



*El color del verano o Nuevo jardín de las
delicias,*
de Reinaldo Arenas:
Humor negro y carnaval narrativo

Rosa María Díez Cobo

dfmrdc@unileon.es

University of Witswatersrand-Sudáfrica

El color del verano o Nuevo jardín de las delicias (1991) es una de las novelas del cubano Reinaldo Arenas que mejor representa su proyecto creativo de cinco narrativas conocido como la *Pentagonía*.^[1] Pese a ello, su recepción crítica ha sido muy desigual: desde las palabras elogiosas de Francisco Soto que la define como “an ambitious novel that synthesizes many of Arena’s major themes” (1998: 59), a la desatención que merece a un crítico como José Miguel Oviedo que concluye que *ECV* “es un panfleto anticastrista casi del todo carente de interés literario” (2001: 365).^[2] Sin duda, su total desmembramiento estructural, su audaz caricaturización del gobierno de Fidel Castro y los histriónicos incidentes de sus personajes carnavalescos la convierten en una obra plenamente postmodernista que ha concitado visiones críticas encontradas. Pero por encima de la idiosincrasia estilística y temática de *ECV*, ésta comparte una serie de elementos centrales con el conjunto de la obra de Arenas y, más específicamente, con el grupo novelístico de la *Pentagonía* elementos a los que, por su conexión con las dinámicas satíricas del humor negro postmodernista, conviene aludir antes de entrar en un análisis más detallado de la narrativa.

En este sentido, si algún elemento caracteriza al ciclo narrativo de la *Pentagonía*, es su peculiar seguimiento del devenir de la historia cubana desde el período de la dictadura de Fulgencio Batista hasta un futuro próximo en el que la perpetuación del régimen castrista se percibe de modo cada vez más crítico. Este impulso de compromiso político contribuye decisivamente al florecimiento de una estética narrativa donde la sátira más acerada confluye con un humorismo desmedido, colosalmente grotesco. La radical experimentación narrativa de Arenas que ha caracterizado su prosa desde sus comienzos artísticos convierte al escritor en una de las figuras más distintivas dentro del postmodernismo en las letras cubanas e hispanoamericanas. Asimismo, en lo que a la particular estética de la obra de Arenas se refiere, éste se establece como figura continuadora de autores cubanos tan emblemáticos como Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o José Lezama Lima. Más allá de las radicales divergencias ideológicas con algunos de estos escritores, Arenas manifiesta en común con todos ellos, un sentido exuberante de la ficción narrativa, una fecunda imaginación que extrema a través de una percepción ficcional del mundo, que le lleva a transformar sus obras en escenario de constantes fluctuaciones estéticas y de tramas delirantes. No es Arenas único en este sentido, sin embargo, puesto que en el ámbito literario hispanoamericano más contemporáneo numerosos autores han practicado con similar energía técnicas narrativas rompedoras que reivindican ya no sólo una innovadora sensibilidad artística sino, al mismo tiempo, una declarada responsabilidad con las agitadas situaciones de los contextos hispanoamericanos que se evocan en muchas de sus novelas. Una estrategia común a muchos de estos escritores, y que muestra una especial incidencia en la narrativa de Arenas, es la explotación de un humor sardónico estrechamente ligado a una perspectiva crítica de acentuado fundamento satírico.

En el caso de Arenas, este escritor es además un destacado reivindicador de la desmesura icónica y lingüística, un cultivador nato de las tendencias barrocas de tan fructífera tradición en la literatura hispanoamericana. En este sentido, según Félix Lugo Nazario, Arenas recurre a las técnicas barrocas no tanto con la aspiración de reproducir el barroco funcional, culterano, de escritores cubanos como Alejo Carpentier o José Lezama Lima, sino de reescribirlo a la manera postmoderna: “eclipsando y renovando los métodos convencionales y tradicionales de la literatura nacional anterior, actualizando con sus producciones la creación artística nacional

respecto al resto de la literatura hispanoamericana” (1995: 191). De este modo, en las obras de Arenas lo alucinante y sensual se entremezclan insistentemente con lo pesadillesco y brutal, con una finalidad primordialmente humorística en una búsqueda de transgredir conjuntamente los cánones ideológicos y estéticos que han restringido secularmente la libertad creadora del artista. Buen ejemplo de ello lo constituye *El mundo alucinante* (1969), sin duda la obra de Arenas más elogiada por la crítica, donde la reescritura fantástica de las andanzas del herético fraile mexicano Fray Servando Teresa de Mier son una jocosa mezcla de desproporción rabelesiana y denuncia contra cualquier tipo de coerción dogmática y totalitaria sobre el individuo por parte de las instituciones sociales o políticas.

Por otra parte, Arenas, desde su condición de exiliado, localiza su compromiso político con la situación del pueblo de Cuba en el centro de su actividad literaria. No se puede olvidar que este escritor, a través de su obra y de sus diversas actividades académicas, se convirtió en un impetuoso portavoz de la causa anticastrista lo que, junto con su declarada condición homosexual, le llevó a sufrir persecución, ostracismo artístico, encarcelamiento dentro de la isla, y finalmente el exilio a Estados Unidos hasta su muerte en 1990. Se convierte así Arenas en una de las figuras artísticas de Hispanoamérica más simbólicas del fenómeno del exilio que ha marcado el devenir social y político de tantas naciones hispanoamericanas, y ha dado como resultado una característica tendencia artística en la literatura más reciente de las Américas. La experiencia del exilio, tanto interno como externo, marca de forma indeleble el delirante universo narrativo de Arenas que se acercará lúdica y jovialmente a lo desgarrador y alienante de esta vivencia.[3] A este respecto, como señala Perla Rozencvaig, Arenas practicaría una forma de terrorismo lingüístico mediante el cual el autor intenta profanar ya no sólo los discursos hegemónicos de los que disiente, sino la experiencia trágica del exilio en sí mismo (1986: 97). En contra de lo que pudiera parecer, no se propone este autor pues ensalzar la figura doliente del expatriado al que puede llegar a caricaturizar despiadadamente en narrativas como *El portero* (1989). En este sentido, el más ambicioso plan literario de Arenas - “one that shatters all expected generic boundaries and limitations in an attempt to provide the reader with a literary space of multiple possibilities” (Soto, 1998: 69)- delimitado por el célebre neologismo areniano de Pentagonía, alude “a cinco agonías distintas desarrolladas a través de la historia cubana” (Valero, 1991: 65). La poética del desarraigo que elabora Arenas en estas cinco novelas sobresale por la maestría con la cual el escritor consigue plasmar el drama de los desplazados cubanos al tiempo que, recurriendo a una serie de técnicas narrativas donde prima un humor disparatado y corrosivo, desmitifica cualquier concepción de la identidad humana como una estructura monolítica y firme.[4] En este sentido, pese a la naturaleza claramente denunciadora de la opresión del pueblo cubano bajo el régimen castrista que incentiva las obras de Arenas, lejos de proponer alternativas, el autor parece regocijarse de forma ambigua en la dificultad de oponerse efectivamente a sistemas ideológicos o políticos de naturaleza despótica: “estallar es la recompensa que el buen Dios depara a los hijos que han querido disfrutar su obra. Cuerpos inflados, soltando chorros de sangre, humor y mierda” (*ECV*, 76-77).[5]

El exilio se convierte así en fuente de inspiración literaria y en ocasión para burlar la enajenación resultante de las constricciones ideológicas impuestas por el sistema cubano. Este radical desdoblamiento semiótico entre la afirmación de la dureza de la existencia expatriada y su recreación humorística, confiere a *ECV* unas cualidades estéticas que la aproximan de forma genuina a la concepción satírica del humor negro dentro de la narrativa postmodernista. En esta línea, no lejos de las percepciones que el crítico Antonio Benítez Rojo expone sobre la cualidad proteica de las literaturas caribeñas y su inherente dualidad, Arenas recurre a una explotación de lo humorístico fundamentada sobre estas dos mismas concepciones, aparentemente antagónicas, características de las textualidades isleñas:

una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente -al mundo de afuera-, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge... (Benítez Rojo, 1998: xxx).

Esta capacidad del discurso caribeño de atender simultáneamente a dos funciones, cognitiva y estética-ritual, se refleja a la perfección en buen número de las narrativas de Arenas donde el tópico del exilio se aborda tanto desde la vertiente de la desolación del que ha de marginarse de sus raíces, como desde una perspectiva festiva de la subversión y la disidencia políticas del exiliado como individuo desafiante frente a las fuerzas inexorables de un sistema despótico y represor. Ambas dimensiones se hallarán plasmadas por Arenas a través de un humor devastador que favorece que el propio texto se vuelva sobre sí mismo, señalando con ello hacia la falibilidad de sus propias estructuras críticas. Por otra parte, la oscura percepción que Arenas refleja de la condición humana y su escepticismo sobre las capacidades de combatir las formas opresivas de la realidad social y política de la diáspora se refleja en la recurrencia del elemento muerte -principalmente en forma de suicidio- en las novelas de la *Pentagonía*. No obstante, al carácter en apariencia pesimista de estas obras, Arenas contrapone un artificio narrativo que encuentra en lo decadente y trágico su incentivo estético más efectivo. De esta manera, el cubano enuncia a lo largo de buena parte de su producción novelística un discurso irreverente que busca constituirse como oposición a las normas de orientación social y política en su sentido más amplio. Paradójicamente, a través de una aproximación humorística a las experiencias más crueles y descarnadas Arenas alcanza la ambigüedad semiótica que hace de su narrativa un ejemplo paradigmático de sátira postmodernista. Según declara el propio autor: “with humor you evoke reality in a more disrespectful manner and therefore you can come closer to it without the distancing effect that is typical of all seriousness. All rhetoric implies certain useless formalities that humor interrupts and challenges as it gives us a more human reality” (Soto, 1994: 152).

