sexo femenino es el paliativo para exaltar su condición de hombre; pero sobre todo, su condición de misógino.

“Ella” ni siquiera tiene un nombre propio; su individualidad no es reconocida. Al fusionar a la mujer en un “ella”, queda relegada a la generalidad, la colectiviza en la mujer, *Lo Otro*:

Para la mujer la reclusión como *Lo Otro* tiene la consecuencia de una pérdida de la individualidad, la definición le afecta como estigma de separación, de exclusión con respecto a lo que es.<sup>9</sup>

Genéricamente es difícil poder entender la individualidad; sin embargo, Héctor emplea este mecanismo de defensa conscientemente. El cuerpo femenino es visto de una manera inquisitorial. Héctor despoja a “ella” de su sexo y la define desde el propio cuerpo femenino, él desdoblado en “ella”. La mujer también es conceptualizada en el terreno de la “carne”, esto significa su exclusión en el terreno intelectual:

Y cómo poder decir lo que una siente cuando se baña en la oscuridad, y ya se han marchado todos los olores, y sabemos que nunca han existido tales olores; y en la oscuridad, salpicada de agua, una es un simple cuerpo que se estremece, que necesita, que reclama y a veces ruge; cómo poder expresar el estupor de estas carnes todavía jóvenes, por un tiempo, óyelo bien, nada más que por un tiempo. Cómo expresar la angustia cuando sabemos que además de este

---

<sup>9</sup> Rosa María Rodríguez, 1994. *La seducción de la diferencia*, p. 69.

cuerpo no tienes otra cosa, y nada va a perdurar, y nada te va a pertenecer y ni siquiera este cuerpo es motivo de dicha, sino tan sólo, el sitio donde de vez en cuando tratan de disolverse otros furores también insatisfechos... Mi cuerpo convirtiéndose también en un invento, dejando de ser, renunciando a poderse ofrecer como tal. (OVM, p. 113. El subrayado es mío)

La mujer expresa su desesperanza por ser sólo “un simple cuerpo”, expresa también la desesperación de no ser poseedora de nada; sólo de un cuerpo que algún día envejecerá. Al sentirse “ella” como “un invento”, ratifica la teoría de que “ella” no existe, que es sólo un invento de Héctor quien en su discurso, intencionalmente la construye y destruye.

En un principio “ella” se percibe como una narcisista: cuida su figura, le angustia el sobrepeso, las arrugas, la edad, constantemente se ve en el espejo para confirmar su belleza; pues sabe que sólo tiene su cuerpo para conquistar a Héctor. Sin embargo, le demuestra que ni siquiera eso le pertenece. Según Marta Morello-Frosch en su artículo “Discurso erótico y escritura femenina”:

[...] el problema reside en el hecho de que históricamente [la mujer] ha sido objeto de deseo, no deseante, ente pasivo que es constituido simbólicamente en los deseos que incita en el otro. Ella ha podido así erotizar el discurso ajeno, puede incluso ser erotizada —de nuevo reaccionando como agente reactivo— por el otro que la designa así simbólicamente.<sup>10</sup>

A la mujer se le ha negado la capacidad de representarse, ha sido víctima de la censura por parte de quien ha ostentado el poder de representarla: *el Otro*. Irónicamente, “ella” es consciente de esta problemática y ratifica este sentir:

Cómo te necesitan, cómo te necesitan, nadie sabe cómo te necesitan estas carnes; pobres carnes sometidas, sometidas. Cómo poder explicar a alguien que no sea una misma, el sentido de la palabra *sometida*. Sometida, no solamente a la costumbre de siglos, a las brutales costumbres de siglos, a las brutales costumbres que quizás, más adelante, no estoy segura, se puedan superar, sino a la condición irrevocable de una fuerza, de un vigor menos desarrollados, a la condición irrevocable de ser un hueco que solicita y no prominencia que penetra. (OVM p. 113, el subrayado es mío)

En esta cita predomina la voz de Héctor, por lo que el discurso sugiere una conmiseración hacia la mujer; una burla, que termina en la exaltación del sexo masculino como lo único válido. En este sentido, “ella” —la mujer— tampoco es dueña de su cuerpo, pues está sometida por el sólo hecho de ser mujer y por ser “eso” que Héctor inventa.

---

<sup>10</sup> Marta Morello-Frosch, 1990. “Discurso erótico y escritura femenina”, p. 22.

Se exalta la idea del sexo femenino sólo como un “hueco que solicita”, es decir, algo incompleto que requiere del otro para completarse, para satisfacerse, para ser. Porque al ser poseída, “ella” puede fantasear que tiene un sexo masculino; como lo afirma Gabriel Weisz, utilizando una nota de Luce Irigaray: “La mujer vive su deseo sólo como un intento de poseer finalmente el equivalente de un órgano sexual masculino”.<sup>11</sup>

Héctor le presenta a “ella” el espejo de su infortunio y “ella” asume el rol de víctima:

Ahora descubro, ahora sé plenamente, que no somos nosotras el objetivo, que no lo hemos sido, no lo seremos, que el objetivo ideal no existe, que el cuerpo realmente anhelado no existe y que precisamente por eso llegan a nosotras. Somos, simplemente, las encargadas de mantener un equilibrio dentro de la eterna insatisfacción, el espectro penetrable de un ideal inexistente y que de existir serían ellos mismos, ellos mismos que no se utilizan porque no pueden penetrarse a sí mismos. Oye, oye, entonces quizás sea mejor así; quizás sea mejor que se entiendan entre ellos, al menos de ese modo, tal vez, estén más cerca de ellos mismos, de encontrarse, de quedar algún día satisfechos... (*OVM*, pp. 113- 114. El subrayado es mío)

“Ella” expresa su sentimiento de frustración, porque no es reconocida por Héctor como un individuo, y descubre que no es ella su ideal. Ni siquiera puede aspirar a ser un objeto de deseo, sino objeto que no se desea. “Ella” es el espejo en el que se mira Héctor, y le recuerda su hermosura, su inteligencia y lo indispensable que es para “ella”. Pero también le hace ver su cobardía, su homosexualidad, su misoginia. “Ella” termina reflejando la imagen de Héctor; “ella” es, al fin y al cabo, espejo y reflejo de Héctor. Héctor sólo se quiere así mismo, pero al verse en “ella” descubrirá lo desdichado que en realidad es.

En su artículo “Otra vez el mar de Arenas: Dos textos (des)enmascarados”<sup>12</sup> Jorge Olivares se refiere a la inserción del fragmento de un texto de José Manuel Poveda en *OVM*: “Pero la mujer parece asustada de las interrogaciones y me abraza. Mi pobre loco, mi pobre niño, dice. No sabe que mi mal consiste en ser excesivamente un hombre” (*OVM*, p. 410).

Jorge Olivares comenta que en el relato de Poveda, el narrador “acude a los encantos de una mujer para ‘evitar la grosería del suicidio’”. De la misma manera, Héctor ve en “ella” “algo que hay que aceptar para no perecer, una tradición” (*OVM*, pp. 134-135), porque sabe que la necesita para representar su propia farsa:

---

<sup>11</sup> Gabriel Weisz. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>12</sup> Jorge Olivares, 1987. “Otra vez el mar de Arenas: Dos textos (des) enmascarados”. p. 316.

Nos utilizamos para representar nuestras desgracias. Yo lo convierto a él en el objeto de mi amor; él me convierte a mí en el objeto que lo detiene, lo enfurece, lo justifica y lo protege. Pero también yo soy a veces el objeto de su sacrificio, también yo exijo que el juego se cumpla hasta en sus mínimos detalles. Y las reglas, a veces, se cumplen: Él es entonces el objeto de mis deseos; yo el de sus desahogos. (*OVM*, pp. 129-130)

El sexo femenino es presentado sólo como un hueco, donde se encierra el desconsuelo; porque sólo sirve para que Héctor se desahogue. Sólo al final del primer capítulo, Héctor se entrega a “ella”. Por lo que su parte misógina se siente herida, pues da cuenta de su debilidad. Héctor fracasa al intentar hacer suyo el cuerpo femenino, porque nunca lo comprendió; la definición que hace de éste es superficial y ofensiva. Fracasa también porque este desdoblamiento no le permitió reconocer la verdadera individualidad femenina, su complejidad; no hubo reconciliación con su parte femenina. No quiso aceptar en su totalidad a “su mujer”, su parte femenina: “Vuelvo a fumar [...] El humo sale, el humo vuelve a entrar y sale; el humo dentro, configura un cuerpo que al querer aprisionarlo se disuelve [...]” (*OVM*, p. 255).

Este hecho, consolida además el rol que la sociedad le exige, se incorpora a una sociedad que reprueba y detesta; es por eso que después sobreviene la muerte, que es su castigo y su redención. La humillación de “ella” es el triunfo de Héctor como misógino; y su derrota, como hombre. Eros pierde la batalla, Tanatos sonrío.

### c) “Ella”, Helena; la odiada, la amada

Nuestros actos, nuestros movimientos, nuestras palabras,  
todo, no es más que un pálido reflejo de lo que realmente  
deseamos...

Reinaldo Arenas.  
*Otra vez el mar.*

La *Ilíada* —como se menciona en la Introducción— es sin duda la obra que más influyó en *OVM*. La primera parte de la trama de *OVM* sugiere un paralelismo con el texto homérico, en la que se plantea un triángulo amoroso, mismo que también trata *OVM*.

“Ella” se muestra interesada por la vida de Helena de Troya, siempre trata de buscar información sobre este personaje y enfatiza una frase que aparece en la *Iliada* que dice: “La existencia de los jóvenes esposos era muy feliz, cuando llegó a Lacedonia un joven extranjero muy hermoso” (*OVM*, p. 37). Ésta tiene gran relevancia porque resume la tragedia de Héctor y su familia a la llegada de un tercero en sus vidas.

En sus sueños o alucinaciones “ella” visualiza a los personajes de la *Ilíada*, e incluso la misma Helena de Troya le habla. “Ella” se siente profundamente atraída por Helena, se identifica:

Allí esta ella. A veces sólo la veo por unos instantes. Otras, se queda un rato. Y hablamos. Mejor dicho, habla ella. Yo la contemplo. Trae ese aire de distinguida desolación que yo jamás tendré aunque padezca cosas peores. Sus ropas están deterioradas, y ella misma se le nota que ha envejecido. Sin embargo, aún se ve hermosa [...]. Pero su tristeza (su tragedia) me hace reconocerla, identificarla, verla como una conocida que además admiro. (*OVM*, p. 36)

Helena de Troya es un personaje que se conoce principalmente por ser la causante de desencadenar la guerra entre griegos y troyanos. Era esposa de Menelao; sin embargo, se dejó seducir por las palabras amorosas de Paris, y huyó con él, aprovechando que su marido no estaba en su patria. Ante su fuga, Menelao, su marido, llama a todos los reyes de Grecia para unirse a él y desagraviar, mediante la guerra, la ofensa de la cual había sido objeto por parte de los troyanos.

