



Reinaldo Arenas, el *boom* latinoamericano de  
los años 60  
y la posmodernidad

Miguel Correa Mujica

---

[Localice en este documento](#)

**Resumen:**  
**Palabras clave:**

Cuando Reinaldo Arenas logra escapar de Cuba en 1980, uno de los primeros trabajos que escribe en suelo norteamericano es un airado ensayo en defensa de la originalidad de sus novelas *El mundo alucinante* y *Celestino antes del alba*. El trabajo, “Fray Servando, víctima infatigable” apareció en varias publicaciones alrededor del mundo y también como parte del prólogo a la edición de *El mundo alucinante* de Monte Ávila en 1982. En ese texto, el novelista responde irreverentemente a una serie de comentarios que había escuchado sobre la influencia que obras como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy, pudieron haber tenido en sus dos novelas. Cito al autor *in extenso*:

“Me informan que informes desinformados (y patéticos) informan que hay en esta novela -*El mundo alucinante*, escrita en 1965, Mención en el concurso UNEAC, 1966, influencia de obras que se escribieron y publicaron después de ella, como *Cien Años de Soledad* (1967), y *De Dónde Son los Cantantes* (1967). Influencias similares también han sido señaladas en *Celestino antes del alba*, escrita en 1964, y Mención UNEAC, 1965. He aquí otra prueba irrefutable, al menos para los críticos y reseñeros literarios, de que el tiempo no existe” (Arenas 17).

De la cita se desprenden varias consideraciones. En primer lugar, Arenas tiene toda la razón: no hay influencias *temáticas* de estas dos obras en sus novelas, pues esos textos no existían cuando el autor cubano escribió las suyas. Sin embargo, la nueva novela —con el *boom* en su interior— como tendencia estética ya se había establecido en la América Hispánica para la fecha, por lo que se puede afirmar que ambas obras (y sobre todo *Celestino*) participan de la estética innovadora de la nueva novela, popularizada por el *boom*, el que había creado el ambiente propicio para la experimentación.

Pero de la cita también se desprende el enorme recelo con que Arenas intentaba salvaguardar la originalidad de sus obras de juventud. En rigor, lo que más irritó al autor cubano no fue la pretendida influencia que sobre sus obras pudieran tener otros textos sino el hecho de que a sus novelas se le endilgara la influencia de *estas obras específicamente*, por ser ambas resultados del *boom* latinoamericano de los años 60, movimiento estético y editorial que *política e ideológicamente* excluye a Arenas, ya bien por haber sido marginado deliberadamente, ya bien por haberse excluido él voluntariamente. Sin embargo, las repercusiones estéticas del *boom* en la narrativa continental influirían en prácticamente toda la narrativa hispanoamericana de la época.

Reinaldo Arenas hace su aparición en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX en medio de dos grandes acontecimientos de alcance hemisférico: la Revolución cubana en su país, y el auge y comercialización de la nueva novela hispanoamericana (el *boom*). Los orígenes del *boom* están en la confluencia de varias circunstancias claves, heterogéneas, muchas de índole extra-literaria, tales como la Revolución cubana, la participación de editores-inversionistas como Harper and Row y Seix Barral, la revista *Nuevo Mundo* en París, dirigida por Emir Rodríguez Monegal, la súbita transformación de Latinoamérica en disciplina académica y gracias también al aporte de algunas figuras claves como la agente literaria Carmen Balcells y el traductor Gregory Rabassa, individuos éstos cuya participación fue decisiva en el lanzamiento masivo de la nueva novela hispanoamericana.

Pero sería inexacto e injusto reducir el surgimiento de este estruendoso fenómeno literario/editorial a causas de naturaleza puramente económicas o incidentales. También tuvo un período de gestación intraliterario. La novela hispanoamericana evolucionó, lenta aunque inexorablemente, hacia modelos discursivos que contribuyeron a su internacionalización. La crítica ha sido casi unánime al considerar que la explosión comercial de la nueva novela latinoamericana se inicia con *La región más transparente* (1961) de Carlos Fuentes, y que se cierra con broche de oro con el éxito arrollador de *Cien años de soledad* (1968), de Gabriel García Márquez.

El substrato político que compartían los novelistas del *boom*, y con el que formarían una alianza fue, sin duda, la Revolución cubana. Alrededor de ella se polarizó la intelectualidad latinoamericana de la época. La Habana se convirtió en la capital cultural y política de los escritores del período. A principio de los años 60, el espaldarazo que los escritores hispanoamericanos (sobre todo, los no cubanos) dieron a la Revolución fue enorme. Pero esa alianza político-literaria también fue una remunerada estrategia. La relación fue de ayuda mutua: tanto la Revolución como los intelectuales se beneficiaban de ella. Una revolución entre cuyas prioridades nunca se encontró la cultura, y mucho menos la literatura, se vio de pronto respaldada por ésta. Por lo que un “negocio”, al parecer tácito y razonable, se puso en marcha: la Revolución pondría el marco físico, cultural y el debate ideológico; los intelectuales, su talento, popularidad e influencias, defendiéndola. Carlos Fuentes, uno de los novelistas más eminentes del *boom*, esperó a Fidel Castro en su entrada triunfal en La Habana donde el escritor mexicano le manifestó al líder cubano su profunda admiración e incondicional apoyo. Ese apoyo sería casi uniforme hasta principios de la década de los 70, cuando algo ocurre en Cuba que lo agrieta: el caso Padilla.