Pero si la experiencia exiliada se convierte en un elemento central dentro de la producción literaria del escritor cubano, el aspecto que realmente singulariza de forma más particular a Arenas por encima de la gran mayoría de escritores hispanoamericanos contemporáneos es su constante reivindicación de una sexualidad diversa y libre (Rafael Ocasio, 2003: 181). En la totalidad de sus obras, las protestas políticas de Arenas confluyen con una explícita afirmación de lo erótico como fuerza de disrupción estética y política. Más específicamente, es su celebración de una homosexualidad masculina irreverente y sin complejos la que confiere a sus narrativas una cualidad transgresiva que Rafael Ocasio sintetiza como: “homosexuality’s counterrevolutionary value” (130). De forma análoga, para Francisco Soto las cinco novelas de su *Pentagonía* conforman “a homosexual Bildungsroman” (1998: 33-70). En efecto, en las novelas de la *Pentagonía* la representación de Cuba como país se hace mediante el tamiz de las vivencias homoeróticas de sus respectivos personajes. La relación entre *praxis* literaria y prácticas eróticas se torna así indisoluble con un afán autorial de cambio sobre las normas estéticas convencionales, por el cual se aspira a recodificar éstas mediante una actitud sexual subversiva y una deliberada desconsideración de las normas sociales regentes. Este talante provocador encuentra en la homosexualidad uno de los más prominentes actos de rebeldía posibles, un reto abierto contra la hipocresía social y política de Cuba.[6] Así en *ECV* se identifica el placer homosexual como fuerza liberadora y ataque a la cultura falocéntrica siempre hegemónica: “se persigue por todos los medios un mundo casto, práctico y sobrio. A ese horror [los homosexuales] nos oponemos rotundamente, asumiendo todos los riesgos posibles y esgrimiendo a cada instante la gran arma que poseemos: el placer” (392). Sin embargo, la proliferación de símbolos y escenas homosexuales en las narraciones de Arenas

difiere radicalmente de las tendencias críticas dominantes en la narrativa *queer* cultivada en Europa o Norteamérica. Así, desde un marco crítico más amplio, David Foster puntualiza que cualquier exégesis de textos latinoamericanos relativos a aspectos homosexuales, requiere de una visión contextualizada que no puede ignorar que: “in Latin America there is nothing like a project or an agenda of dissident sexual analysis for any segment of Latin American culture” (1997: 15). En esta línea, Arenas no busca explícitamente a través de sus obras dignificar o legitimar la situación de los homosexuales en su tierra natal. En cambio, el escritor se detiene con frecuencia en lo más sórdido de las experiencias de este colectivo empleando para ello un lenguaje descarnado y una caracterización extremadamente grotesca. Valga como ejemplo el retrato incompasivo de la Jibaroinglesa, una de las tantas locas que pueblan las páginas del *ECV*: “se trataba de una loca de aspecto hórrido fruto de una extraña hibridez, mezcla de india, china, negra y española. [...] Tenía la configuración de un sapo asustado o de un pingüino de vientre prominente” (217).[7] De este modo, uno de los tópicos que recibe un mayor desarrollo en esta novela concierne a la búsqueda infructuosa que “el último bugarrón del mundo” hace en pos de otro bugarrón genuino - “[aquel] que no se singa nunca a un maricón” (66)-, para acabar descubriendo que “todos los bugarrones eran maricones pues se dejaban encular por otros bugarrones”, y al mismo Fifo “en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara” (65).[8] El asunto de la homosexualidad, presentado mediante un lenguaje crudo y sin eufemismos, se convierte así en numerosas ocasiones a lo largo de la narrativa en motivo de burla y de recreación grotesca del ambiente represivo de la isla apuntando con ello hacia la profunda hipocresía de su autoritario sistema de gobierno. Para la mayoría de críticos, el despliegue sexual que caracteriza a las obras de Arenas no es simplemente un alegato de la condición homosexual, sino más bien expresión directa de la desolación y fatalidad que derivan de la misma impotencia política de aquellos que se ven perseguidos a causa de su disidencia o de su sexualidad, o como se recoge en las páginas de *ECV*: “el homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar [...] somos los expulsados del paraíso. Y además el paraíso ha sido abolido” (390, 391). Esta defensa de la homosexualidad junto con la recusación textual de las convenciones sexuales tradicionalmente sancionadas se encuentra vinculada a menudo en la prosa de Arenas con asuntos relativos a la situación social y política en Cuba. De ahí que a menudo en sus narrativas a la rigurosa ortodoxia ideológica y ética del sistema castrista se contraponga una sexualidad hiperbólica reflejada a través de una promiscuidad verbal que busca derrocar formas ideológicas monolíticas y autócratas.[9] Elocuente ejemplo de ello lo encontramos en *ECV* donde la proclamación del ‘hombre nuevo’ que hiciera Ernesto “Che” Guevara como necesaria consecución a las políticas comunitarias y revolucionarias del comunismo (1999: 111-129), se ve humorísticamente satirizada por la técnica paródica del “superensartaje” por la cual:

una sola mujer recibe la obra de cinco y hasta quince hombres quienes, con excepción del último son también poseídos por otros hombres de falos cada vez más largos. El superensartaje ha dado lugar a una mezcla de razas insólitas en una sola criatura. El caso de Olga Figuerova, que tuvo un hijo con una parte negra y otra blanca, es un caso de *superensartaje* simple. ¿Pero qué me dicen ustedes del caso de Clara Mortera que tuvo un hijo con un ojo azul y otro verde, con el pelo lacio, crespo y rizado a la vez y con mechones blancos, rubios y retintos [...]? [Fifo] quería mostrar al mundo [...] que su isla era la cuna del superensartaje y por lo tanto la patria indiscutible del hombre nuevo, ése que necesita de la participación colectiva para nacer. Un verdadero hijo de la humanidad. (186, 187)

Del mismo modo, otro elemento que informa los factores del exilio y la homosexualidad en la producción areniana es la fuerte carga autobiográfica contenida

en sus narrativas. Arenas se inmiscuye constantemente en sus obras de forma abierta como voz narradora, personaje o parodia de sí mismo. Así en *ECV*, se presenta bajo tres máscaras como Gabriel, el campesino cubano de la juventud de Arenas; Reinaldo, el escritor sometido al acoso de los servicios de espionaje castristas, y la Tétrica Mofeta, el homosexual que participa clandestinamente de una subcultura cubana de indulgencia sexual y trasgresión ideológica. A lo largo de la narración se insertan cuatro misivas en las que las tres voces se dirigen a Reinaldo previniéndole sobre los sinsabores del exilio, siempre sin abandonar un enérgico humorismo negro. De esta manera, entre las anécdotas que Reinaldo refiere al propio Reinaldo sobre los exiliados cubanos en Nueva York, destaca la de Miguel Correderas: “[una] pobre loca que se ha pasado la vida entera mamando en los matorrales” y que, arribada a Nueva York, busca profesión como “mamadora experta”. Para lo cual “luego de llenar miles de planillas, la sometieron a una prueba testifical. Esto es, la pusieron a mamársela a un viejo ante un tribunal competente. Aunque parezca increíble, la loca fue descalificada” (289). Esta escisión de la voz narradora en tres personas coincide con la extrema fragmentación narrativa de *ECV* reflejando con ello las nefastas consecuencias de la represión ideológica y sexual en el país sobre el individuo. Pero, de nuevo, en este caso, el lector no se halla ante lo que pudiera interpretarse como una simple manifestación anticastrista de su autor, en tanto que la degradación que imprime el hostigamiento político ejercido sobre los disconformes con el régimen castrista no aparece como causa única de opresión social. En este sentido, como se analizará más adelante, el retrato que Arenas traza de la isla y sus habitantes no busca ser benévolo, y en *ECV* se enfatiza que el devenir de Cuba se halla marcado por una tradición de regímenes tiránicos de la cual el gobierno de Fífo sería sólo una muestra más.