Para Héctor, que es un hombre que odia y desconfía de las mujeres, esta historia le parece inverosímil, pues no concibe el hecho de que se inicie una guerra sólo por motivos de una mujer. Héctor le sugiere a “ella” no perder el tiempo leyendo “esos libros”, porque “no solamente son falsos, sino ridículos” (*OVM* p. 22).

Después de la guerra Helena regresa con Menelao; sin embargo, la sociedad no le perdonó el haberle sido infiel a su esposo; y aunque no fue castigada por esto, siempre fue una mujer despreciada, como lo manifiesta Norman Austin en su libro *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*:

Ella disfruta de un sorprendente grado de libertad respecto de las restricciones que atan a otros seres humanos. Ella no se inhibe por el código social [...] ni sufrirá ningún castigo por la transgresión de ese código incluyendo la retribución final, la muerte. Esto viene a representar un roce al mismísimo límite de Ser. Pero el precio de ese privilegio es que Helena tiene que olvidar el honor. Helena es “terriblemente como las diosas inmortales”, los hombres

viejos murmuran cuando la ven en la ciudad. Como diosa, Helena trasciende la vergüenza, sin embargo como mujer, ella es extremadamente consciente de su función, de ser el ícono de la vergüenza.<sup>13</sup>

En *OVM*, Héctor, como principal detractor de la mujer, concibe a Helena de Troya como “la puta de Argos” (*OVM*, p. 42). Helena se perfila como otra más de las mujeres malditas que hace desfilar Héctor en su mundo alucinante. “Ella”, aunque trata en vano de ser una buena esposa, en sus sueños también se visualiza como una prostituta a la cual hay que enjuiciar:

[...] y comprendo que he cometido un crimen horrible, que he matado a alguien. ¿Pero a quién, pero a quién?... Y me veo, absolutamente culpable y ridícula, sudorosa y pintorreteada y con este bikini de lentejuelas que, para colmo, se me ha descosido... Miro de nuevo para los jueces y veo ahora, sobre la gran mesa, el largo cadáver cubierto por una sábana. También la distingo a ella, a Helena [...] tomo el extremo de la sábana, y tiro. Es Héctor despedazado a hachazos. (*OVM*, pp.167-168)

“Ella” —en uno de sus sueños— aparece como la asesina de Héctor, su esposo. Al final de la novela se deduce que en cierta forma lo es porque, al mirarse Héctor en “ella”, el horror que le causa su propia imagen lo lleva al suicidio. Paralela a esta historia, tenemos a Helena de Troya, que es considerada como la causante de que hayan muerto varios héroes, entre ellos Héctor.

En la *Ilíada*, Héctor es hermano de Paris y aparece como defensor de Helena, cuando es ofendida por la gente, debido a su mala reputación. A la muerte de Héctor, ella reconoce las atenciones que de él recibió:

[...] jamás he oído de tu boca una mala palabra ofensiva o grosera; y si en el palacio me increpaba alguno de los cuñados, de las cuñadas o de las esposas de aquellos, o la suegra — pues el suegro fue siempre cariñoso como un padre—, contenías su enojo, quietándolos con tu afabilidad y tus suaves palabras. Con el corazón afligido, lloro a la vez por ti y por mí, desgraciada; que ya no habrá en la basta Troya quien me sea benévolo ni amigo, pues todos me detestan.<sup>14</sup>

En la versión alucinante que hace Héctor de la *Ilíada*, Helena de Troya es descrita como una mujer neurótica que sólo piensa en ser poseída, y en su desesperación ensaya

---

<sup>13</sup> Norman Austin, 1994. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, p. 12. La traducción es mía.

<sup>14</sup> Homero, 1961. *La Ilíada*. Versión directa y literal del griego del profesor Dr. Luis Segalá Estalella. (I, vss. 762-766) p. 380. El subrayado es mío.

“diversas formas de sonreír”<sup>15</sup> o bien “se levanta el vestido, dejando un muslo al descubierto” (*OVM* p. 36). El personaje ingresa en el terreno de la carne; su cuerpo es presentado como la carnada para excitar al varón, teniendo como único fin la posesión:

Desnuda ejecuta al instante una danza extremadamente procaz. Pero nadie le pone atención. Como ella insiste, arrojándose a los pies de cualquier guerrero y pidiendo a gritos ser poseída, los soldados la apartan violentamente, llamándola “mala mujer”, “azote destructor”, “oprobio de la Gran Hélade”, “bruja”, “puta descarada” y otras mil ofensas, hasta que terminan expulsándola a puntapiés... (*OVM* p. 41)

Helena de Troya es también, como “ella”, un “hueco que solicita” (*OVM*, p. 113), de ahí su identificación. Helena de Troya, este personaje maldecido por la historia, como fantasma en pena, rompe la barrera del tiempo y el espacio y se instala junto a “ella”, quien la evoca en sus sueños y alucinaciones. El símil que se establece entre ambos personajes que en un principio podrían parecerse diferentes, es que ambas son mujeres, es decir, son merecedoras de odio, según el discurso de Héctor, que es en realidad el que prevalece a lo largo de novela.

En *OVM* se percibe un discurso esencialmente machista; no importa en qué se desempeñe la mujer, como ama de casa, burócrata, madre o como seductora capaz de generar grandes batallas no deja de ser catalogada como prostituta. Tanto Helena de Troya como “ella” han adquirido su identidad por la subyugación masculina; ellas son vistas como propiedad de ellos, como lo afirma Adolfo Cacheiro:

[...] la mujer ha sido objetivada como una propiedad privada que no se puede compartir. [...] Las relaciones sexuales son comunales. [...] La narradora y Helena, como mujeres, son excluidas de esas relaciones en común, el privilegio de la clase guerrera masculina [...] La función de Helena dentro del sistema es agrandar a los hombres. Pero precisamente por ello, por ser mujer constituye una forma de propiedad, por lo que no puede participar en el sexo comunal sin engendrar conflicto. Al verla como la causa de este conflicto, los soldados no tienen que cuestionar la validez del sistema social que la ha construido en esta manera explotadora y contradictoria. Además, no tienen que cuestionar su papel privilegiado dentro del sistema. Como resultado, es Helena y no Paris a quien se culpa de la guerra troyana.<sup>16</sup>

“Ella” asume los designios de Héctor con resignación; acepta como verdadera cualquier opinión de Héctor. Su destino individual, se concibe como un destino colectivo,

---

<sup>15</sup> Recordemos que Adolfinia en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (p. 124) y “ella” en *Otra vez el mar* (p. 151) decían que practicaban “diferentes formas de sonreír”. Adolfinia, como se menciona en el apartado anterior, es el antecedente de “ella”. Helena de Troya, al repetir esta práctica, pasa a formar parte de las mujeres malditas de Arenas. Esta práctica las identifica, pero también las condena.

<sup>16</sup> Adolfo Cacheiro, 2000. *Reinaldo Arenas. Una apreciación política*, pp. 68-69.

como un “así debe ser”. Para “ella” “lo único que puede salvar a quien padece una maldición es asumirla” (*OVM*, p. 75); es decir, resignarse a ser rechazada, humillada sólo porque es mujer.

“Ella” se esfuerza por perpetuar la tradición de la mujer sumisa y obediente, pero Helena de Troya constantemente hace su aparición inquietándola. Se mira como una mujer despreciable ya que, a diferencia de la esposa de Menelao, nunca podrá transgredir las leyes establecidas; es así como admite su cobardía:

Porque tú al menos has podido ser; es decir, has agotado todas las posibilidades. *Mi derrota es mi triunfo*, puedes decir... Pero yo... Soy la aborrecida de los dioses, me dices, mientras yo voy acercándome en cuatro patas. (*OVM*, p. 36)

¿Es la abnegación de “ella” o la infidelidad de Helena el camino correcto que conduce a la felicidad, al verdadero reconocimiento por parte del otro? “Mi derrota es mi triunfo” es la voz de “ella”, que entrega su ser, a cambio de una palabra amable, una mínima señal de afecto que a veces no llega, y que tiene que imaginar:

Y pienso, deduzco ya (mientras él sigue hablando) que esta conversación es una reconciliación, un reconocimiento, un acercamiento [...] yo pienso que aquella gruesa mujer que nos mira mientras se incorpora, pensará: *Ahora él le está confesando su amor, ahora él le está diciendo que no puede vivir sin ella*. [...] Y yo me digo, todo eso no es más que un rodeo para conversar la verdadera conversación, la confesión. Pero se queda en silencio. (*OVM* pp. 179-180)

Pero también es la voz de Helena, quien al dejarse seducir por las palabras de Paris,<sup>17</sup> infringe las leyes sociales, con el fin de obtener su felicidad; sin embargo, esa osadía le cuesta el rechazo tanto de los griegos como de los troyanos. Sin embargo, su nombre trasciende en la historia como una traidora, pero también como la hermosa mujer víctima de un rapto: “Ella sigue siendo la historia y el narrador, el espectáculo y el espectador [...] Elena es la vencedora en su historia”.<sup>18</sup>

En la *Iliada* Helena es triunfadora también porque, a pesar de ser catalogada como prostituta por la sociedad, no fue engañada por su esposo; sin embargo, es él quien lleva la peor parte en la historia:

---

<sup>17</sup> Isócrates en su “*Elogio de Helena*” (390 a. C.) presenta una disertación acerca de este personaje, argumenta que Helena de Troya fue engañada por el arte de la palabra, por lo cual no es difícil defenderla.

<sup>18</sup> Norman Austin, 1994. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, p. 84. La traducción es mía.