A pesar de que en los años 60 el *boom* tenía uno de sus centros neurálgicos más importantes en la ciudad de La Habana, y a pesar de que éste evolucionó rápidamente hacia lo que sería el marco literario más prestigioso de la América Latina, Reinaldo Arenas se sitúa política e ideológicamente fuera de sus coordenadas. Distanciado en lo personal de la ideología del *boom* (por la razón que fuera), Arenas no pudo contar ni con la ayuda que esos intelectuales le brindaron a un José Lezama Lima, por ejemplo. De hecho, debió ser para Arenas un verdadero martirio ver cómo la intelectualidad latinoamericana le brindaba un apoyo prácticamente incondicional al régimen castrista. No olvidemos que para 1964, el autor ya había descubierto que “la Revolución” no era otra cosa que una dictadura de extrema izquierda, con todo lo que ello implicaba. En una entrevista que ofreció a Roberto Valero en 1986, Reinaldo Arenas se expresaba en estos términos:

“RA- Ya en aquel pasaje de *Celestino* de los soldados del castillo que no los dejan entrar hay cierta alusión a la revolución cubana. La revolución había sido hecha por nosotros mismos y ya no teníamos acceso a ella.

RV- ¿Ya estabas desencantado?

RA- Ya, evidentemente, era el 64. Recuerdo que me di cuenta de eso.  
(...) (Valero 77).

Sin embargo, aunque políticamente desvinculado del *boom*, Arenas no pudo hacer mucho por distanciarse estéticamente de su época. De hecho, fue un escritor de los años 60, un resultado del legado narrativo de su tiempo y de su entorno socio-político. Amargado con el rumbo totalitario (y homofóbico) de la Revolución cubana, Arenas no se sumaría a las posiciones políticas o filosóficas asumidas por los narradores del *boom* latinoamericano, aliados ideológicos del régimen castrista. En una realidad altamente politizada, donde lo que cuenta no es la literatura ni la belleza sino el compromiso político con la Revolución, los escritores del *boom* —no así su

estética— se convierten para Arenas en versiones, con rostros y nombres, del enemigo. Sin embargo, las nuevas ideas y estrategias narrativas introducidas por escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa habían creado un modo de narrar que no tenía retroceso. Arenas no sólo participa de esa experimentación (consciente o inconsciente de ello) sino que hace aportes a ella.

Es posible conjeturar que el resentimiento de Arenas hacia los escritores del *boom* se basó en su discrepancia política, ideológica y hasta existencial con ellos. Como dato curioso, en la entrevista que Francisco Soto le hace a Reinaldo Arenas, y que después aquél recoge en su libro *Conversación con Reinaldo Arenas*, el autor le pregunta al novelista cubano por la influencia que en *Otra vez el mar* (la primera versión de esta obra data del período 1966-1969) pudo haber tenido la novelística del *boom* latinoamericano. Pero Arenas no contesta la pregunta, o la responde con una evasiva. No podía ser de otro modo para un escritor notable que fuera marginado, directa o indirectamente, por la oficialidad y de cierto modo, por los novelistas del *boom*, quienes nunca se preocuparon por su suerte. Años más tarde, en su libro de ensayos *Necesidad de libertad* (1986), Arenas calificaría de *miserable* la actitud de Gabriel García Márquez cuando, tras los acontecimientos de la Embajada del Perú en La Habana en 1980, el escritor colombiano aplaudió desde la tribuna dictatorial la decisión del régimen de darle una salida a la crisis política cubana haciendo que ciento veinticinco mil cubanos se lanzaran al mar en inseguras lanchas y en botes privados con el fin de abandonar su propio país (el éxodo del Mariel).

En 1981, Donald Shaw ubicaba a Reinaldo Arenas dentro de un llamado *boom junior*, especie de subcategoría tardía que, según Shaw, se gestó a la sombra, y muy casi a la par, del *boom* madre o estallido inicial. En su libro *Nueva narrativa hispanoamericana* (1981), Shaw afirma:

“Lo que ha sucedido es que a la sombra del *boom* se ha creado un “boom junior”; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la preeminencia del grupo original” (Shaw 161).

Y seguidamente incluye a Reinaldo Arenas entre los miembros del *boom junior*. La inclusión que de él hace Shaw en 1981 es significativa porque con ella queda ubicado el escritor cubano dentro del contexto más amplio de la literatura latinoamericana post-*boom*.