Arenas se valdrá de forma idiosincrática del género autobiográfico en tanto éste le permite hacer uso de una subjetividad exhibicionista e inestable, coincidente con la duplicidad narradora que, según Linda Hutcheon, caracteriza a las formas narrativas postmodernistas: “an overt, deliberately manipulative narrator [and] no one single perspective but myriad voices” (2000: 160). De esta manera, como afirma Silvia Nagy-Zekmi, el espacio cubano en novelas como *ECV* aparece representado como un locus políticamente asfixiado y sexualmente sobreerotizado donde la exposición del deseo homosexual converge con las críticas ideológicas que comporta la novela, subrayando humorísticamente con ello la autorrepresentación del autor como un ser segregado por su disidencia política y sexual (2000: 216). Gracias también a esta desinhibida intromisión autorial, Arenas consigue socavar el diseño de la novela tradicional, subrayando deliberadamente con ello la inevitable artificiosidad que acompaña a toda construcción discursiva. No es por este motivo extraño que, interpolados a lo largo de una narrativa de naturaleza tan aceradamente satírica y descarnada como es *ECV*, el lector se encuentre con episodios de marcado lirismo, cargados de referencias a situaciones íntimas del autor en los que se alude a sus pensamientos y esperanzas políticas, su situación de expatriado y su enfermedad. Esta deliberada reflexión autobiográfica también le permite a Arenas insertar escenas en las que se alude irónicamente a las vicisitudes censorias de su actividad escritora mientras permaneció en la isla. Así, a lo largo de la narración a menudo Reinaldo o la Tétrica Mofeta se ven obligados a reiniciar la escritura de la misma novela en la que primera instancia somos receptores, confiscada o extraviada ésta en una infinidad de ocasiones en las circunstancias más disparatadas. De la misma manera, Arenas se acerca con humor a su período de encarcelamiento en la prisión del Morro en la Habana durante el cual habría sido sometido a todo tipo de torturas y vejaciones con el fin de hacerle desistir a unas actividades literarias tildadas de contrarrevolucionarias. Sin embargo, en *ECV* se abandona cualquier referencia a lo terrible de esta situación personal y en su lugar, la Tétrica Mofeta redacta inmediatamente una retractación donde “se acusaba de vil, traidor, contrarrevolucionario, depravado”, alentado por “el magnífico teniente [que] se

paseaba ante ella siempre apretándose sus abultados genitales y el sexo que parecían querer estallar” (325).

De todo lo examinado hasta el momento, a primera vista, se puede establecer un notable número de paralelismos entre la obra del cubano y el acercamiento bakhtiniano a la sátira menipea (1985:108-113). De acuerdo a ésta, a través de la yuxtaposición sistemática de elementos estéticos o ideológicos incompatibles, la subversión del orden sancionado de las estructuras sociales y una atención preferente hacia los estratos físicos humanos vinculados con la sexualidad y la excreción, el texto aspiraría a una libertad verbal total así como a entroncar con una tradición lúdica de desestabilización social. Nada tiene de llamativo pues que Rita Molinero concluya que *ECV* “pertenece a la tradición de la cultura popular, siempre alejada de la Oficialidad de las clases dominantes” (1994: 135). Esta posible lectura de la producción de Arenas como asimilable al concepto de sátira menipea se ve asimismo refrendada en el caso de *ECV* por la intensidad de sus numerosas instancias narrativas donde prevalece el exceso verbal, la sexualidad desenfadada, la representación caricaturesca de personajes y la proliferación pantagruélica de seres y objetos. Ejemplos de esta dinámica se localizan en los extensos elencos que a lo largo de la narración buscan contrastar la prodigalidad de tipos y situaciones humanas en el contexto cubano con la austeridad y mediocridad impuestas por el régimen castrista. Así, en el prolongado recuento de objetos sustraídos por un grupo de locas del Convento de Santa Clara -clausurado y sellado por las fuerzas revolucionarias- se cuentan artefactos tan dispares como: “orinales esmaltados, aguamaniles de porcelana, libros religiosos, lámparas de aceite, misales y falos de madera” (372).

Del mismo modo, no conviene olvidar que el marco principal de la narración se sitúa durante el carnaval en el que se festejan los cincuenta años oficiales -cuarenta reales- de gobierno de Fífo, motivo por el cual se resucita a figuras de la cultura cubana de todos los tiempos y se procede a todo tipo de estrafalarios ceremoniales de exaltación del régimen castrista. Justamente, Bakhtin singularizaba en sus teorías el evento del carnaval como centro culminante donde el proceso de descató a las regulaciones sociales e ideológicas permitía a las sociedades europeas medievales entregarse momentáneamente a un espíritu lúdico e irreverente (2002: 7-34). El exacerbamiento de lo corpóreo y lo percedero que Bakhtin distingue como aspecto distintivo de esta festividad, se evidencia de forma clara en la narrativa de Arenas donde se abandona cualquier intento de racionalidad logicista y, por el contrario, se fomenta una iconoclasia verbal que impugna las voces retóricas emanadas desde las hegemonías éticas e ideológicas. Por otra parte, de forma elocuente, el propio subtítulo de *ECV* apunta a la obra maestra del artista flamenco Hieronymous Bosch, *El jardín de las delicias*, tríptico alegórico de atributos carnalescos en el que, como metafóricamente en la novela de Arenas, se suceden el edén, el jardín de las delicias terrenales y el infierno y donde se privilegia la representación distorsionada y grotesca de los seres por encima de cualquier afán de reproducción mimética.[10] Sin embargo, en *ECV* Arenas va más allá, cancelando de forma deliberada la oposición que Bosch establece entre los espacios del *locus amoenus* y el infierno y, bajo el signo de su ambiguo humor, Cuba pasa a ser simultáneamente un jardín luminoso regido por los placeres de la carne tanto como oscurecido por los horrores y la ignominia (Molinero, 1994: 130). En el ambiente festivo evocador del carnaval bakhtiniano que prevalece en *ECV*, entre algunos de los actos más claramente subversivos de las formas estéticas y de los órdenes ideológicos institucionalizados encontramos, entre otros, la excéntrica conferencia artística pronunciada por el resucitado José Lezama Lima, cuyo eje temático lo constituye la cuestión: “¿ACABA DE EYACULAR O NO EL JOVEN GIOVANETO FLORENTINO QUE HABÍA POSADO PARA EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL?” (275), y cuya conclusión no podía ser otra que: “ese dios florentino y anónimo [...] había tenido una eyaculación gloriosa dentro de su maestro momentos antes de que el genio (que suele visitarnos sólo en instantes excepcionales) lo transportase a la inmortalidad de la piedra” (286).

Este exorcismo satírico contra los excesos del retoricismo académico y de las formas culturales anquilosadas se trasvasa de igual modo al campo de lo religioso. Ejemplos significativos lo constituyen episodios como el proceso de canonización de Aurélico Cortés -loca muerta en virginidad y célebre por sus milagros- como Santa Marica, y la de “La Elevación del Santo Clavo” -parodia de la crucifixión de Cristo por la cual “un joven [...] completamente desnudo fue amarrado a una cruz de madera mientras su falo iba creciendo a causa de las constantes caricias de que era objeto por quienes lo crucificaban” (426). En ambas ceremonias, localizadas como actos centrales del carnaval, el fervor religioso es sustituido por la lujuria irrefrenable de los habitantes de la isla, que se congregan en torno a espectáculos que promueven la exaltación libertadora de lo físico sobre la más ortodoxa jerarquía de valores que priman el pensamiento y la espiritualidad.

No obstante, a pesar de las notables semblanzas existentes entre *ECV* y las concepciones bakhtinianas sobre la sátira menipea, conviene apuntar que la novela se disocia significativamente de varios de los aspectos centrales de la teoría del ruso dificultando con ello la identificación que críticos como Soto han efectuado entre ambas (1998: 60). Esto se aprecia en el caso más concreto de la funcionalidad regeneradora que Bakhtin atribuye a su concepción de sátira menipea y que difiere de la conclusión atrófica y estéril del discurso de Arenas en esta narrativa. En efecto, si bien la novela se cierra con la exitosa separación de la isla de su base -conseguida tras los denodados esfuerzos de sus habitantes por roer su plataforma insular- la isla quedará a una deriva geológica y geográfica y a merced “del alboroto y las protestas de todos sus habitantes [porque] no lograban ponerse de acuerdo sobre qué tipo de gobierno iban a instaurar. [...] Cada cual quería conducirla a un sitio diferente al elegido por el prójimo”. La conclusión de esta porfía nacional se salda con un resultado que dista de la apoteosis utópica que, según Bakhtin, contrarrestaría la rigidez de la oficialidad institucional: “finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros” (442). En esta línea, las diversas secciones del relato encabezadas por el título “La historia” aluden sistemáticamente a “la tradición siniestra” que aqueja a la isla por la cual ésta habría sido secularmente “víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua” (163). Ante esto, el dominio de lo genital, de la burla inclemente, así como de la recurrente mixtura de lo sacro y lo profano en la novela no se construye con la esperanza de alcanzar algún tipo de emancipación social o estética, sino como clamor textual frente al reconocimiento de la incapacidad humana de trascender los esquemas epistemológicos que él mismo se ha erigido. A este respecto, observamos cómo uno de los participantes más dinámicos durante los fastos del carnaval es el propio Fifo que se desplaza con las masas por las calles de la Habana Vieja en el interior de una burbuja iluminada “como un resplandeciente papamóvil” (409). El carnaval en *ECV* no se concibe pues como una actividad catártica fruto de la rebelión ritual del pueblo frente a la autoridad, sino como la comunión indisociable entre humor y terror, Eros y Tánatos. De esta manera, si una fuerte tonalidad humorística preside buena parte de la narración, el sentido trágico y desesperado que en ocasiones se yuxtapone a ésta soslaya cualquier visión sobre la fecundidad positiva que Bakhtin asignaba al carnaval y a las dinámicas discursivas de la sátira menipea. Este aspecto evidencia las cualidades “satánicas” de la risa que, de acuerdo a Nicasio Urbina, se originan en el humorismo areniano: “la risa en las obras de Arenas, más que un signo positivo con connotaciones amistosas y valor lúdico, es una señal negativa, cargada de elementos agresivos y burlescos, es un signo de rechazo más que de aceptación” (1991: 94).