Humillado en vida, Menelao aún está por ser elevado por encima de los demás hombres y ser recompensado no por su valor, el cual es ordinario, sino simplemente por aceptar su parte en la historia de Elena, como un esposo engañado.<sup>19</sup>

En *OVM*, estas dos mujeres malditas, “ella” y Helena, manifiestan en su discurso desesperación; porque hagan lo que hagan, no logran un verdadero reconocimiento por parte del otro. “Ella” es sólo utilizada para encubrir la homosexualidad de Héctor:

[...] veo, claramente, que soy sólo una justificación, algo que hay que aceptar para no perecer, una tradición (una obligación) más del sistema implacable, una regla hipócrita que no se puede infringir... (*OVM*, pp. 134-135)

En este sentido Helena de Troya puede considerarse también una mujer utilizada, según el planteamiento de Alejo Carpentier, en su cuento “Semejante a la noche”:

Se decía que toda la historia del doloroso cautiverio de la hija de Leda, ofendida y humillada por los troyanos, era mera propaganda de guerra, alentada por Agamenón, con el asentimiento de Menelao. En realidad, detrás de la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos, había muchos negocios que en nada beneficiarían a los combatientes de poco más o menos. Se trataba sobre todo —afirmaba el viejo soldado— de vender más alfarería, más telas, más vasos con escenas de carreras de carros, y de abrirse nuevos caminos hacia las gentes asiáticas, amantes de trueques, acabándose de una vez con la competencia troyana.<sup>20</sup>

En *OVM* Helena de Troya también aparece como la justificación por la que dos pueblos se enfrentan. Sin embargo, la batalla se da en un ámbito carnavalesco, en donde los combatientes pelean con sus enormes falos y todos ignoran a la hermosa Helena; irónicamente, la batalla termina siendo una orgía entre los dos bandos enemigos, quienes terminan lanzándose al mar, “mientras se interfieren prolongadas caricias que a veces se resuelven en una hecatombe múltiple de espasmos” (*OVM*, p. 40). No era el rescate de Helena de Troya el verdadero motivo de esta guerra, sino sólo un pretexto para que los dos bandos enemigos se reunieran y se entregaran a la pasión homosexual.

Retomando el tema de las palabras, en la historia original, Paris seduce a Helena mediante palabras amorosas (como sugiere Isócrates en su “Elogio de Helena”), las cuales producen en ella un enamoramiento tal, que decide abandonar a su esposo (Menelao), para huir con aquel hombre que le habló dulcemente. Es por eso que para “ella”, Helena era una

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 85. La traducción es mía.

<sup>20</sup> Alejo Carpentier, 1970. *Guerra del tiempo*. pp. 98-99.

mujer especial, porque logró que un hombre la sedujera con las palabras, y su cuñado Héctor la defendía de todos y la reconfortaba con “dulces palabras”.

Sin embargo, en *OVM* la transposición de esta historia es diferente: Helena de Troya es una mujer humillada, ignorada. Para “ella” la posibilidad de que Héctor le hablara con palabras amorosas estaba descartada; porque Héctor consideraba que había cosas más importantes por preocuparse, como el racionamiento o la tortura. “Ella” con abnegación se limita a escuchar las quejas de Héctor:

[...] las palabras salen con una entonación monótona, con un timbre sosegado, fatigado, como si él mismo comprendiese que ni siquiera exaltarse serviría de desahogo. Y aún cuando vuelve a enumerar todas las calamidades —hambre, tortura, censura, persecuciones, prisiones— me parece escuchar una oración cuyo origen ya se desconoce. Y ahora que profetiza el futuro —prisiones, persecuciones, censura, tortura, hambre— su voz tiene el tono resignado de quien clasifica, enumera o menciona mecánicamente una variedad de objetos insignificantes e impersonales. (*OVM*, p. 176).

Héctor no le otorga a su esposa la gentileza de decirle palabras amorosas, pues las únicas palabras que él suele enfatizar se relacionan con la furia que siente por vivir en un sistema que lo vigila por ser escritor y lo persigue por ser homosexual. En este sentido se percibe la desesperación de quien quiere gritar su realidad, la dirección referencial es del texto a lo real.

“Ella”, como un ente desdoblado, un personaje sin autonomía ni pensamiento propio, que en ocasiones sólo repite lo que Héctor piensa para congratularse con él anula su sensibilidad, niega el poder que las palabras amorosas puedan producir. Porque para Héctor, las palabras amorosas son “innecesarias” (*OVM*, p. 251). “Ella” no deja conquistarse por las palabras, como se percibe en la siguiente nota, donde un bañista trata, sin éxito, de conquistarla:

Tan bonita y tan solita, oigo que dice. Yo lo miro y me sonrío: El pobre, las mismas palabras, el mismo método. [...] Y siguen las sandeces, sigue el derroche de una jerga pobrísima, de un sentimentalismo escoltado por las palabras “corazón”, “amor”, “romance”, y cosas realmente increíbles. (*OVM*, p. 102)

Es por esto que “ella” presenta las palabras como algo estúpido, para que así dejen de ser deseadas. Con este acto queda justificada la frialdad de Héctor. Se valida su indiferencia hacia “ella”.<sup>21</sup> En la segunda parte, canto segundo, Héctor habla acerca de las palabras:

Ella rechaza las solicitudes de los demás jóvenes,  
desatiende las ofertas de los formidables pretendientes,  
se arregla el pelo y te mira. Y tú eres tan mano-sudada;  
oh, tú eres tan poca-palabra. Y ella se acerca y te vigila;  
ella te ofrece un refresco, y te escolta, te arrastra,  
te admira. Ella es tan dulce, tan atenta, tan quieta,  
tan insoportable.

*Y tú eres tan cruel*, dice el danzón. (*OVM*, p. 229)

Héctor realiza un acto de auto-recriminación: está es consciente de su frialdad para con “ella”, “ella” que es su otro yo; porque no es un ser capaz de sentir ternura o amor. Sin embargo, más adelante, en tono irónico, se mofa del lector y manda un mensaje claro: no nos equivoquemos, él no siente ningún remordimiento por su manera de ser; sólo estaba cantando un danzón.

Esta incapacidad de Héctor de no poder hablar con palabras amables o románticas no es sino un mecanismo de defensa, ya que como afirma Alexander Lowen en su libro *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*: “el narcisista se enfrenta al riesgo de verse desbordado por los sentimientos y volverse loco, si se desmorona su defensa de negación de los sentimientos”. Sin embargo, en el segundo capítulo podemos observar un intento de Héctor por tratar de hablar diferente:

Hará cuestión de algunas horas  
también pensé decir cosas hermosas.  
Salieron lombrices (amebas sobre todo),  
viejas maricas agazapadas  
en las alcantarillas,  
inaplazables  
adolescentes envejeciendo bajo el primer  
puñetazo,  
hogueras,  
airados diosecillos  
disputándose trozos de excrementos,  
aullidos (*OVM*, p. 200)

---

<sup>21</sup> En la Segunda Parte de *Otra vez el mar* aparece lo que podría ser la justificación de la frialdad de Héctor: el “Robot Encargado de Desapasionar a los Apasionados” (p. 249), otro mecanismo que el sistema político empleaba para evitar la felicidad de los que en ese país vivían.

Héctor nunca le habla a “ella” con palabras “bonitas”, porque su narcisismo se lo impide; él sólo es capaz de hablarle de la injusticia, la crueldad y el horror en el cual viven. De esta manera puede evitar enloquecer.

Helena era hija de Zeus y de una mujer mortal; sin embargo, ella no era diosa, no tenía ningún poder especial, salvo su gran belleza la cual fue la causa de que se desatara la guerra entre griegos y troyanos: “Ella no es una diosa, pero es una mujer parecida a una diosa”<sup>22</sup> En este sentido Héctor y Helena son similares, ambos son hermosos, ambos poseen cierto aire divino.

En esta invención de la *Ilíada* Héctor humilla a Helena de Troya, para disimular su admiración, disfrazada de odio; porque lo que en realidad hay de fondo es una profunda envidia hacia este personaje.

Héctor se desdobra en “ella”, que a su vez funciona como un espejo en el cual se reconoce (más no la reconoce) a través del reflejo que despide; Helena de Troya viene siendo el *alter ego* de “ella” y funciona como un espejo del espejo. “Ella”, a diferencia de Héctor, sí logra reconocerse en su espejo (a través de las similitudes y las diferencias) y con resignación se acepta. Sin embargo, el reflejo que despide el espejo de “ella” (Helena), también es el reflejo de Héctor, el cual desprecia y admira al mismo tiempo.

Esto demuestra que no siempre los espejos son *alter ego* de quien se sirve de ellos (Héctor- “ella”). Héctor —por su homosexualidad y misoginia— no se puede permitir admirar a una mujer como Helena ya que tiene cualidades similares a las de él. Pero es a través de su doble (“ella”) que se puede permitir esta “debilidad”. Podemos decir, como afirma Carmen Bustillo, que el personaje:

se desdobra para multiplicar —como en los reflejos del espejo— la necesidad de odiarse y de amarse en otro. Lo cual nos remite [...] a la problemática narcisista en su sentido patológico, sustento original de la connotación de “persona” que proyecta el personaje y que trasciende deliberadamente hacia la imagen del mito de Narciso.<sup>23</sup>

Héctor es “ella”, pero también quisiera ser Helena; sin embargo, es por medio de “ella” que Héctor mitiga esa admiración que siente por Helena: su belleza, su valor al

---

<sup>22</sup> Norman Austin, 1994. *Op. cit.*, p. 88. La traducción es mía.

<sup>23</sup> Carmen Bustillo, 1995. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. pp. 210-211.

transgredir las leyes, porque ella supo mantenerse viva de acuerdo a las circunstancias que se le presentaron: “adoptar una máscara era aproximarse a los más altos alcances de Ser. Helena es toda máscara y por lo tanto llega cerca a los dioses, cuya presencia, radiando a través de ella, la hace ser mucho más real”.<sup>24</sup>

Héctor de alguna manera también se enmascaró, quiso ser una persona que en realidad no era. Al final, su narcisismo le genera sentimientos de soledad y desamparo; pues no le es posible sostener ese mundo inventado por él mismo, el cual considera “su realidad”; no puede vivir con sus creaciones, pero tampoco puede vivir sin ellas; las ama y las odia; es una tormentosa dependencia que al final lo lleva al suicidio.