Antes de continuar, debo confesar mi incomodidad con el término empleado por Shaw para designar a este talentoso grupo de intelectuales post-*boom* (*boom junior*). Creo que un nombre que con mayor precisión identifica a esa promoción de escritores por entonces emergentes es el de *ficción posmoderna*, pues estos intelectuales trataron de distanciarse en sus obras de las características que enmarcaron la narrativa del *boom*. Esto es, los narradores post-*boom* son parte de la nueva novela latinoamericana, pero no constituyen una continuidad de los principios estéticos establecidos o popularizados por la narrativa inmediatamente precedente, a pesar de que sus autores se hayan servido de muchas de las innovaciones introducidas por ella. He aquí algunas de las características de esa narrativa ficcional posmoderna que ilustran los esfuerzos de estos narradores por labrarse un camino propio:

Tomemos a Fernando Del Paso a modo de comienzo. En *José Trigo* (1966), el autor todavía hace un empleo de elementos mitológicos —mitología que de cierta forma nos retrotrae a los escritores del *boom*—, pero la estructura piramidal de esta novela aparta a su autor de los escritores más representativos del *boom*. En unos años, Del Paso se distanciaría aún más de la narrativa precedente: en *Palinuro de México* (1975), el autor centrará su atención en el lenguaje como sujeto de la enunciación (rasgo de factura posmoderna) y en técnicas puramente verbales como la

enumeración. En esta novela, unos 128 personajes ficticios se enteran del nacimiento de Palinuro.

En *Gazapo* (1965), Gustavo Sáinz impone ya su propio sistema narrativo, apartándose de las técnicas narrativas que Del Paso emplea en su monumental *Palinuro*. Las preocupaciones narrativas de Sáinz se centran más bien en la incorporación del mundo de la cultura popular a su obra, en el rechazo a toda solemnidad, en la irreverencia de la juventud, en la rebelión contra los valores burgueses, en la incorporación profusa del lenguaje hablado en la textualidad, etc. Por su parte, Salvador Elizondo muestra en *Farabeuf* (1965) una marcada preferencia por la novela en tanto ideograma, con la constante de la negación del tiempo cronológico. Y en *Gestos* (1963), Severo Sarduy establece su sistema narrativo a partir del barroco, oponiéndose con ello a la idea de linealidad renacentista que exhibe gran parte de la narrativa precedente. Manuel Puig, en cambio, como Sáinz, se vale del lenguaje hablado para construir los universos ficcionales —este es el caso en *La traición de Rita Hayworth*, (1968) y en *Boquitas pintadas* (1969). Puig se interesa en mostrar el doloroso contraste existente entre la detestable realidad y los clichés culturales que la sustentan, como el cine, las fotonovelas o las canciones sentimentales.

Reinaldo Arenas comparte muchas de las técnicas o sistemas narrativos de estos escritores posmodernos. Con Sarduy comparte la profusa experimentación a partir del lenguaje, la marginalidad, el concepto de la vida entendida como máscara, el humor absurdo, etc. Con Puig, el erotismo, la soledad del hombre moderno, la evasión psicológica que impone una realidad omnipresente y decepcionante (aunque ambos autores difieren en estrategias narrativas fundamentales). Con Adriano González León (en *País portátil*, 1968) comparte la ironía y la frustración del intelectual latinoamericano ante la opresión sistematizada del poder.

Reinaldo Arenas se puede ubicar más cómodamente dentro de la ficción posmoderna latinoamericana (la que Shaw denomina *boom junior*) que dentro de la narrativa cubana revolucionaria. El sistema narrativo del autor se sale de los rígidos parámetros estéticos establecidos con / por la Revolución cubana. Sólo podría ubicarse dentro del sistema ideológico-estético de la Revolución de dos maneras: por los temas que aborda en sus obras y/o *by default*, esto es, en la medida en que el autor trató de separarse de éste.

La aparición de Reinaldo Arenas en el escenario de la literatura cubana de la época fue indudablemente intempestiva. Pero desde los comienzos mismos, el novelista intenta eludir los modelos narrativos fomentados por la Revolución, apartándose radicalmente del discurso político de ocasión y de la ferviente retórica revolucionaria. Esa actitud lo llevaría a explorar sistemas narrativos inéditos dentro de la literatura cubana, mucho más cercanos al contexto más amplio de la novelística posmoderna hispanoamericana. No sólo el discurso areniano fue desde sus comienzos avasalladoramente diferente al oficial sino también su posición filosófica ante la existencia. El universo del autor está más a tono con un angustioso nihilismo de serias connotaciones autodestructivas que con toda la jerga marxista-leninista de la Revolución. Sus valores no se pueden explicar tampoco a partir del remedo existencialista reinante en la isla en los años 60, sino como parte de la desesperación. En el aspecto puramente ideológico, las diferencias entre el escritor y la Revolución eran prácticamente insalvables, por lo que Arenas arremete tanto contra los esquemas narrativos fomentados por la Revolución como contra sus valores. Aunque ese proceso *contra el mundo* sería doloroso y sumamente difícil, el autor cubano escribiría bajo sus efectos algunos de los textos más originales, insólitos y furiosamente hermosos de la narrativa cubana del siglo XX.

## OBRAS CONSULTADAS

Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.

Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables: University of Miami, 1991.

© Miguel Correa Mujica 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/rarenas.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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