La relativa discrepancia existente entre la visión bakhtiniana de la sátira menipea y las formas satíricas postmodernistas, responde en buena medida a las divergencias

entre el restringido marco contextual en el que Bakhtin concibió el concepto de sátira menipea, así como al *telos* regenerativo con el que lo asoció. En efecto, las formas humorísticas que emplea Arenas en *ECV* responden más efectivamente a la aproximación postestructuralista al concepto de humor, basado éste en la entidad estrictamente discursiva desde el que se construye y formula. En el caso concreto de *ECV*, son las concepciones barthianas de *texte de jouissance* (2000: 87-89) o la derrideana de *pharmakon* (1972: 78-79) las que se muestran más particularmente idóneas para conceptuar sus intrincaciones textuales, sin olvidar tampoco las teorías entre sexualidad y poder de Foucault. Si la premisa cardinal de la teoría de ambos pensadores radica en la naturaleza lúdica, diseminadora, y abiertamente autorreflexiva de la escritura comprendida como *diegesis* -proceso dinámico desvirtuador de centros estéticos o ideológicos prefigurados y coercitivos- observamos que los textos de Arenas, conscientes y afirmantes de su ambivalente ontología discursiva, parangonan sin duda esta aproximación. De forma más precisa, son algunas de las acusaciones críticas que ha recibido *ECV* a causa de su inestabilidad ideológica, su desbordamiento verbal, y su fragmentación estructural y temática, las que evidencian de una forma más clara el rechazo manifiesto de esta novela hacia axiologías totalizadoras y, por consiguiente, la consolidación de su vínculo con formas postmodernistas de desestabilización textual.

En lo que respecta al papel del humor negro concebido como estructura de filiación satírica, es la capacidad de una novela como *ECV* de hacer confluír la noción polifónica postestructuralista de la escritura con la voluptuosidad de lo erótico y la oposición a toda práctica semiótica normativa, la que propicia el surgimiento inmediato de un humorismo ambiguo y complejo en sus implicaciones críticas. En este sentido, como sostiene Eduardo Béjar, las cualidades “escénicas” de la narrativa areniana le conceden un potencial “que fractura la diacronía representacional al desplegar el lenguaje como espectáculo [...] equívoco y mutante” (1987: 109-110). El afán no resolutivo de las problemáticas que se plantean a lo largo de *ECV* juntamente con la continua proyección burlesca de todos los discursos que dominan el espacio político y cultural de su Cuba natal -normativos y transgresores por igual- la convierten en claro epítome de la forma satírica del humor negro en la narrativa postmodernista hispanoamericana. Adoptando esta perspectiva específica, *ECV* es una novela sobre la que cabría realizar múltiples enfoques críticos, sin embargo, por la imposibilidad de exhaustar todos ellos, tan sólo me ocuparé de una de las dimensiones discursivas que de forma más consistente activan esta narrativa y donde mejor se reflejan las dinámicas lúdicas del humor negro: su radical asalto contra las formas estéticas e ideológicas de la novela de testimonio sancionada por las directrices culturales del gobierno revolucionario en Cuba. Y si algo caracteriza al subversivo empeño de Arenas, es la maestría con la cual a través de su humorístico cuestionamiento consigue movilizar y problematizar satíricamente el conjunto de discursos políticos, sociales y culturales que han dominado el devenir de su isla natal.

Así, más allá de la indudable vinculación de este texto con las circunstancias personales de su creador -exiliado en Nueva York y gravemente enfermo de sida en el momento de la conclusión de esta novela- destaca su poderosa relación con la tradición literaria de la novela-testimonio de la Revolución. A este respecto, no olvidemos que como tantos otros autores, Arenas, por encima de su decidido compromiso político con la reivindicación de las libertades en Cuba, ha manifestado con igual obstinación la necesidad del literato de abstraerse de cualquier posición ideológica firme y, por el contrario, de afirmar sus inquietudes creativas a través de su arte, o en sus propias palabras: “un verdadero escritor latinoamericano, o de cualquier otro continente, debe estar más allá de cualquier rejuego ideológico” (1991: 20).[11] Precisamente Francisco Soto examina el total de la Pentagonía considerándola un reto abierto a las estructuras anquilosadas de una forma narrativa como la testimonial cuyo objetivo principal es: “more to explore the areas of history than of fiction, with the purpose of granting veracity to the witnesses’ discourse by

means of referential descriptions and verifiable references” (1994: 136). De forma más específica, en el caso de la novela de testimonio dentro del marco de la Revolución cubana, ésta ha ido tradicionalmente aparejada a la premisa del ‘hombre nuevo’, ideal por el cual se buscaba, entre otros objetivos, otorgar la voz a la ‘gente sin historia’ -los oprimidos bajo estructuras sociales capitalistas- a través de su incorporación en las narrativas testimoniales.[12] Sin embargo, como señala Soto, tras el utopismo de esta causa, si algo define a la narrativa de testimonio es su fuerte naturaleza utilitarista y su supeditación respecto a los intereses ideológicos de la Revolución lo que, en consecuencia, redundaría en perjuicio de la autonomía creativa de aquellas manifestaciones literarias que priman la experimentación estética sobre la fidelidad factual (41). Dentro de la rígida percepción teleológica y dialéctica de la historia en que se basa la filosofía de la novela de testimonio, cualquier otro discurso cuya naturaleza sea la superación de una concepción sistemática y progresiva hacia la representación “realista” de las cosas, constituye una trasgresión de primer orden. Sin embargo, esta trasgresión no se identifica solamente como la infracción de las directrices político-literarias perfiladas por la Revolución, sino que desbarata por completo los ejes de coherencia lógica y validez referencial canónicos de la narrativa tradicional preocupada por la aprehensión y plasmación unívoca del mundo por medio del texto.

Por todo ello, sabedor de la subversión discursiva en la que incurría, Arenas satiriza en *ECV* cualquier pretensión de “objetividad ideológica” o de reproducción mimética de una verdad histórica, al tiempo que reconsidera la noción de marginalidad que favorecieran los revolucionarios cubanos. En este sentido, rememorando el capítulo dedicado a las tribulaciones del bugarrón mencionadas con anterioridad, se identifica humorísticamente al abuelo de este personaje, “[otro] bugarrón nato”, con Esteban Montejo (66) -informante y protagonista de la célebre narrativa testimonial *Biografía de un cimarrón* (1969) de Miguel Barnet- violando satíricamente con ello la seriedad y prominencia que Barnet y su famoso protagonista han adquirido dentro del canon de la literatura revolucionaria cubana. En términos generales, Arenas se sirve consistentemente en *ECV* del humor negro como una estrategia que le permite incorporar en un marco textual de intensa iconoclasia las experiencias emocionales, imaginativas y alucinatorias de sus personajes -creaciones lingüísticas que representan la otra vertiente de la marginación social, individuos que discrepan o no se acomodan a los postulados del régimen revolucionario: “dissidents, extravagants, dreamers, freethinkers, homosexuals” (Soto, 1994: 6).

Frente a la retórica complaciente y triunfalista que acompaña a las narraciones documentales, Arenas hace uso en *ECV* de un subjetivismo exacerbado y procaz, gracias al cual desestabiliza cualquier expectativa lectora convencional ante su obra. La propia estructura externa, fragmentada y circular, de *ECV* nos remite, en primera instancia, a este desajuste narrativo que busca ser al mismo tiempo un desafío ideológico. El ejemplo más prominente a este respecto lo constituye el prólogo a la novela que se encuentra injustificadamente hacia la mitad de la narrativa y no a su comienzo, y cuya autoría además no nos es desvelada -la voz oscila entre lo que pudiera ser Reinaldo y la Tétrica Mofeta- satirizando con esta omisión el férreo control que el narrador testimonial ejerce de forma convencional sobre su relato. La familiaridad con la que este prólogo se presenta al lector -“¡Niña! Saca tus manitas contaminadas y olorosas a pinga de este libro sacro...! (246)- se afianza con diversas reflexiones sobre la política y sociedad cubanas, y con el pormenorizado análisis de las circunstancias que rodearon la producción de la *Pentagonía* y de *ECV*, en concreto a la que define como: “retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror” (249). La paradoja de la “realidad grotesca y satírica” de *ECV* -que se concibe a sí misma como microcosmos de la historia cubana durante la época de gobierno castrista así como del decidido intervencionismo de su voz narradora- no busca sino enfatizar la naturaleza puramente ficcional de la obra arrastrando al lector a un espacio provocativo de

infinitas posibilidades interpretativas. La vacilación de la voz narradora que se aprecia en el prólogo es ostensible al resto de la novela en la que, con frecuencia, la voz crítica de Daniel Sakuntala “La mala” emerge para refutar o corregir alguno de los acontecimientos previamente afirmados. Así el constante cambio en el número del volumen de las obras completas de Lenin que el personaje de Tedevoro transporta a lo largo de toda la novela, motiva el enfado de esta figura reprobadora: “¡Pero en que quedamos! ¿es el tomo 25, 26, 27, o 29? Decídete, querida, pues no haces más que saltar de tomo en tomo”, a lo que el narrador Reinaldo replica indiferente: “ay, chica, no jodas tanto con tu meticulosidad de academia que lo mismo da que sea el tomo uno que el dos mil de las obras completas de Lenin pues de todos modos, nadie, [...] va a meter sus narices en esa obra” (307). Este pasaje ataca consistentemente el concepto tradicional de autoridad narradora desmitificando, mediante la inversión de la jerarquía narrador-personaje, el aura creadora con la cual se ha dotado al escritor desde la crítica literaria tradicional. Pero al mismo tiempo tampoco la voz narradora se oculta tras los sucesos que relata, como frecuentemente ocurre en las narraciones testimoniales, sino que se hace como en este ejemplo particularmente asertiva.