#### **d) Héctor entre ecos, voces y cigarras; el sonido como modalidad del espejo narcisista**

En el apartado anterior se expuso a “ella” como espejo y reflejo de Héctor; y su relación con Helena, la cual aparece como espejo del espejo, es decir de “ella”. Pero también “ella” es Eco; es la parte desdoblada de Héctor, que lo sigue, pero ya no como mirada (sirviéndole de espejo y reflejo), sino como sonido. Recordemos cómo era la ninfa Eco:

Ella era hija del aire y amaba tanto a Narciso que por doquier lo seguía: al bosque, a la fuente, al desierto, a la caza, con tan sólo un deseo; obtener del adorado, una palabra tierna, mirarse en sus ojos, saberse querida. Tarea vana; del efebo solamente recibió desdenes y cosas peores. Abatida, se retiró a una caverna donde se consumió paulatinamente; sus huesos son ahora peñascos, voz de los huecos... por eso la llamamos Eco.<sup>25</sup>

En el principio de la narración “ella” se perfila como una voz interna, etérea y tímida; que lo único que desea es saberse amada por Héctor. Para Héctor las palabras son inútiles, por lo que ella trata de no hablarle demasiado para no disgustarlo.

“Ella”, como personaje desdoblado, inventado, se manifiesta como un suave eco en los pensamientos de Héctor. Las palabras no significan nada para él; por lo que “ella” sólo conversa con su amado mentalmente y esto, de algún modo, lo mantiene conectado al mundo real:

---

<sup>24</sup> Norman Austin. *Op. cit.*, p. 89. La traducción es mía.

<sup>25</sup> Hernán Solís Garza. *Op. cit.*, p. 141.

No lo llamo, no le hablo. Sólo lo pienso. Es posible que así me puede oír mejor. Por un tiempo largo pensé que todas las palabras eran inútiles, que se podía hablar mejor sin abrir la boca. [...] Algunas veces puedo pensar lo que él piensa, aunque me aterra. Nunca se sabe adónde puede llegar. O se sabe y es mucho peor. Por eso, quizás sea necesario, de vez en cuando, hablar: mientras tanto no se piensa generalmente en nada. (OVM, pp. 11-12. El subrayado es mío)

Por su condición de mujer, su conversación no tiene ningún valor para Héctor. “Ella” sólo sirve para hablar, más no para conversar. “Ella” es una voz interna que ocupa la mente de Héctor, para no divagar en reflexiones que lo atormentan, que lo podrían llevar a la locura o al suicidio.

Si bien al desdoblarse, Héctor se vale de “ella” para no enloquecer, podemos afirmar que éste es un acto de narcisismo en donde predomina Eros, porque “ella”, de alguna manera, podría rescatarlo de la soledad en la que vive; “ella”, es un doble íntimamente relacionado con su creador, sabe que es lo que podría destruirlo; trata de que Héctor cambie de actitud, que crea en “ella”, que la ame y lucha para ganarse su confianza, su amor.

Sin embargo, Héctor no cree que alguien lo pueda ayudar, no confía en nadie. Es entonces cuando las voces internas de Héctor toman fuerza censurando y desanimando a su esposa, en un intento por evitar el acercamiento entre ambos; la batalla entre Eros y Tanatos comienza:

Hace rato que habla solo. Tal vez solamente mueve los labios, leyendo. *He aquí el aborrecimiento*, me parece haberle oído decir. *He aquí el sitio en llamas*, estoy segura que acaba de decir. Pero mira, pero mira, ¿Por qué esa furia? ¿Por qué esa sensación de resentimiento, de impotencia, de soledad, si yo estoy aquí? ¿Es que no cuento para nada? ¿Es que no puedo ayudarte en nada? Nada, nada puedes hacer, dicen las voces. (OVM, p. 31. El subrayado es mío)

La voz de “ella” trata de acallar las voces internas de Héctor, sus demonios. Sin embargo, Héctor la rechaza y evita el diálogo con su doble:

Y si de pronto me acercara, y si le colocara una mano sobre el hombro, no ya como su mujer —renuncia, renuncia— y comenzara a hablarle. Si pudiera hablarle, si pudiera encontrar una palabra, una manera de decirle ... El calor es horrible, digo a sus espaldas, y me siento en el portal (una palabra, un grito, un golpe, una pregunta) Sí, dice él, y se vuelve, tira el libro que traía sobre el sillón y me mira: quizás llueva. Y se vuelve de nuevo, y coloca otra vez los brazos en la baranda. Es el fin del verano, digo en voz alta. Es cuando hace más calor, agregó. (Pero no llega la palabra, no llega el grito, no se establece, no comienza, la conversación. ¿Qué conversación? ¿Qué conversación? Gritan las voces). El fin del verano,

pienso, como si aquí existiera otra cosa que no fuera el verano. Tú mismo lo has dicho: doce meses de infierno... Ojalá llueva, digo. Ojalá, dices, mientras no sea vendaval, el auto está parqueado muy cerca de la costa... Qué palabras, qué palabras, Dios mío, pudieran por primera vez reconocernos, vernos de frente. (OVM, p. 87. El subrayado es mío)

“Ella” —como tierna Eco enamorada de Narciso— trata de enamorar a Héctor; sin embargo, es acallada por las voces, que no son sino sus demonios que la abruma. “Ella” está segura de conocer bien a Héctor, por lo que no descarta la idea de poder ayudarlo; sin embargo, las voces —que tratan de evitar la comunicación entre ambos— niegan tal aseveración; en esta lucha se percibe también una batalla por la dominación del otro, que no es sino la lucha interna de Héctor:

La soledad y las furias están dentro, aguardando... Pero miren, pero miren: aquí estoy [...] yo, a su lado, respondo... ¿Y quién eres tú? ¿Y qué sabes tú? —dicen ahora las voces, elevándose por sobre el estruendo de las cigarras— El está siempre como esperando el golpe. ¿Cómo podrías tú siquiera imaginar cuánto terror se esconde dentro ese cuerpo en reposo? ... Y ahora las risas. Se burlan. Me consideran ya derrotada y se burlan [...] Pero oye —vuelven las voces, ya cuando mis pies entran en el agua—: ¿Y los deseos? Tú sabes también que son los deseos... Pero basta ya, digo en voz alta mirando hacia el pinar [...] por encima de todo estamos él y yo [...] Aunque no sea más que para decirnos: Mira cómo me destruyo, mira como delante de ti me estoy destruyendo... (OVM, p. 61)

Como se expone en la cita anterior, en esta lucha Héctor se va auto-destruyendo, ya que se niega la oportunidad de conocerse y aceptarse. Las voces niegan que “ella” conozca a Héctor; es decir niegan también el conocimiento que Héctor tiene de sí mismo.

“Ella” se debe limitar a lo que siente y desea su esposo; lo que piense o sienta “ella” no importa. Y siendo Héctor un hombre infeliz, las voces reprimen la felicidad del personaje femenino:

Miro para Héctor. Empiezo a acostumbrarme a verlo de nuevo. La cara, la boca, los ojos. Todo me pertenece. Ahora más que nunca. Tanto, que si quisiera, podría ahora mismo tocarlo, abrazarlo, hablarle. Así, me llega la alegría [...] Me llega la alegría por un momento, luego, ya, igual que siempre se va. Y me quedo diciéndome: *imbécil, imbecil, imbecil...* [...] ¿Y qué sentido tiene esa alegría? ¿A qué vienen esas ganas de reír, me dicen ahora las voces. Estas sola, como siempre, sin siquiera poder alardear de esa soledad, pues, aparentemente, estás acompañada. (OVM, p. 21. El subrayado es mío)

Se reafirma el planteamiento del desdoblamiento de Héctor en “ella”, que no es sino el reflejo de un triste binomio condenado a morir ante el desamparo de la soledad y la cobardía. Por un lado, él no se atreve a ser como en realidad es: no enfrenta su homosexualidad y nunca revela a nadie lo que escribe, por lo que se auto-condena al

ostracismo. Por otro “ella”, como esposa y como creación de Héctor, no se permite ser libre: decirle a Héctor abiertamente lo mucho que lo ama, ni se rebela ante su indiferencia.

Toda la represión que sufre Héctor en el sistema político en el cual se desarrolla la trama, lo libera en su esposa, su parte desdoblada. En “ella” recaen todos los resentimientos y las angustias de Héctor, quien le ofrenda su narcisismo negativo.

“Ella” esta siempre dispuesta a complacerlo, al grado de que se mantiene al margen de las decisiones; se limita a obedecer a su marido en todo, desde ver una película “que él selecciona” (*OVM*, p. 155) hasta validar todo lo que dice Héctor con un “eso también lo dijo él” (*OVM*, p. 75) e incluso asumir la misma angustia tanática de Héctor de envejecer:

Miren esa barriga, esos brazos que se desparraman; esos senos que le llegan al vientre. ¡Qué horror! [...] Pero tú, dicen las voces (y ahora parecen estar albergadas en mis propias orejas) también te pondrás así. (*OVM*, p. 82)

Las voces hablan como hablaría Héctor, ante una mujer con estas características. Las voces de alguna manera enfrentan a los personajes a su realidad. “Ella” se resigna a ser sólo eco de las palabras de su amado; espejo de sus palabras. Como se aprecia en la primera parte, que corresponde a la voz de “ella”, donde repite el mismo discurso de Héctor:

Por un tiempo, enero, febrero, marzo, quizás, los soles no serán tan brutales; podremos salir de vez en cuando al balcón; podremos, tal vez, algunas veces, por las tardes, si alguien se queda con el niño, ir al cine, ver una película mil veces vista ya. Pero, oye, pero oye: Será sólo una breve tregua. Volverán las jornadas interminables. (*OVM*, pp. 193-194)

Y este mismo discurso se repite en el segundo capítulo, que corresponde a la voz de Héctor:

Por un tiempo, enero, febrero, marzo, quizás, los soles no serán tan brutales; podremos salir de vez en cuando al balcón; podremos, tal vez, algunas veces, por las tardes, si alguien se queda con el niño, ir al cine, ver una película mil veces vista ya. Pero, oye, pero oye: Será sólo una breve tregua. Volverán las jornadas interminables en el campo. (*OVM*, p. 417)

Esta estéril lucha de “ella” por conseguir el amor de Héctor, tiene como resultado la dependencia; ya que Héctor-Narciso trata de no caer en el encanto de la magia imitativa de “ella”-Eco; es decir, “ella” no logra congratularse con Héctor por el sólo hecho de imitarlo y en cambio su entrega le cuesta la anulación por parte del amado.