La cronología lineal y la unidad temática e ideológica son singularizados por el novelista Miguel Barnet como elementos indispensables para fijar la orientación histórica de la novela de testimonio, quien deploraba la posibilidad de que la narración se convirtiera en un rompecabezas para el lector (1983: 30). El menosprecio flagrante que Arenas muestra hacia estas premisas no nace de un intento de confundir al lector, tanto como de derrocar lúdicamente el absolutismo oficial de la historia concebida como una estructura secuencial espacio-temporal lógica que empuja al lector a una disposición interpretativa determinada. A la coherencia recalitrante de la narrativa testimonial, en *ECV* se oponen la total inverosimilitud de los hechos narrados en la novela, la coexistencia anacrónica de personajes históricos y literarios de toda la tradición cubana y la indiscriminada dislocación de las fronteras entre realidad y ficción. Por otra parte, a la ya de por sí segmentada estructura temática de la novela se agregan un número notable de breves secciones de tonalidad panfletaria que evocan paródicamente la exaltación apologética del régimen castrista desde los paradigmas culturales e ideológicos impuestos por éste. Así en un apartado titulado “Las siete maravillas del socialismo cubano” se incluyen, entre otras, mordaces críticas al periódico revolucionario cubano *Granma* -“el periódico que cosecha más papas y azúcar en todo el globo”, a la guagua -“el único vehículo del mundo que una vez que se entra en él no se puede salir ni parar en sitio alguno”, o al noticiero ICAIC “el único [...] durante el cual podemos cerrar los ojos, soñar, dormir [...], seguros de que aunque no hemos visto nada del noticiero, lo hemos visto todo” (233). No menos hilarantes y lingüísticamente lúdicos son los diversos capítulos en los cuales se incluyen treinta absurdas retahílas satíricas -Treinta Truculentos Trabalenguas- dedicadas a una serie diversa de artistas, donde Arenas explota el método tradicional de silabeo de las cartillas de lectura escolares.[13] Si el ataque textual a toda suerte de dogmatismos que sirve a Arenas para quebrantar formas discursivas autoritarias adopta estrategias que la aproximan a tipos satíricos y humorísticos convencionales, no obstante, es su rechazo a ofrecer posiciones ideológicas alternativas, así como su insistente incontinencia textual la que lo distancia de estos. Asimismo, es el sentido de horror y distorsión máxima latente en los discursos autoritarios hacia los que Arenas apunta satíricamente el que infunde con un humorismo ambiguo y lúdico las fórmulas narrativas de *ECV*, propiciando con ello una ruptura total con las dinámicas de la narración testimonial. A la gravedad inherente a los discursos oficiales, y la multiplicidad de perspectivas críticas y situaciones que estos ocultan, Arenas yuxtapondrá una visión frívola que favorece la aparición de la inestabilidad lúdica que caracteriza al humor negro.

Un elemento característico de *ECV*, y crucial en su desacralización del paradigma narrativo de las formas literarias sancionadas por la Revolución, es que en esta novela Arenas retoma con especial consistencia la tradición satírica de la diatriba contra

personas, en este caso contra iconos de la propia Revolución cubana. La novela se abre así como una farsa teatral -forma literaria que quiebra la homogeneidad discursiva de la narración- titulada “La fuga de la Avellaneda”, y concebida como un acto de repudio del gobierno de Fífo contra la poeta cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda que, resucitada con el fin de conmemorar los cincuenta años de Fífo en el poder, intenta huir sin embargo hacia las costas de Florida. La disputa física y dialéctica entre los cubanos isleños en el puerto de la Habana y los exiliados cubanos en Miami, se transforma en una auténtica opereta del absurdo donde se agrupan un número incontable de destacadas figuras del arte, algunas de ellas ocultas bajo nombres satíricamente deformados: Zebro Sardoya (Severo Sarduy), Alicia Jalonzo (Alicia Alonso), H. Puntilla, (Heberto Padilla), Alejo Sholejov (Alejo Carpentier), Octavio Plá (Octavio Paz), Manuel Gracia Markoff, alias Cara de Fó y Marquesa de Macondo (Gabriel García Márquez), Günter Grasoso (Günter Grass). A lo largo de toda la novela, se retomará esta dinámica caricaturesca, y durante las ceremonias carnavalescas en honor de Fífo, una larga sucesión de personalidades participarán humorísticamente de la potencia desublimadora de la narrativa. Sin embargo, Reinaldo Arenas aparecerá con frecuencia burlescamente encarnado bajo su apodo de loca como la Tétrica Mofeta, distanciándose así de la línea inyectiva de la sátira formalista fundamentada en el escarnio y la censura complacientes. De la misma manera, figuras destacadas dentro de las letras cubanas contrarios a las políticas censorias del gobierno castrista, con los que Arenas llegó a trabar profunda amistad como Virgilio Piñera o Antón Arrufat, no escapan al sarcasmo desmitificador de la novela. En este caso concreto, incluso los misteriosos acontecimientos que rodearon la muerte de Piñera -cuyo cadáver fue sospechosamente requisado por la policía cubana- aparecen recreados burlescamente en *ECV* mediante una larga serie de fallidos intentos por parte de los agentes secretos de Fífo de asesinar al poeta quien finalmente muere al ser expuesto a: “un bollo gigantesco pintado con tal realismo que aquel sexo giraba enloquecido dentro de la tela. Virgilio Piñera, no pudiendo tolerar aquella presencia inminente, murió de un infarto” (349). Tampoco el contingente de locas que inundan los episodios de la narrativa eluden el potencial humorístico de *ECV*, convirtiéndose éstas en muchas ocasiones en centro del suceso esperpéntico de la trama. Este aspecto también se refleja en sus grotescos sobrenombres: “la Duquesa, la Sanjuero, el Camelias, la Supersatánica, la Pitonisa Clandestina, la Triflea, la Reina, la SuperChelo, la Perro Huevero” (91). En este sentido, Arenas concibe *ECV* no como un ataque contra una realidad dada, sino como una reescritura lúdica del panorama político y social cubano en la isla. No es pues la interpretación del autor la que se antepone a los acontecimientos, como ocurriese en la narrativa testimonial, sino que más bien es la narrativa en sí la que opera sobre las expectativas producidas en el lector. En el presente caso, la seriedad, fidelidad histórica y mimetismo predominantes en los relatos de testimonio no podían chocar más violentamente con la disposición esquizoide de *ECV* donde Arenas busca trascender cualquier tipo de polaridad ideológica.

Otros pilares en los que se sustenta toda forma narrativa testimonial son, por una parte, la cimentación de los hechos relatados sobre formas documentales verídicas y, por otra su establecimiento dentro de un marco socio-histórico apropiado a los intereses ideológicos que sirve. El “superobjetivo” de perseguir estos dos propósitos en la elaboración de cualquier narrativa testimonial es, según Barnet: “no meramente estético [sino] más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a la articulación de la memoria colectiva” (1983: 32-33). En *ECV*, sin embargo, se desafía abiertamente la posibilidad misma de aprehender una realidad única y fidedigna mediante una dislocación total de las versiones oficiales que amparan tradicionalmente la integridad de la narrativa testimonial. La multiplicación de voces, su polisemia ideológica, la variación y contradicción narrativa, satirizan la posibilidad de establecer algún mundo representado, objetivo o independiente tras el medio textual. Los juegos humorísticos que Arenas propone en *ECV* anuncian la invalidación del

proyecto literario propuesto por la discursividad dominante, al tiempo que proclaman que la utopía revolucionaria refrendada por el medio historiográfico y la literatura testimonial no es sino un disfraz carnavalesco, una falacia de múltiples y ocultas vertientes. De esta manera, en el capítulo titulado “Una inspección”, Fifo sobrevolará en un helicóptero la isla acompañado de sus ministros e invitados extranjeros, y como máxima autoridad del gobierno -y por lo tanto fuente irrefutable de verdad- se encargará de transmitir sus peculiares impresiones aéreas de la isla al tiempo que emite toda suerte de órdenes y contraórdenes arbitrarias para promover reformas extravagantes. Por ejemplo, mientras examina la ciudad de Holguín, Fifo concluye: “está muy mal situada esa ciudad [...]. En esa inmensa llanura debería haber un criadero de ranas toro. Trasládenme toda la población, derrúmbenme esos cajones y constrúyanme ahí inmediatamente una gigantesca laguna y llénela de ranas toro” (148). La contemplación de un grupo de hombres desnudos también despierta la curiosidad de Fifo por lo que su Ministro de Educación explica: “ese es el campo de concentración para homosexuales que usted mismo diseñó y que yo al momento construí. Ahí tenemos a quinientos mil maricones”. Ante lo cual Fifo rebatirá: “¿campo de concentración? ¿Qué pensará nuestra invitada de honor aquí presente? [...]. Es un campo de rehabilitación para criminales”. [...] Pero nunca, jamás, los campos de concentración. Nosotros lo que hacemos es educar o reeducar” (146-147). Así pues, en este punto concreto, Arenas cuestiona la doble naturaleza -encubierta y oficial- de las famosas unidades UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) en las cuales, en las décadas de los 60 y 70, sus internos eran sometidos a trabajos forzados como punición a su condición disidente, muchos de ellos acusados de homosexualidad. La condena internacional a este fenómeno por parte de intelectuales como Jean-Paul Sartre motivó la respuesta conciliadora del gobierno cubano que defendió el carácter inocuo y la finalidad meramente reeducadora de estos espacios (Lumsden, 1996: 55-80). Es la naturaleza perversa y engañosa de esta duplicidad institucionalizada la que Arenas invoca satíricamente en este episodio en boca de su último responsable. Este aspecto específico se aborda directamente en el capítulo “El culipandeo” en el que de manera burlona se alude a la versatilidad ideológica de Fifo, quien durante las celebraciones del carnaval, “flotando a unos tres pies de la tierra, saluda a los millones de culipandeados y él mismo, mientras saluda se menea, pero al momento se pone muy serio; pero al instante se vuelve a menear; pero otra vez recobra su compostura y pone cara de Pedro el Malo” (409). Pero no sólo la figura de Fifo es sometida a un escrutinio humorístico implacable y desvirtuador, también las propias apologías que sobre su personalidad se han hecho, instigan un fuerte acicate crítico en *ECV* a través del cuestionamiento de su sexualidad,

Sí, trágica fue la infancia del ángel; digo, del diablo; digo, del loco; digo, del niño; digo, del monstruo que es lo mismo. La influencia de su madre fue decisiva en su formación mariconil. [...] El ejemplo machista de su padre que violaba a las yeguas, a las gallinas, a las tortugas y a su propia madre, despertó en Fifo un incontenible deseo heterosexual, aunque el autor de esta novela (una loca de atar) lo niegue. [...] Así, nuestro hombre no halló paz en la tierra. [...] Al no ser ningún ser humano definido sólo podía encontrar sosiego en la destrucción de todo instinto vital [...]. Lo único que poseía era el poder. Pero el poder no lo podía poseer a él. El poder era la soledad y la muerte. (411, 412: 413).

Reduciendo la empresa ideológica del principal artífice de la Revolución cubana a un desequilibrio sexual, la novela rechaza el concepto de una historia oficial de la conciencia colectiva como una invención promovida desde el sistema de poder imperante, que pretende con ello restringir la diversidad de la experiencia humana a un punto de vista exclusivo y dotar a éste de legitimidad absoluta. Y si el espacio cubano, según el enfoque de Arenas, se halla plagado de contradicciones e iniquidades discursivas, esta situación se hará aún más patente a través de los

discursos oficiales, los cuales se convierten en motivo de mofa en el episodio “La conferencia onírico-teológica-político-filosófica-satírica”, celebrada como uno de los actos centrales del carnaval y acontecida en un hemicycle anegado. A lo largo de esta ceremonia, la voz gubernamental monolítica y tiránica, se ve sustituida por toda una serie de disertaciones que van desde la aclamación de Fifo como divinidad, hasta la proclamación de los homosexuales como verdadera fuerza revolucionaria que derrocará el poder de la dictadura, pasando por la intervención de la Tétrica Mofeta que hace lectura de sus Treinta Truculentos Trabalenguas y de la Reina de las Arañas con sus ‘Cuatro Grandes Clasificaciones de Todas las Locas’ (383-396). No menos disparatada resulta “La confesión de H. Puntilla”, sátira despiadada de la polémica retractación pública que el poeta cubano Heberto Padilla se viera obligado a realizar en 1968 a causa de su “distorsión de la realidad del socialismo cubano” en su colección de poemas titulada *Fuera del juego* (Ocasio, 2003: 39). La ceremonia de autoinculpación en *ECV* adquiere dimensiones particularmente circenses cuando H. Puntilla, tras arrepentirse de todos sus delitos, “pidió al Líder que lo orinase. [...] Se bajó los pantalones y le rogó a Fifo que le propinara un puntapié en sus nalgas desnudas. Fifo pateó violentamente las nalgas del poeta provocando un torrente de aplausos.” La culminación del evento tiene lugar cuando “[el Líder] tomando impulso, saltó desde el extremo del escenario y hundió una de sus piernas embotadas en el culo de H. Padilla, no [pudiendo] zafarse de aquel culo que apretaba la pierna como una ventosa” (331, 332). En esta sórdida escena, Arenas busca erosionar la integridad ética e ideológica del sistema cubano sin por ello dogmatizar una postura contraria a éste. En este sentido, la reducción del panorama político, social y cultural cubano y de un acontecimiento tan controvertido como el caso Padilla a un acto bufo de proporciones descomunales, ejerce una de las funciones centrales del humor negro como instrumento crucial de lo satírico en la narrativa postmodernista al estimular inevitablemente en el lector un examen reflexivo sobre los mecanismos textuales que yuxtaponen lo banal y absurdo del texto a la gravedad del con-texto. Este aspecto es particularmente visible a través de la ostensible trivialización que Arenas hace del sentido progresivo y materialista del historicismo comunista, plasmada en la figura recurrente de las “divinas parcas” en *ECV* las cuales, a su vez, lejos de portar el sentido apocalíptico que poseían en sus orígenes clásicos se metamorfosean en “la Parca, la Parquita y la Parquilla” (188). Lo arbitrario y fortuito se convierten en la dinámica estructural que sostiene el microcosmos narrativo de *ECV* pero también, satíricamente, se señalan como los únicos impulsos posibles que pueden operar en cualquier conceptualización del devenir humano, por lo tanto, minando la linealidad histórica promovida desde los intereses ideológicos de la Revolución.

Como oposición jocosa a la conciencia colectiva que Barnet creía despertar en su encarnación como *artista gestor* -rescatador de la memoria del pasado desde la perspectiva revolucionaria- (1983: 27), la historia desde el marco de *ECV* se convierte en un hablar intersticial, fragmentado, opaco, incapaz de ganar acceso a una forma histórica única o comúnmente aceptada. Asimismo, la función ideológica de la que se hallan investidos los textos documentales con el fin de justificar la necesidad de la Revolución en Cuba y elogiar sus resultados- se ve distorsionada en *ECV*, pues frente al énfasis dialéctico en la lucha de clases y la cohesión ideológica del pueblo cubano nos encontramos una sociedad dividida e indolente, instigada por desmedidos apetitos sexuales e indiferente a las doctrinas promovidas por su gobierno. De esta manera, los escenarios sociales que recrea la novela remiten al lector a un panorama caricaturesco de situaciones picarescas en las que sus personajes se precipitan hacia la satisfacción de su sexualidad. Elocuente a este respecto son capítulos como “En el gigantesco urinario”, “Pájaros junto al mar” o “Las tortiguaguas” donde el nutrido grupo de locas que lo protagonizan consagran su tiempo a la búsqueda de posibles relaciones entre el gentío y, simultáneamente, a evitar el acoso policial. Esta existencia hedonista del pueblo, escape vital ante las constricciones sociales e ideológicas por él sufridas no motiva, sin embargo, una respuesta condescendiente en el retrato que Arenas traza de la sociedad cubana. Por el contrario, el énfasis satírico

sobre las urgencias sexuales de los protagonistas de *ECV* busca apuntar más bien hacia un sistema viciado y corrupto donde la hipocresía moral e ideológica domina todas las interacciones humanas, como así ocurre durante el frenético encuentro sexual de la Tétrica Mofeta con un policía presenciado por un grupo de locas y los pasajeros de un autobús:

-¡Maricones! -le gritaron todos los pasajeros a los cuerpos desnudos que seguían ajenos a todo lo que no fuese la posesión.

Ya iban las pajaritas de lo más contentas rumbo a la policía todas colgadas de la puerta de la guagua, pues dentro no cabía ni una pluma más. Ellas serían las principales testigos de cargo, por encima de toda la otra gente de la guagua, gente que aunque tenía tan tremenda calentura que casi no podían aguantar se cubrieron de una tremenda moral. Qué moralina niña... (95).

Para acentuar humorísticamente las dimensiones de la hipocresía social reinante en la sociedad cubana, este episodio concluirá con el desbocamiento metonímico del autobús desde el cual los viajeros contemplan a la Tétrica Mofeta y su compañero sexual, de manera que: “la carga erótica que aquellos cuerpos le insuflaron [a la sufrida guagua marca Leyland] fue tal que salió disparada [...] en busca de [...] otra guagua *Leyland* con la cual acoplarse al instante” (96). En la misma línea, la sección autobiográfica “Antes de emprender un largo viaje” en la que Arenas revela las cuitas emocionales y sexuales del personaje de Reinaldo, en tanto que presionado por las demandas filiales de su madre, se cerrará con su determinación de “convertirse” en un hombre para lo cual: “la Tétrica descruzó las piernas que formaban un enredillo, abrió los muslos, puso los codos sobre el respaldo del banco. Hecho todo un hombre, Gabriel se dispuso a esperar la llegada del tren” (112). Así, si la libertad sexual se presenta en *ECV* como un arma efectiva de contención contra las estructuras de represión ideológica. La hipocresía moral se concebirá como un mecanismo de opresión aún más poderoso y nefasto en sus consecuencias que las propias medidas estatales. No obstante, no es tan sólo la expresión de la condición sexual la que padece en un ambiente represivo, así la doble moral estimulada en la sociedad, tal y como se recrea en la novela, se traslucirá con igual fuerza en otros ámbitos de la convivencia social. En este caso, el viaje en tren que habrá de llevar a Reinaldo de regreso a la Habana tras la visita a su progenitora, se encuentra dominado por la descripción de sus pasajeros, cuyas grotescas deformidades se deben a la ocultación clandestina de enseres y alimentos en el interior de sus vestidos:

familias numerosas en la que todos sus miembros poseían unos vientres aparentemente gigantescos pues llevaban escondidas una vaca descuartizada que así metían de contrabando en la Habana, mujeres con tetas descomunales porque en el pecho se habían atado varias bolsas llenas de arroz [...]. Otros hombres más que sombreros, parecían llevar sobre la cabeza cúpulas bizantinas. Dentro de esas cúpulas viajaban cerdos, guanajos, cabras, ovejos, y otros animales robados... (117)