Eros pierde la batalla, pues si bien en un principio Héctor se desdobra en “ella” para ayudarse, posteriormente la utiliza, convirtiéndola en receptora de todos sus miedos;

deposita en ella todo el pánico que le causa la realidad; al igual que repite en “ella” la represión que él sufre por parte del sistema político-social en el cual trata de sobrevivir; según Adolfo Cacheiro, Héctor rechaza a su esposa porque se niega a aceptar su homosexualidad, al igual que rechaza su identidad femenina:

Ella, en su papel de doble, representa la parte de sí mismo que él ha desechado por, a fin de cuentas, razones políticas (el gobierno cubano perseguía a los homosexuales y atizaba el prejuicio social en contra de ellos) en el proceso de auto-traición y de negación que él cree ser necesario para sobrevivir. Lo que Héctor rechaza es adquirir la identidad femenina, convertirse en un travestido, y expresar su homosexualidad.<sup>26</sup>

“Ella” se percibe como la voz de la conciencia de Héctor, trata de desenmascararlo; de que se muestre a sí mismo su verdadero rostro; su verdadera personalidad. Pero a la vez trata de conquistarlo. Sin embargo, la voz de “ella” es acallada por las voces, que no son sino las voces de ambos, (Héctor-Narciso, “ella”-Eco) en la batalla interna que libra Héctor:

Quién recogerá la furia muda de esos golpes contra el muro niquelado? ¿A quién sobre todo poder contarle mi espanto, mi culpa, mis justificaciones, mi amor? ¿Quién si yo llegara a hacerlo, podrá creerme? ¿Quién, si me creyese, podrá ayudarme?... Mira, mira. Y la algazara final de las voces —nuestras voces— llega hasta nosotros... Un poco más allá, oh ventura, ¿y prevalecerá el testimonio de nuestra muerte? ¿Será legible?... Pero oye, pero, oye: ¿Te has acordado del hijo que te mira? ¿Has pensado en él? Veo que casi nunca lo nombras, que raramente lo mencionas en tus blasfemias. Veo sus brazos en los brazos de ella, extendidos hacia ti. Veo su mirada, bajo la mirada de ella, dirigida hacia ti. ¿Te has acordado de esa criatura que te observa? Veo sus grandes ojos mirándote [...] ¿Crees que realmente existe? ¿O eres tan egoísta que sólo piensas que tú existes? ¿Te has acordado de alguien que no sea tú mismo? Tú, y los que te ayudan a padecer ... Sí, como vez, me he acordado, me estoy acordando. ¿Y qué? ... ¡Rápido!, ¡Rápido! No más sandeces. No más miserias ni sensiblerías, no más trampas. No más cobardías... (OVM, p. 416. El subrayado es mío)

La batalla que libra Héctor se hace presente la voz de “ella”, quien le recrimina su egoísmo por no acordarse de “ellos” —es decir su hijo y “ella” —; a lo que se auto-responde: “Sí [...] ¿Y qué?” y momentos después decide suicidarse, porque considera que la farsa que se ha inventado es un acto cobarde, y afirma, convencido, después de su fatídica decisión: “no más trampas. No más cobardías...”

Ahora bien, otra representación de Eco es el sonido producido por las cigarras, estos animales que aparecen constantemente a lo largo de la novela. Los personajes no las ven, sin embargo, se hacen presentes por el sonido que producen:

---

<sup>26</sup> Adolfo Cacheiro, 2000. *Reinaldo Arenas. Una apreciación política*, p. 30.

De pronto, las cigarras comienzan a silbar. Héctor dice a veces que chillan. Pero quizás los dos estemos equivocados: ni silban, ni gritan; simplemente suenan por costumbre; porque tal vez esa sea su consigna, y no sepan, de tanto repetirla que es inútil... Pero no es así, me dice él chillan de ese modo porque ya terminó el verano y tienen que morirse... (*OVM*, p. 13)

Se puede establecer cierta similitud entre las cigarras y el rol que tiene que representar “ella”. Las cigarras suenan por costumbre, como “ella” —por costumbre— obedece a su esposo y se resigna a ser una mujer sometida que debe cumplir a la perfección el rol de madre y esposa:

Poco a poco, me digo, al principio me iré acostumbrando. Poco a poco, me decía, me iré acostumbrando a esta representación a este nuevo papel que por años deberé repetir. Pero, pienso mientras sumerjo las tazas en el fregadero, no, no te has acostumbrado. Y dejo que el agua vaya limpiando las tazas. Despacio, aún con el estropeo del parto, me paseo con el niño por toda la casa, me asomo a la puerta, me siento con él en el balcón; pero no me acostumbro, no puedo acostumbrarme. Será que, finalmente, tendré que llegar a una conclusión definitiva, a una destrucción eficaz... (*OVM*, p. 170)

Es “ella” quien desde la perspectiva femenina siente la necesidad de revelarse en contra de ese rol impuesto por la sociedad y por el propio Héctor, quien la inventa; pero también es la voz de Héctor, quien desde su cuerpo femenino no se acepta, no se acostumbra a representar esa farsa inventada por él.

Héctor, y “ella” tratan de acostumbrarse a representar los roles que la sociedad y el sistema político les exigen; sin embargo, al final claudican. Por otra parte, el destino de las cigarras —que morirán cuando termine el verano— se asimila al fatídico momento que se anuncia en distintas ocasiones de la novela: la muerte de Héctor y con él, la muerte de su familia.

Las cigarras, aunque no se ven, se hacen presentes mediante el sonido que producen y funcionan como ojo custodio; recuerdan a los policías secretos que, vestidos de civil, provocaban a los homosexuales y después los delataban (*OVM*, p. 364); o bien, vigilaban y hostigaban a cualquier individuo que tratara de ser o pensar diferente a como el nuevo sistema pedía que fuera. En este sentido “ella” y Héctor al escuchar la letanía de las cigarras se sienten vigilados: “el silbido de las cigarras desciende, como si se hubiese asustado o me observasen Ahora ríen. Ahora oigo sus carcajadas. Oigo sus carcajadas”. (*OVM*, pp. 157-158)

El sonido de las cigarras, funciona como la constante mirada de la que los personajes no pueden escapar. En ocasiones el sonido de las cigarras concuerda con el entorno que predomina en la novela:

Todo en estos momentos está como suspendido y quieto, respirando despacio, disfrutando de una tregua que no se habrá de prolongar, y que a veces ni siquiera llega. El silbido de las cigarras se apaga. (*OVM*, p. 114)

Otras veces el tono de la letanía de las cigarras cambia conforme los momentos climáticos. Por ejemplo, se percibe con más insistencia en momentos en los que los personajes reflexionan acerca de su existencia:

Ahí están las luces de los guardacostas, simétricamente dispuestas, lanzando sus intermitentes centelleos. Al menos ellos cumplen una función específica: Recordarnos donde estamos, y, si no queremos seguir aquí, eliminarnos. Lentamente las cigarras van subiendo el tono. (*OVM*, p. 159)

Uno de los momentos climáticos más importantes en *OVM* es sin duda cuando “ella” sigue al “muchacho” con el fin de preguntarle si había algo entre él y su esposo. Las cigarras —que funcionan como ojos censores— aparecen, como tratando de disuadirla de esta idea:

Con dificultad lo voy siguiendo, esperando estar más cerca para llamarlo. Algunas hojas secas se me pegan al vestido; el fango me cubre los zapatos, salpicándome hasta las piernas. El silbido de las cigarras suena ahora apagado [...] Me detengo observándolo. Llega hasta el mar. También él se detiene. El olor de la tierra húmeda y el silbido de las cigarras desde el pinar llegan ahora con violencia [...] Dispuesta ya a descender, lo observo. Pero ahora una de sus manos se mueve despacio sobre el pecho, se detiene en el vientre; comienza a acariciarse el sexo, lo frota lentamente; lo frota ya frenéticamente mientras la otra mano va a los labios. El estruendo de las cigarras me llega de pronto tan cercano que parece como si todas se hubiesen concentrado sobre la misma roca. Bajo con cuidado tratando de no llamar la atención. Cruzo corriendo la explanada pedregosa tropezando con algunos troncos, perseguida aún por las cigarras. (*OVM*, pp. 184-186. El subrayado es mío)

Las cigarras —con su sonido inquisidor— arremeten en contra de “ella”, persiguiéndola, como reprobando su atrevimiento por espiar al “muchacho” y haber invadido su intimidad. Queda claro que en este contexto la mujer no tiene derecho a cuestionar al hombre porque de hacerlo será escarmentada.

Otro ejemplo es cuando “ella” le pregunta a Héctor algo que lo lleva a reflexionar acerca de su condición de escritor cubano, el sonido de las cigarras intenta eclipsar la voz de Héctor, su pensamiento:

Ahora sólo una cigarra suena en el pinar [...] Los dos escuchamos ese silbido alto e invariable. [...] me sorprende a mí misma preguntándole a Héctor si no piensa escribir de nuevo, si sería conveniente que lo intentase otra vez. [...] vuelvo a escuchar su voz a la vez que el estruendo de las cigarras se reanima [...] las palabras se me pierden confundidas con el crepitar de los pinos y el silbido de las cigarras [...]. El tono de su voz es tan bajo que si no fuese porque lo veo mover los labios pensaría que no ha dicho nada, que no está hablando y que las últimas palabras las he pensado yo, influida por su conversación anterior. Pero él continúa. Oigo como desfilan, empujadas con hastío las mismas palabras de siempre. Finalmente, se disuelven entre el silbido de las cigarras y el batir de las olas... (OVM, pp. 177-178. El subrayado es mío)

En este ejemplo podemos observar cómo el sonido de las cigarras de alguna manera intenta acallar la voz de Héctor, censurarlo; sólo un momento la voz de Héctor y las voces de las cigarras se confunden, pero finalmente la voz de Héctor es diluida por el sonido de las cigarras. El sonido de las cigarras, que a veces es una especie de gritería, es comparado con el vocerío de la gente. Esto no es gratuito, ya que como afirma Manuel Pereira en su artículo “Reinaldo antes del alba”, gritar es una práctica común en Cuba: “En Cuba, donde la chusmería es lo único que nunca estuvo racionado por libreta, quien más vocifera se considera dueño de la verdad absoluta. La isla entera es una gritería flotante”.<sup>27</sup>

Arenas también habla acerca del “escándalo de la gente” (OVM, p. 151), de “cómo se discute en voz alta” (OVM, p. 116), así como también de cómo el murmullo de la gente al hablar “sube, se hace atrevidamente ensordecedor” (OVM, p. 117). Todos pueden hablar o gritar, pero no existe el verdadero diálogo, nadie escucha realmente lo que dice el otro, por lo que la comunicación es una perorata de sordos, que se asimila al sonido que producen las cigarras:

Dos mujeres conversan sentadas en la arena, levantan las manos, gesticulan, ¿Qué dicen esas mujeres? ¿Qué importancia tiene la vida de esas mujeres? [...] Hablan; ni siquiera sospechan cómo va escapándose el tiempo. *Ya te veré con los hundidos, los senos caídos, el pelo malo.* Levanto la cabeza. Son las cigarras las que están diciendo esas sandeces. [...] Dos bañistas, un viejo y un joven, se acercan. El de más edad me empieza a hablar. Tonterías, frases hechas que se emplean para iniciar una conversación con otros propósitos, que si el sol, que si el

---

<sup>27</sup> Manuel Pereira, 1992. “Reinaldo antes del Alba”, p. 56.

calor, que si el tiempo, y, naturalmente, que si estoy sola. Y las condenadas cigarras continúan con su letanía. (*OVM*, p. 101)

El ruido de las cigarras es también asimilado al de la muchedumbre cuando grita consignas para apoyar al régimen en turno, la cual “puede ser utilizada bajo determinadas circunstancias, inclusive puede ser hipnotizada para que apoye cualquier cosa, en tanto que el individuo que piensa y medita es otra cosa. Se trata de utilizar a la masa como contrapartida del pensamiento coherente y crítico”.<sup>28</sup>

Es decir, en este contexto social la voz personal no debe existir, sólo la voz de la multitud, de la muchedumbre; misma que se encarga de censurar a quien piensa diferente o en contra del sistema político en turno, en este caso hace referencia al sistema castrista: “¿Nos permitirá el estruendo de las cigarras la oportunidad de escuchar cabalmente nuestras propias lamentaciones?” (*OVM*, p. 205).

Es así como las “voces gritonas” de las que habla Arenas (*OVM*, p. 305) eclipsan todo pensamiento racional o personal, mismas que se metamorfosean en el sonido de las cigarras, que a lo largo de la novela le recuerdan a Héctor su obligación de guardar silencio y, también, que debe acostumbrarse a ser uno más de la gran masa, de la muchedumbre que debe olvidar su furia y conformarse con escribir sólo de y para el régimen castrista.

“Ella”, las voces y el sonido de las cigarras le recordarán a Héctor que siempre será observado, vigilado. Y aunque lo padezca ¿acaso no lo disfruta secretamente?; después de todo él es un narcisista-autodestructivo, casi mártir, que precisa de la atención de los demás.

---

<sup>28</sup> Rita Virginia Molinero, 1992. “Donde no hay furia y desgarró no hay literatura”, p. 22.

### e) Héctor entre lágrimas y lunas; los espejos de Narciso

Hay tanta soledad en ese oro.  
La luna de las noches no es la luna  
Que vio el primer Adán. Los largos siglos  
De la vigilia humana la han colmado  
De antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.

Jorge Luis Borges.  
“La Luna”.

A lo largo de *OVM* podemos apreciar que —a diferencia de sus primeras dos novelas (*CAA* y *EPBM*)— la risa es un elemento ausente en la primera parte y es en la segunda, con la aparición de Tedevaro, que ésta se presenta furtivamente. El autor provoca la risa del lector con su descripción cómico-grotesca acerca del infortunio de Tedevaro; sin embargo, la tristeza es el sentimiento que predomina a lo largo de la novela.

El llanto, como afirma Alexander Lowen en su libro *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo* (p. 143), ayuda a liberar el estrés y la tensión; nuestro primer llanto anuncia nuestra existencia, el inicio de una nueva vida. Según Luis Hornstein “Eros se opone a las metas de la pulsión de muerte”.<sup>29</sup> El acto de llorar es una función básica en el ser humano, es un acto liberador que nos destanatiza; el bebé al nacer llora para reclamar la atención de la madre y reafirmarse en la vida. Como afirma Bion W. R. en una entrevista hecha por Hernán Solís al hablar sobre el llanto en los niños:

Un recién nacido que llora angustiado por temor a morir, encuentra en el afuera, a una madre afectuosa y comprensiva que arrulla al niño y le sonríe diciendo: “ya, ya, mi hijito, no es para tanto”. El pequeño seguramente se calmará porque ha logrado a través de la identificación proyectiva realista, colocar en la madre sus contenidos tanáticos, su temor a morir [...] destanatiza, desintoxica dicho temor, y lo devuelve al niño transformándolo en un miedo leve y soportable...<sup>30</sup>

El infante llora porque reclama la atención de sus progenitores, como lo afirma Alexander Lowen; la atención a este llamado es de suma importancia para el pequeño:

---

<sup>29</sup> Luis Hornstein, 2000. *Narcisismo. Autoestima, identidad, alteridad*, p. 94.

<sup>30</sup> Hernán Solís Garza. *Op. cit.*, p. 109.

Es su forma de pedir las cosas, pero llega un momento en que ya no le queda energía para seguir llorando, y entonces para o se queda dormido, exhausto por el esfuerzo. Ir más allá de este punto podría causarle la muerte, porque entonces para seguir llorando tendría que utilizar la energía que necesita para mantener sus funciones vitales. Esta experiencia es muy traumática, porque en la mente del niño se asocia el llanto con la muerte.<sup>31</sup>

Como nos lo demuestra la frase anterior, el llanto está estrechamente relacionado con la muerte; sin embargo, las muestras de cariño de una madre a su hijo son fundamentales para su desarrollo psíquico y emocional, porque son capaces de des-tanatarlo.

En *OVM* el hijo de Héctor, quien es descrito como un bebé de “solamente ocho meses”, (*OVM*, p. 66) es constantemente rechazado por la madre. A lo largo de la novela encontramos momentos en donde se muestra al “hijo” perturbando constantemente los pensamientos de la madre con su llanto, creando entre los dos personajes un clima de tensión y atenuando un estado de tristeza. “Ella” evita cualquier acercamiento físico con el hijo:

Poco a poco me va llegando el llanto del niño. Tal vez hace rato que llora y ninguno de los dos lo habíamos oído [...]. Nunca he podido cargar a un niño por mucho rato. Me parece que se va a deshacer entre los brazos. Además atrás, acostado, solo, debe venir más cómodo [...]. Le paso, aún sin tocarlo, la mano junto a la cara. Deja de llorar [...]. Abre los ojos. Sonríe, y me extiende los brazos. Le doy la espalda y sigo mirando para la carretera. De nuevo empieza a llorar. Pero yo no lo oigo. (*OVM*, p. 12. El subrayado es mío)

En este párrafo “ella” actúa como un Narciso negativo, ya que le niega la atención al pequeño. Esto podría interpretarse como un mecanismo de defensa que emplea el Narciso negativo; quien para no exponerse a Tanatos, cuida de no sentir amor por otro que no sea él mismo; ya que si así lo hiciera se sentiría débil, desprotegido. La mirada del hijo hace de espejo, por lo que la madre cuida de no mirarse en los ojos del bebé. Recordemos que en el mito de Narciso este observa y es observado por su reflejo; después, podría proseguir su muerte.

A lo largo del primer capítulo el llanto del pequeño es un grito desesperado que busca llamar la atención de la madre y reafirma la presencia de Tanatos. La indiferencia de la madre ante el clamor del hijo puede anular la oportunidad de un acercamiento maternal, ya que merma toda posibilidad de sentirse consolado, reconocido por “ella” y más aún,

---

<sup>31</sup> Alexander Lowen, 2000. *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*, p. 142.

devuelve al niño el temor a morir: “El niño me mira, como diciéndome *vienes ahí, no hay problemas*. Yo le saco la lengua” (*OVM*, p. 16). “Ella” rehúye a la mirada del pequeño, así como también se niega a sí misma la oportunidad de mirarse a través de los ojos del infante, de descubrirse. La madre evita toda posible comunicación con su hijo, incluso evade su mirada, su frialdad constante ocasionará que la identificación proyectiva no se lleve a cabo. Tanatos se impone a Eros:

El niño sigue mirándome con sus ojos enormes, esperando que yo le diga algo. Pero “no le pintaré gracias”. Otras veces lo he hecho y creo que me ha mirado con desconcierto, y hasta con burla, como diciéndome, ¿quién te pidió eso, quién te dijo que tenías que sacarme la lengua y decirme esas sandeces? ... (*OVM*, p. 84)

A lo largo de la novela se puede apreciar cómo “ella” constantemente rehúye la mirada del infante y ante la imposibilidad de enfrentarse a su mirada, inventa argumentos que evitan el verdadero reconocimiento: “Bajo la vista, miro al niño mirándome, interrogándome. Pero, oye, quizás su mirada no es más que la mirada de un niño dispuesto a asombrarse ante todo lo que ve” (*OVM*, p. 185).

Podemos suponer que este pequeño niño indefenso es el mismo Héctor desdoblado. El niño es el personaje que Héctor inventa para utilizarlo como una válvula de escape, mediante la cual él puede desahogarse, llorar.

Ante la incapacidad de expresar sus sentimientos, Héctor se esconde en el niño, su personaje desdoblado; recordemos que los Narcisos tienen la característica de metamorfosearse. A lo largo de *OVM* se pueden la novela numerosas citas donde se le atribuye a Héctor esta habilidad:

[...] mientras me cuenta despacio, con voz alta y tranquila, las vicisitudes de estos días sus indagaciones de pueblo en pueblo, de estación en estación, veo cómo, poco a poco, va rejuveneciendo, cómo de nuevo se convierte en un hombre, en un joven, en un muchacho, y cuando finalmente concluye [...] es ya un niño. (*OVM*, p. 145)

Héctor tiene un pasado extra-textual, fue Celestino en *CAA* y Fortunato en *EPBM*; en su pasado las mujeres eran personajes malvados —como se menciona en la presente tesis (capítulo II) — que obstaculizaban la felicidad del protagonista. Cabe mencionar que a lo largo de la *pentagonía* la mujer se percibe como un ser que solo engendra maldad.

Con este antecedente, podemos afirmar que “ella” es la sucesora de las mujeres que conforman el pasado de Héctor; él, como creador de su esposa, repite en “ella” las características de las mujeres que le rodearon en su infancia y juventud. Y como tal “ella” esta predestinada a ser una mujer sin amor y cruel, incapaz de comprender a su propio hijo: “Madre mía, yo no sé cuidar muchachos. A mí no me gustan los niños, los detesto. Son húmedos, gritones, malolientes, crueles. Lo odio. No sé qué hacer con éste. Quítenmelo de los brazos...” (*OVM* pp. 27- 28).