La crítica satírica se torna más virulenta en el episodio “En el jardín de las computadoras”, humorística mofa al envilecimiento al que el ciudadano se ve sometido dentro de un estado totalitario, en tanto las funciones correctivas y represoras con las que se arroga el gobierno incitan así a los habitantes a incriminar a sus vecinos por motivo de todo tipo de actividades prescritas como contrarrevolucionarias en una suerte de colosal delación: “mujeres desesperadas presentaban informes contra sus esposos; los esposos delataban a sus hijos y a sus mujeres y a los maridos de sus mujeres y también a sus propios maridos. [...] Nadie se escapaba. [...] Todos robaban, conspiraban, mentían; todos se habían cagado en la madre de Fifo” (401). En definitiva, el desgarramiento social que Arenas refleja en

ECV alcanza sus más acabadas implicaciones satíricas gracias al diálogo implícito que en la novela se establece respecto a los esquemas ideológicos de la narrativa testimonial. A este respecto, como se ha señalado hasta este punto, Arenas se vale de un humor negro grotesco y exacerbado para problematizar las divergencias entre los postulados utópicos que vertebran las formas textuales testimoniales y el prosaísmo de una sociedad inmovilizada bajo premisas ideológicas despóticas. Frente a la vigencia concedida a los procesos históricos que refrendan la causa revolucionaria en las formas discursivas acólitas al régimen castrista, *ECV* se propone desacreditar el discurso historiográfico a través de la ficcionalización del espacio social y cultural cubano, menoscabando de esta manera cualquier pretensión de alcanzar con éxito un discurso homogéneo y verosímil que fortalezca la causa de la Revolución. Arenas no construye pues su texto sobre hechos históricos o situaciones sociales que se ofrecen como verídicas, sino sobre el prisma de una subjetividad explícita que no ignora sus propios prejuicios y limitaciones.

De forma análoga, al descrédito al que Arenas somete a la narrativa testimonial, el escritor emprende una crítica satírica contra la novela histórica decimonónica promotora de una visión igualmente imbuida por la confianza en un pasado monolítico y conformador de las estructuras sociales e históricas presentes. A este respecto, en *ECV*, la incontinencia humorística de Arenas se refleja en el episodio titulado “Un paseo por la Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov” en la que la figura canónica de Alejo Carpentier recibe con intensidad el peso del humor negro areniano. Como examina Juan José Barrientos, ya en *El mundo alucinante* Arenas cuestionaba la integridad artística de novelas tan reseñables dentro de la bibliografía de Carpentier como *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), señalando con humor hacia el entramado verbal desmedidamente barroco, obsesivo en su captura del mínimo detalle documental, que predomina en estas obras (1985: 16-24). En *El mundo alucinante*, Carpentier aparece retratado como “aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos [que] recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquivadas [...], la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad de hojas, y hasta las destructivas familias de hormigas que crecían en las ramas” (2001: 198). En declaraciones del propio Arenas, éste señala más explícitamente que: “en las novelas de Carpentier llega un momento que los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan” (Barrientos, 1985: 16). Es esta inmovilidad atávica la que Arenas detecta en el devenir de la tradición literaria cubana bajo las doctrinas de la Revolución y la que, precisamente, busca burlar y subvertir en *ECV*, donde sus personajes eluden cualquier tipo de control autorial y, por lo contrario, se precipitan a un desenfundado e inconsistente deambular. Así, de esta peculiar manera, Arenas proclama la autonomía del arte respecto de las ataduras con-textuales que constriñen las formas de la narrativa testimonial e histórica. El reconocimiento de la imposibilidad de aprehender la realidad en todas sus dimensiones de un modo imparcial desemboca en una dinámica narrativa por la que, al tiempo que se satirizan las formas narrativas coartadoras prescritas por la cultura revolucionaria, se expone a través de un magistral humorismo negro, la inconsecuencia de cualquier empresa literaria revestida de funciones ideológicas, ya que lo literario sólo puede aspirar a ser una imagen distorsionada más de la realidad mediatizada por el autor. Así, paralelamente a la representación caricaturesca de Carpentier en *El mundo alucinante*, también en *ECV* el lector se topa con un Alejo Sholejov en extremo pomposo que, guiando a la concurrencia que le sigue en su visita turística a La Habana Vieja, provoca el hastío del propio Fifo. Su exaltada y minuciosa descripción de la singular arquitectura de pórticos y columnatas de esta zona de la capital cubana se zanja grotescamente cuando:

el escritor resucitado, con el fin de tomar un respiro, [...] se recostó a una de aquellas columnas. Hecho que le costó la sobrevida pues la columna, como todas las de la Habana Vieja, se sostenía casi por obra y gracia del Espíritu Santo y de unos puntales carcomidos; de manera que al no poder soportar el peso de aquel cuerpo se vino abajo y con ella el portal completo, arrastrando a las columnas de toda la calle que fueron cayendo una tras otra como una fila de dominos. Las últimas palabras en francés de Sholejov se ahogaron entre las columnas que lo sepultaron sin remisión. [...] Todos aplaudieron su discurso “magistral” y el final “heroico” del escritor. (89, 90)

A modo de conclusión, cabe solamente enfatizar la importancia de un texto como *ECV* en el conjunto de la narrativa contemporánea postmodernista caribeña e hispanoamericana puesto que representa uno de los ejemplos más acabados de coalición entre sátira y humor negro. Se trata, en este sentido, de una narración que supera magistralmente las formulaciones atávicas que se han vertido en torno a la conceptualización de ambos términos desde la crítica más tradicional. Así, *ECV* se transforma en un extenso y populoso escenario lúdico donde las divisiones entre ficción, metaficción y “realidad” se resquebrajan bajo las capacidades autorreflexivas de una forma satírica que, dotada del escepticismo crítico postmodernista, plantea la relectura de la discursividad dominante en todas sus facetas -políticas, sociales y culturales- del periodo posrevolucionario en Cuba. El panorama cubano que Arenas evoca en esta novela converge con su proyecto narrativo de la *Pentagonía* concebido como apostasía irreverente de la utopía de la Revolución Cubana, pero señalando más profundamente si cabe hacia la naturaleza textual y, por lo tanto, construida y artificiosa de los discursos que han soportado la emergencia y perpetuación de ésta. En este sentido, como ya se ha señalado, es a partir de las premisas articuladoras de la narrativa testimonial -mimetismo, veracidad documental y adhesión a los postulados ideológicos de la Revolución- que Arenas consigue conformar su propia narrativa como un gigantesco mural de tipos y situaciones donde toda pretensión de representación de la realidad se prueba vacua y necesariamente infundida por intereses ideológicos ajenos a la actividad literaria. Sin embargo, no persigue Arenas con ello proclamar la más radical separación entre los mundos textuales y las realidades con-textuales. Bien al contrario su consistente, aunque caricaturesca, recuperación de figuras y circunstancias “históricas” nos revela la voluntad del escritor de probar la conexión indisoluble entre discursos cualquiera sea su entidad ontológica. Así, el breve prefacio con el que se abre *ECV* nos informa: “¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real” (9). El lector, como ocurriera en *SF*, se ve envuelto pues en una compleja urdimbre textual y obligado por ello a penetrar en un complejo andamiaje de intenciones críticas en tanto que el texto de *ECV*, a pesar de lo que desde él se sostenga, conecta con su realidad con-textual para simultáneamente subrayar la subjetividad y, por consiguiente, la precariedad de sus propias estructuras discursivas. De esta voluntad de demoler la inmanencia burocrática y autócrata de los discursos institucionales, así como también de cuestionar la legitimidad de la propia entidad ficcional nacerá, precisamente, todo el potencial lúdico del humor negro en esta narrativa. En este sentido, Roberto Valero ha indicado que el interés que Arenas muestra por crear textos festivos contrarrestando la aridez de las formas discursivas autoritarias desemboca en un carnaval seco, de pura desolación ideológica, pero paradójicamente rebotante en su variedad de recursos estéticos y críticos (1991: 64). La ausencia de debate social, silenciado y reprimido por el estado cubano, que Arenas denuncia a través de la proyección de una sociedad frívola y sin rumbo no puede cancelar totalmente, como quiere demostrar la narrativa, la capacidad lúdica de cuestionar la integridad de cualquier discurso desde el marco de la ficción narrativa. Así a través del juego ambiguo del humor negro, en *ECV* se derrocan los principios

dogmáticos de la Revolución Cubana, como mito degradado de la imaginación contemporánea, pero también se desconfía de la capacidad de erigir una alternativa discursiva más legítima. A este respecto, ya por último, no conviene olvidar que el recurso tan notable que Arenas hace del humor negro en *ECV* viene a reafirmar la importancia que la tradición humorística ha tenido en las letras latinoamericanas. De esta manera, la gravedad que muchos críticos han considerado crónica en el espacio literario de Hispanoamérica es rebatida por el inusitado despliegue humorístico que exhibe una narrativa como *ECV*.

Notas:

- [1] La *Pentagonía* se abre con *Celestino antes del alba* (1967) donde se relata la infancia del poeta narrador durante el período de la dictadura de Batista en Cuba. Esta novela fue seguida por *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982) y la que sin duda es la obra central de este conjunto de novelas, *Otra vez el mar* (1982), que comprende el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1970, y donde se recoge el creciente desencanto de su narrador ante el cariz totalitario que va adquiriendo la revolución castrista. Concluye la *Pentagonía* con la obra póstuma *El asalto* (1991), violenta distopía sobre el destino del ser humano bajo los designios de un estado represivo.
- [2] Por motivos de concisión y brevedad, me permito abreviar el título de la novela bajo las iniciales *ECV*.
- [3] María Luisa Negrín establece una división entre las nociones de exilio externo y exilio interno, por la cual la primera se correspondería estrictamente con un desplazamiento de tipo territorial, mientras que la segunda abarcaría a individuos “rechazados por el poder dominante [...], los marginados sociales, los presos, los repatriados, los disidentes” (2000: 1). Por su persecución política dentro de la isla y su posterior diáspora estadounidense, Arenas experimentó ambas modalidades de destierro.
- [4] No conviene olvidar que fuera del ciclo de la *Pentagonía*, otras novelas de Arenas como *El mundo alucinante* o *El portero*, se ocupan con igual énfasis, si bien desde perspectivas diversas, de la condición exiliada. En el caso de *El mundo alucinante* Fray Servando encarna, a un nivel connotativo, la misma naturaleza disidente que llevaría al propio Arenas a un constante exilio social y político. En *El portero*, su protagonista Juan, se constituye como el epítome del individuo latinoamericano que, en el exilio norteamericano, se debate frente a una realidad hostil a sus experiencias vitales. Esta distancia cultural se verá plasmada humorísticamente en la novela de Arenas mediante la personificación de las mascotas de los vecinos que ocupan el inmueble neoyorquino donde Juan trabaja como portero. Irónicamente, Juan sólo será capaz de comunicar y contagiar sus inquietudes espirituales y sus ansias de libertad a estos animales, y no a sus propietarios, ignorantes de su propia esclavitud moral.
- [5] Todas las citas tomadas de la novela proceden de la edición original publicada por Ediciones Universal en 1991.
- [6] Las medidas represoras del gobierno castrista contra los homosexuales y las repercusiones de éstas en el campo artístico cubano se han analizado ampliamente en obras críticas como *Machos, maricones, and gays: Cuba and*

Homosexuality de Ian Lumsden (1996), o *Cuba's Political and Sexual Outlaw: Reinaldo Arenas* de Rafael Ocasio (2003). También de sumo interés, como fuente original de información, es el volumen *Política cultural de la revolución cubana* (1977), donde se recogen discursos y edictos políticos que cifran y regulan legalmente las actividades artísticas en la isla de acuerdo a los postulados ideológicos de la revolución.

- [7] El número de relaciones intertextuales en la narraciones de Arenas es muy alto, así en esta caracterización de la Jibaroinglesa se evoca de forma explícita a Severo Sarduy que, en su novela *De dónde son los cantantes* (1967), caracteriza a la población cubana como marcada por un sincretismo racial y cultural chino, negro e hispano.
- [8] Como más adelante se precisará, Arenas recurre a un número elevado de apelativos cómicos para designar a las muchas personalidades del mundo de la política o de las artes que evoca en sus novelas. Como se observa en este caso, Fidel Castro, recibe el sobrenombre de Fifo, popular en Cuba durante los años 60.
- [9] Aunque dadas las limitaciones de espacio no pueda abordar el tema en la profundidad que merecería, es conveniente al menos indicar la relevancia que para el examen de esta novela presenta el estudio de Michel Foucault *Histoire de la Sexualité* (1976). En el primero de los tres volúmenes que lo constituyen, el pensador francés examina las estrategias políticas que han incentivado y multiplicado los discursos sobre la sexualidad con el fin así de sistematizar, domeñar y constreñir a todos aquellos que se desvíen de una sexualidad de fines exclusivamente procreadores. Esta paradójica relación entre poder y placer es, en cierta medida, evocada por Arenas en *ECV* donde podemos observar la llamativa imbricación entre los discursos sexuales proscritos en Cuba y el recurso a estos mismos por parte del estado con el objetivo de refrendar su legitimidad ideológica. De esta manera, como hiciese Foucault, Arenas busca subrayar la hipocresía y doblez moral que subyace a toda coerción ideológica sobre la actividad sexual.
- [10] El lema horaciano *pictura ut poiesis* se refleja a numerosos niveles en *ECV*. Así, por una parte la cualidad pictórica de esta narrativa -explicitada en el episodio titulado "Pintando"- se plasma a nivel estético a través de la naturaleza colorista de su prosa y de la conformación bidimensional de sus personajes y escenas. Asimismo, en el episodio "El hueco de Clara" su singular protagonista, Clara Mortera, produce un óleo que comparte título con la novela de Arenas (380).
- [11] No parece ser de la misma opinión Adolfo Cacheiro que, en su estudio *Reinaldo Arenas: una apreciación política* (2000), en un intento de acallar las numerosas polémicas nacidas en torno a la obra del cubano y su vehemente oposición al gobierno de Castro, sostiene que la fuerza crítica de la obra de Arenas viene infundida por el incondicional posicionamiento marxista del autor. Por su parte, Soto refutará esta lectura en tanto detecta una discordancia entre la noción progresista y utópica del materialismo histórico marxista y la naturaleza refractaria y circular de narrativas como *ECV* (1998: 61).
- [12] El enorme apoyo que el gobierno revolucionario cubano brindara a la narrativa testimonial se refleja en el notable número de producciones literarias que responden a los parámetros de este tipo de narración y en su promoción editorial. Entre éstas cabe destacar los títulos: *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema García, *La guerrilla Tupamara* (1970) de María

Ester Gilio o *Biografía de un cimarrón y Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet.

- [13] Valga como ejemplo la dedicada a Miguel Barnet -apodado Miguel Barniz- titulada “Bar, ber, bir, bor, bur”: “Burlesca y aburguesada en un bar de Varna, la avaral Barniz, cual avara batávara, hiperbórea e híbrida, abordó barbada a un burdo borbón berebere, absorbiéndole al imberbe -por arte de birlibirloca- burbujas verdes de su bárbara vara” (126).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arenas, Reinaldo. “La represión (intelectual) en Cuba”. *Escandalar*. (4:1), enero-marzo 1981: 90-93.

———. *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*. Miami: Universal, 1991.

———. *El mundo alucinante: Una novela de aventuras* (1969). Barcelona: Tusquets, 2001.

———. *El asalto*. Barcelona: Tusquets, 2003.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929). Minnesota: University of Minnesota Press, 1985.

———. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais* (1965). Barcelona: Alianza, 2002.

Barnet, Miguel. *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte* (1973). Paris: Seuil, 2000.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite* (1989). Barcelona: Casiopea, 1998.

Borinsky, Alicia. “Reescribir, escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando.” *Revista Iberoamericana*. (49), 1975: 605-616.

Cacheiro, Adolfo. *Reinaldo Arenas: Una apreciación política*. Oxford: International Scholars Publications, 2000.

Ette, Omar, ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Verlag, 1992.

Foster, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Foucault, Michel. *Historie de la sexualité: La volonté de savoir* (1976). Vol. I. Saint-Amand: Gallimard, 1984.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). New York: Routledge, 2000.

Lumsden, Ian. *Machos, Maricones and Gays: Cuba and Homosexuality*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

McLennen, Sophia. "The Color of Summer; or the Garden of Earthly Delights." *Review of Contemporary Fiction* (21:1), Spring 2001: 186.

Molinero, Rita. "Arenas en el jardín de las delicias", ed. Reinaldo Sánchez. *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Miami: Universal, 1994: 129-137.

Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*". *Sexualidad y nación*, ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2000: 213-221.

Negrín, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. Lewiston: Edwin Mellen, 2000.

Ocasio, Rafael. *Cuba's Political and Sexual Outlaw: Reinaldo Arenas*. Gainesville: University of Florida Press, 2003.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: de Borges al presente* (v. 4). Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Rodríguez Ortíz, Óscar. "Reinaldo Arenas después del alba". *Escandalar*. (4:1), enero-marzo 1981: 74-75.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas: The Pentagonia*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

———. *Reinaldo Arenas*. New York: Tawyne Publishers, 1998.

Urbina, Nicasio. "La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas". *The Americas Review. A Review of Hispanic Literature*. (19: 2), Summer 1991: 94-103.

Volek, Emil. "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana*. (51) 1985: 125-148.

Sarduy, Severo. *De donde son los cantantes* (1967). Madrid: Cátedra, 1995.

Rosa María Díez Cobo (Barcelona, 1978) es, en la actualidad, lectora de español en la Universidad Witswatersrand en Johannesburgo (República Sudafricana), gracias al programa desarrollado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Se doctoró en Literatura Comparada por la Universidad de León (España) con la tesis doctoral titulada "La sátira en la novela postmodernista de las Américas" (2005). Como investigadora visitante ha realizado estancias en Oxford University (Reino Unido), Penn State University (EEUU) y en la Freie Universität (Alemania). Ha publicado numerosos artículos críticos y, en 2006, ha salido a la luz su primer libro *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

(Valencia: Biblioteca Javier Coy). Sus investigaciones actuales se orientan hacia el estudio de las relaciones culturales contemporáneas entre Hispanoamérica y África.

© Rosa María Díez Cobo 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