En contraste, Héctor se manifiesta como un padre amoroso, con quien su hijo se siente reconfortado “y al momento deja de llorar” (*OVM*, p. 28), está pendiente “si no se ha tomado la leche” (*OVM*, p. 22) y “hasta juega con el niño” (*OVM*, p. 69). En la villanía que Héctor practica con “ella”, la descalifica en su papel de madre:

Lo miro, miro al niño [...] Me miro, totalmente, con el niño en brazos, sentada en esta playa, en la oscuridad [...] *Mujer con un niño. La madre y el niño...* Y de pronto siento que ya es imposible, que algo me va subiendo, subiendo. ¡Toma al niño!, le grito a Héctor. Me pongo de pie, casi se lo tiro en los brazos. Y echo a correr por entre las cabañas, rumbo al pinar. (*OVM* p. 115)

Al reflejarse “ella” en los ojos del pequeño se siente incómoda, no resiste la imagen que de ella observa a través de los ojos de su hijo. No existe entre ellos una identificación. Simbólicamente, al entregarle al niño, “ella” reconoce a Héctor como más capaz para cuidarlo. “Ella” se percibe como la perdedora, la cobarde, la inepta. En la relación madre-hijo “Ella” juega el papel de villana. Sin embargo, en la relación esposo-esposa, es la víctima.

A lo largo de *OVM* es expuesta como un ser débil, un ser infeliz que al no poder cambiar su destino, exterioriza su dolor por medio del llanto; el llanto es, en el contexto de *OVM*, signo de debilidad y cobardía. Sólo los débiles lloran, en este caso los niños y las mujeres (en todas sus modalidades): “varias solteras más y a una divorciada y a una viuda quienes al instante empiezan a chillar” (*OVM*, p. 271).

También podemos encontrar que Héctor utiliza el llanto para describir su entorno social, al hablar de “este país chillón” (*OVM*, p. 275). En uno de los sueños de “ella”, en donde aparecen los dos formados en la fila del pan, uno de los soldados avienta al fuego a una mujer y a un niño porque creyó que reían. El soldado termina su cruel acto diciendo:

“bien sabes que aquí no se puede reír” (*OVM*, p. 120). En este mismo sueño “ella” y Héctor aparecen en un acto muy particular: “Cuando suena el primer *clan* los dos dejamos de mordernos los dedos de los pies y de llorar y salimos a la explanada resplandeciente” (*OVM*, p. 116).

Así, se nos presenta a los dos personajes como a dos infantes pequeños indefensos que al escuchar la señal (el *clan*) ambos infantes se transforman en adultos y salen para tomar su lugar en la larga fila para adquirir pan.

Ante la prohibición de reír, el llanto es el único medio para desahogarse. Ante la impotencia de revelarse en contra del régimen, el llanto es para Héctor un acto de cobardía; es por esta razón que el personaje femenino constantemente trata de reprimir sus lágrimas de la vista de Héctor. “Ella” oculta sus “lágrimas sucias” (*OVM*, p. 150) de la mirada de Héctor: “avergonzada y confundida por haber permitido que él me oyera llorar, me aparto y me vuelvo boca arriba sobre las sábanas” (*OVM*, p. 169).

Llorar es un acto que el personaje femenino trata inútilmente de controlar. “Ella” se percibe como la eterna llorona, la desconsolada, la desamparada. Ese llanto continuo le confiere cierto aire de mujer líquida:

Al terminar de comer, él me sirve un vaso de agua, y yo, al ver el agua tan dócil, tan pobre, tan poca, tan obediente, tan mansa; no puedo concebir que esa agua que está ya en el vaso, que toma los colores y la forma del vaso, no puedo concebir que ese poco de agua haya formado parte de un río, haya atravesado la tierra en grandes manantiales, haya navegado sobre el cielo, haya sido mar, rocío, torrente, nube. Y ahora es sólo eso. Mirándola, sin llegar a tomarla, coloco la cabeza sobre el borde de la mesa y empiezo a sollozar despacio. [...] Ay, Héctor, digo. El vuelve a sentarse frente a mí. Yo levanto la cabeza y lo veo, a través de mis lágrimas, anegado, como si estuviéramos separados por una cortina de agua. (*OVM*, p. 153)

Es la frustración del personaje femenino lo que se percibe en esta comparación que hace entre “ella” y el agua. La descripción del agua se asimila al rol que “ella” desempeña como mujer: sometida, menospreciada. Sin embargo, no debemos perder de vista que “ella” es la invención de Héctor, por lo que podemos afirmar que es la percepción de la mujer desde la mirada masculina, la mirada de Héctor.

En el momento en que “ella” menciona que están “separados por una cortina de agua” evoca indudablemente el mito de Narciso: por un lado “ella” funciona como el río; “Ella”, agua cristalina tiene la cualidad de reflejar el rostro de Narciso (Héctor); es decir,

funciona como espejo. Esta percepción de “ella” como una mujer líquida se presenta también en sus pesadillas:

A través de mis lágrimas veo a Héctor riéndose [...] implacable y enfurecido [...]. Caigo a los pies de Héctor. El me propina una fuerte patada. Tan abultada estoy que echo a rodar al mar. Siento cómo me hundo, cómo voy llegando al fondo. Llego. Por un instante asciendo, bocarriba, y veo a través de un cristal [...] el cielo. (*OVM*, p. 75)

Sólo en los sueños de “ella” la violencia física que sufre por parte de Héctor se presenta continuamente a lo largo de la novela. Es importante observar cómo en esta imagen la mujer se incorpora al mar, convirtiéndose en parte de él. Al ser “ella” parte del mar, agua, Héctor se refleja en “ella”, acentuando su característica de espejo.

Pero también el grito, que es otra modalidad del llanto, está presente en *OVM*. Es “ella” quien, a través del llanto, alivia su tristeza y la soledad que a veces la invade, o bien sólo lo porque tiene deseos de hacerlo: “Tal como lo había planificado, suelto los gritos; sigo gritando con toda la intensidad que mi cuerpo que lleva días sin comer me lo permite” (*OVM*, p. 144).

A diferencia de Héctor, el grito es un acto que solamente “ella” se puede permitir; ya que él reprime todo tipo de sentimientos o actitudes que pueden parecer irracionales. Ante la imposibilidad de llorar o gritar por miedo a que la escuche Héctor, “ella” llora o grita en sus sueños:

¡No me dejen! ¡no me dejen!, vuelvo a gritarle a la claridad que sigue avanzando. ¡Aquí!, grito mientras braceo. Pero ya soy sólo una voz en medio del resplandor [...] Grito. Y mi voz también se va perdiendo, disolviendo, difuminándose entre la gran claridad. (*OVM*, pp. 96-97)

En esta cita “ella” le grita a Dios y a la Virgen que no la abandonen, mientras trata de nadar y salir a flote en medio del mar. Sus sueños se tornan normalmente en pesadillas, y es en ellas donde “ella” se siente libre de gritar por ayuda; aunque de cualquier manera ni Dios ni la Virgen hacen caso a su grito desesperado.

En la poesía que Héctor escribe aparece constantemente la luna como un elemento femenino. Es descrita la mayoría de las veces con adjetivos negativos, mismos que evocan a las mujeres que aparecen en la vida del personaje (“ella” y su madre; la madre del

“muchacho”). Este paralelismo entre la luna y la mujer en la poesía de Héctor reafirma su misoginia, por su connotación ofensiva:

Una luna  
Frígida  
Antigua y avergonzada  
Bejada mancillada escupida  
Triturada inflamada y  
Lloriqueante con rostro  
De mujer fatal.  
(*OVM*, p. 347)

Héctor rememora todas las desavenencias sufridas por las mujeres que lo rodearon en su pasado extra-literario y lo expone en su poesía para remarcar sólo aspectos negativos de la luna, en comparación con la mujer. La luna, como un gran espejo, es la que a lo largo de toda su vida ha mirado a Héctor, es la gran mirona, la intrusa que observa todo cuanto ilumina:

Una luna  
Radiante helada y familiar  
La misma luna que me observó  
De niño y que ahora me reconoce  
(*OVM*, p. 351)

La luna se percibe como algo maternal: es como la mirada de la madre que nos observa a lo largo de nuestro paso por la vida, no importando en donde estemos. Al igual que la luna, “ella” es considerada por Héctor también como una intrusa, como lo demuestra la siguiente auto-recriminación: “Sólo tú eres la que contempla, la intrusa, la que mira, escruta, critica, sin tener arte ni parte en el asunto. La mujer que ahuyenta a los amantes” (*OVM*, p. 90).

La mujer es, en este capítulo, percibida como algo líquido: mar de lágrimas, que se traducen a espejo; así como también como luna: gran ojo o espejo. En la primera parte, “ella” descubre a Héctor ante el espejo, masturbándose (*OVM*, p. 83); en otra ocasión, al espiar al “muchacho” lo descubre también masturbándose (*OVM*, p. 81). “Ella”, al igual que la luna, es testigo de cuanto hacen los dos jóvenes; de sus masturbaciones en solitario. Sin embargo, nunca los descubre fornicando.

Cuando Héctor tiene su cita amorosa con el joven, misma en la que se lleva a cabo el acto sexual entre ambos (*OVM*, p. 352), Héctor mira hacia arriba —no quedando claro en el texto— si a su mujer o a la luna. En ese momento suspende el acto sexual. Este acto podemos interpretar como una auto-represión.

Para Héctor la luna es como un gran ojo materno que lo vigila y que podría reprobárselo cualquier acto “vergonzoso”. Algo similar le sucede con su esposa, quien constantemente lo vigilaba con la intención de conocerlo mejor, pero también porque sospechaba del romance entre su esposo y el “muchacho”. Según Jorge Olivares, “Héctor se deja llevar por los prejuicios del grupo, traicionando sus verdaderas inclinaciones sexuales”.<sup>32</sup>

Para Héctor el acto de llorar es el comienzo del declive, porque cuando decida mirarse en ese “mar de lágrimas” que es su esposa, su imagen reflejada en “ella” podría llevarlo al suicidio; tendría que enfrentarse a la realidad.

---

<sup>32</sup> Jorge Olivares, 1997. “Otra vez el mar de Arenas: Dos textos (des) enmascarados”, p. 317.

## CONCLUSIONES

Al desdoblarse Héctor acepta el riesgo que esto implica: su auto-conocimiento, el encuentro con su identidad, y el predominio de Eros. El hecho de que Héctor se desdoble en una mujer supone un gran logro, desde el punto de vista extra-textual de la novela, ya que a diferencia de las primeras dos novelas de la *pentagonía*, el personaje principal tendría un doble femenino.

“Ella”, al ser voz que narra, tiene cierto poder, mismo con el que podría reconciliar la relación entre lo femenino y lo masculino, tan dañado desde las primeras dos novelas (*CAA* y *EPBM*). Sin embargo, Héctor repite en “ella” la represión de la cual él es objeto en una sociedad donde el homosexualismo no era bien visto y donde el ser escritor era casi un crimen; Héctor no se permite explorar lo femenino, pues el horror de sentirse vulnerable lo obliga a desistir y abandonar este proceso de auto-conocimiento, que es también una búsqueda de identidad.

El discurso femenino es manipulado por Héctor, de tal manera que “ella” termina empleando el mismo discurso de su esposo; él se niega con esto la posibilidad de un intercambio con su propio yo, su parte femenina.

La relación entre “ella” y su bebé contrasta notablemente con la relación madre e hijo que sostienen la mujer madura y su hijo adolescente, a quienes conocen en su viaje a la playa; “ella” constantemente se burla de la devoción con que la otra madre atiende a su joven hijo, del cual Héctor se enamora.

“Ella” desprecia el papel de madre que la mujer debe jugar en la sociedad; evidentemente, éste es el discurso de Héctor. A lo largo de la primera parte de *OVM* “ella” ignora el llanto de su hijo; lo anterior se explica si consideramos que el llanto del niño posiblemente le recuerda el suyo reprimido. Y cobra más significado cuando ella misma lo provoca.

A su vez, el llanto y el grito de los personajes desdoblados no son sino la manifestación del miedo reprimido de Héctor y son sus dobles (esposa e hijo), quienes a través del llanto y del grito des-tanatizan a Héctor. Héctor está imposibilitado para llorar o gritar, debido a su carácter narcisista y ante el temor de sentirse vulnerable.

Para Héctor llorar era demostrar que no podía soportar la realidad en la que vivía, es por eso que reprimía sus sentimientos, mientras que demostrar que podía aguantarla era una forma de desafiar al régimen; solamente con “ella” (su doble) es con quien se atreve a criticarlo. Sin embargo, no gritar lo que verdaderamente sentía le produce un sentimiento de cobardía, lo que lo lleva finalmente al suicidio.

Héctor se niega a resarcir de alguna forma su pasado, su relación sentimental con la figura materna, esto debido a que en su historia extra-literaria fue víctima de la violencia de las mujeres que le rodearon.

La luna aparece constantemente a lo largo de la novela como un símbolo femenino, configurándose casi como otro personaje. Sin embargo, al igual que el mar, es ambivalente: es lo odiado y lo amado. La luna es como el gran ojo maternal que vigila a Héctor, pero como su género es femenino, cae dentro de lo catalogado por él como odiado, perverso.

La imagen de la mujer como símbolo del pecado y de la maldad es reiterada con la intromisión del personaje de Helena de Troya, quien es en la historia moderna un símbolo de traición. En *OVM* las relaciones entre mujeres son muy conflictivas y se plantean como imposibles: “ella” y Helena; o “ella” y la madre del “muchacho”; y recordemos la relación entre “ella” y su madre.

Por otra parte, resulta irónico y a la vez contradictorio que Héctor se suicida por el temor a descubrir su otro yo, su parte femenina, el descubrimiento de su identidad; por otra parte acusa al régimen de no considerarlos como individuos con identidad propia, de ser tratados como “masa”. Es decir, Héctor tiene miedo de conocerse a sí mismo, de conocer su identidad; sin embargo, exige a su gobierno se le trate como a un individuo.

“Las voces” funcionan como una conciencia represora que tanto a Héctor como a “ella” atormentan; son las voces quienes reprueban constantemente las acciones de Héctor. Las cigarras, con su incansable canto, le recuerdan a Héctor que siempre estará vigilado por alguna autoridad.

El mar es sin duda un elemento fundamental en *OVM*; el sentimiento de Héctor por el mar es ambivalente, una mezcla de odio y amor porque por un lado es el mar que le impide huir de su país; y por otro es su único consuelo. Pero además el mar es, por lo que representa, el ideal narcisista de Héctor: es hermoso, poderoso, eterno.

El mar es además para Héctor, lo que el cielo para los cristianos: el lugar donde se encuentra la paz eterna; es por esto que decide acabar con su vida entregándose a él. No es fortuito que Helena de Troya —como cuenta la leyenda— fuera asesinada mientras se bañaba y Tedeoro fuera arrojado al mar después de haber sido asesinado. En este sentido el mar es la reivindicación de los personajes.

Es definitivo que la posición ideológica de Arenas fue lo que determinó su confinación al ostracismo; pero lo más importante es que este hecho fue determinante porque definió las características de una literatura que manifestaba una forma de pensar y vivir la revolución.

Héctor es un personaje infeliz, un intelectual desconocido e infinitamente solo; su desdoblamiento obedece también a su necesidad de sentirse admirado. Porque ¿qué puede ser lo peor para un escritor narcisista, si no es el sentirse ignorado? La muerte podría ser el único escape.

El tema de la madre, siempre recurrente en las novelas de Arenas, reafirma el sentir del autor hacia las mujeres, así como también, en un tono machista, la enfrenta con temores erróneamente catalogados como propios de este género: soledad, dependencia, envejecimiento, fealdad, mismos que son los característicos miedos narcisistas.

## BIBLIOGRAFIA

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. México: Tusquets, 1992.
- . *Celestino antes del alba*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1980.
- . *El asalto*. Miami: EDICIONES UNIVERSAL, 1981.
- . *El color del verano, Colección Canaqui*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1991.
- . *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- . *Necesidad de libertad. Mariel: Testimonios de un intelectual disidente*. México: Kosmos-Editorial, 1986.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- Austin, Norman. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Barquet, Jesús J. "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida". En *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, editado por Ottmar Ette. Frankfurt: Vervuert, 1992.
- Bejar, Eduardo. *Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad*. Editado por Reinaldo Sánchez, *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1994.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la literatura latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. México D. F.: Editorial Vuelta, 1993.
- Cacheiro, Adolfo. *Reinaldo Arenas. Una apreciación política*. New York: International Scholars Publications, 2000.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo*. Barcelona: Barral Editores, S. A., 1970.
- Costa, Marithelma y López, Adelaida. "Reinaldo Arenas. Otra vez el mar. Entrevista". *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* XL, no. 414 (1985): 11-16.
- Deredita, John F. "Los nuevos novelistas" *Revista Iberoamericana* XLI, no. 92-93 (1975).

- Espinosa Domínguez, Carlos. "La vida es riesgo o abstinencia". Entrevista con Reinaldo Arenas". *Quimera* 1991, 54-61.
- Ette, Ottmar, ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*: Frankfurt: Vervuert, 1992.
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 1968.
- Gidé, Andre. "El espejo en la novela" en Enric Sulla (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica. 1996 p.28.
- Gullón, Agnes y Germán. *Teoría de la novela. (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid: Taurus, 1974. 318 pp.
- Homero. *La Iliada*. Traducido en 1961; catedrático que fue de la Universidad de Barcelona. Dr. Luis Segala Estadella, *Colección "Libros de Bolsillo Z", Núm. 70*. Barcelona: Juventud.
- Hornstein, Luis. *Narcisismo. Autoestima, identidad, alteridad*. Colección *Psicología Profunda* 225. México DF: Paidós, 2000.
- López, Cesar Antonio. "Los escritores malditos de la literatura cubana. Valoración y testimonio". Conferencia presentada en la Feria del Libro de Monterrey, 14 de Octubre, 1999, Monterrey N. L. 1999.
- Lowen, Alexander. *El narcisismo. La enfermedad de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Molinero, Rita V. "Entrevista con Reinaldo Arenas. "Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura". *Quimera*, 17 de marzo 1982, 19-23.
- Olivares, Jorge. "Otra vez el mar. Dos textos (des)enmascarados". *Nueva revista de filología hispánica* XXXV, no. I (1987): 311-20.
- Pelegrín, Benito. "Espejo, doble, homólogo y sexualidad en *Oppiano Licario* de José Lezama Lima". En *Coloquio Internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, editado por Fundamentos. Madrid: Centre de Recherches Latino-Americaines Université de Poitiers, 1990.
- Pereira, Manuel. "Reinaldo antes del alba" en *Quimera* 1992, 54-58.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- Rodríguez, Rosa María. *Femenino de fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Colección Biblioteca A conciencia 2. España: Antrophos, 1994.

- Rozencvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: Narrativa de transgresión*, Colección Alfonso Reyes No. 6. México: Oasis, 1986.
- Ruitenbeek, Hendrik M. *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Santí, Mario Enrico. "Entrevista con Reinaldo Arenas". *Vuelta* 4, no. 47 (1980): 18-25.
- Menton, Seymour. "La novela de la Revolución Cubana, Fase cinco: 1975-1987". *Revista Iberoamericana*. Número dedicado a las letras cubanas de los siglos XIX y XX LVI, no. 152-153 (julio-diciembre 1990).
- Siebers, Tobin. *El espejo de Medusa*. Colección Popular 301. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Solís Garza, Hernán. *Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo*. México: Plaza y Valdés, 2000.
- Soto, Francisco. *Los mundos alucinantes de Reinaldo Arenas*, Colección Palabra Viva: Betania, 1990.
- . *The Pentagonia*. Florida: University Press of Florida, 1994.
- Sullá, Enric, ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del Siglo XX, Nuevos Instrumentos Universitarios*: CRÍTICA Grijalbo Mondadori, 1996.
- Tortosa Garrigós, Virgilio. *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. "Narciso contra revolucionarios: la autobiografía" (Tesis doctoral de literatura; Valencia, España: Facultad de Filosofía y Letras, 1999.) <<http://cervantesvirtual.com/serv/FichaOrigenDeTesis?>>.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"*. Colección Biblioteca A conciencia 14. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. España: Anthropos, 1994.
- Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste. Un estudio de literatura y representación*. México: Siglo XXI en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.
- Wiener, Ana María. *Desarrollos teóricos del concepto de narcisismo dentro del psicoanálisis*. (Tesis de maestría en psicología. México, Distrito Federal: Centro ELEIA, 2000)