

**Universidad Autónoma de Zacatecas**  
*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

**LAS FORMAS DEL HORROR: LO FANTÁSTICO EN VIAJE  
A LA HABANA DE REINALDO ARENAS**

**TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:

**L.L. Miriam Marlem Saucedo Alonso**

Director de tesis:

**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**

Zacatecas, Zac., octubre de 2021

**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**

*Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas*

**PRESENTE**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título "**Las formas del horror: lo fantástico en *Viaje a la Habana* de Reinaldo Arenas**", de la Lic. **Miriam Marlem Saucedo Alonso**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisada por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE

Zacatecas, Zac., a 7 de octubre de 2021



---

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez

Director de tesis

c.c.p. Interesado  
c.c.p. Archivo

**Dra. Samanta Deciré Bernal Ayala Jefa  
del Departamento de Servicios  
Escolares UAZ**

*PRESENTE*

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título "**Las formas del horror: lo fantástico en Viaje a la Habana de Reinaldo Arenas**", de la Lic. **Miriam Marlem Saucedo Alonso**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico de la alumna, que ha sido revisada por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE

Zacatecas, Zac., a 7 de octubre de 2021



---

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez  
Director de tesis

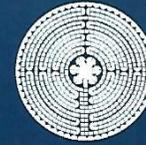
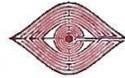
c.c.p. Interesado  
c.c.p. Archivo



**UAZ**  
El nuevo rostro del  
Orgullo Universitario



**UAZ**  
DOCENCIA  
SUPERIOR



**CONACYT**  
PNPC

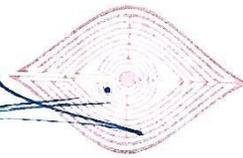
## A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "**Las formas del horror: lo fantástico en Viaje a la Habana de Reinaldo Arenas**", que presenta la C. **Miriam Marlem Saucedo Alonso**, alumna de la Orientación en Políticas Educativas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los dieciocho días del mes de octubre, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

  
**UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR**  
  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

**Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "**Las formas del horror: lo fantástico en Viaje a la Habana de Reinaldo Arenas**", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los dieciocho días del mes de octubre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

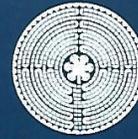
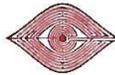
**A T E N T A M E N T E**



---

**Miriam Marlem Saucedo Alonso**

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

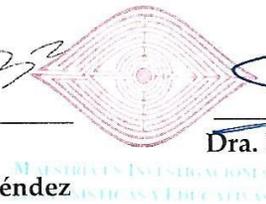


**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	L.L. Miriam Marlem Saucedo Alonso
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Título de tesis:	"Las formas del horror: lo fantástico en Viaje a la Habana de Reinaldo Arenas",
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( X ) No ( )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( X )
Filosofía e Historia de las Ideas	( )
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si ( X ) No ( )
Nombre del CA:	UAZ-170 Estudios de Hermenéutica y Humanidades
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si ( X ) No ( )

Zacatecas, Zac. a 18 de octubre de 2021

**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**  
Director(a) de Tesis



**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), a la Unidad Académica de Docencia Superior y a la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas” por brindarme la oportunidad de estudiar y concluir la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas (MIHE). De igual forma, ofrezco mi gratitud a los docentes que se involucraron en mi proyecto de investigación como asesores o lectores, especialmente al Dr. Gonzalo Lizardo quien con su conocimiento e infinita paciencia fue una pieza fundamental para la elaboración y conclusión de esta tesis; a la Dra. Carmen F. Galán quien me ofreció su apoyo y consejo incondicional; y a la Dra. Magali Velasco quien aceptó asesorarme durante la estancia nacional, la cual por las circunstancias que asolaron al mundo, lamentablemente, no pudo ser.

Finalmente, agradezco a mi familia, esencialmente a mi madre: Josefina Alonso quien siempre ha apoyado mis proyectos; y a Ulises García quien creyó en mí, escuchó, pacientemente y sin una sola queja, todas mis charlas sobre Reinaldo Arenas y la literatura fantástica, además toleró notas y libros de tesis esparcidos por toda nuestra casa.

# ÍNDICE

Arenas: vida y letras.....	11
1.2. Obra madura.....	20
1.3. La última novela de Arenas .....	24
1.4. El escritor y sus condiciones de escritura.....	27
Tres viajes: análisis textual.....	32
2.1. Bases teóricas.....	32
2.1.2. El viaje del héroe bajo la óptica de Vogler .....	32
2.1.3. El tiempo.....	39
2.1.4. Desviación cronológica o anacronía.....	39
2.1.5. El lugar.....	40
2.2. El análisis.....	41
2.2.1. El viaje de Eva.....	41
2.2.2. El viaje de Ramón .....	48
2.2.3. El viaje de Ismael .....	53
2.3. Síntesis del viaje del héroe en Viaje a la Habana.....	61
Hablemos sobre lo fantástico .....	63
Introducción .....	63
3.1. Lo fantástico: ¿género o sistema?.....	63
3.2. El método de lo fantástico .....	66
3.3. Elementos e instrumentos fantásticos .....	70
3.3.1. Das Unheimlich .....	70
3.3.2. El absurdo y la seducción.....	72
3.3.3. Lo sobrenatural .....	72

3.3.4. El horror .....	73
3.4. Temas de lo fantástico .....	74
3.4.1. El doble o la multiplicación de la personalidad .....	76
3.4.2. La metamorfosis y la ruptura entre el sujeto y el objeto .....	79
3.4.3. Transformación del tiempo y el espacio .....	79
3.4.4. La mirada .....	80
3.4.5. La locura .....	81
3.4.6. El sueño y lo fantasmal .....	82
3.4.7. La sexualidad .....	83
Elementos, temas y figuras de lo fantástico en <i>Viaje a la Habana</i> .....	85
4.1. Elementos e instrumentos de lo fantástico .....	86
4.1.1. El encuentro con lo ominoso .....	87
4.1.2. El absurdo o la explicación para lo inexplicable .....	91
4.1.3. Lo sobrenatural .....	93
4.1.4. El giro del viaje a través de la sorpresa .....	96
4.2. Temas de lo fantástico .....	99
4.2.1. El doble y la metamorfosis .....	99
4.2.2. La reinención del tiempo y el espacio .....	102
4.2.3. El poder de la mirada .....	104
4.2.4. La locura y la sexualidad .....	106
4.2.5. El sueño y lo fantasmal .....	113
4.3. Figuras de lo fantástico en <i>Viaje a La Habana</i> .....	116
4.3.1. La intertextualidad como forma de aprehender el mundo .....	116
4.3.2. Alegoría: el carnaval, el andrógino y el calvario .....	118

4.3.3. Las formas de la redundancia en tres viajes.....	120
4.3.4. Paradoja y autoironía.....	121
4.4. Conclusiones del capítulo.....	122
Conclusiones .....	124
Bibliografía.....	128
Bibliografía de Reinaldo Arenas.....	128
Bibliografía citada.....	128
Bibliografía consultada.....	129
Fuentes digitales citadas .....	130

## RESUMEN

El estudio realizado a la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas *Viaje a la Habana: novela en tres viajes* con el propósito de saber si la novela es fantástica, con qué fin y por qué es una novela fragmentada, llegó a la conclusión de que, a través de cada relato, la novela pasa por diferentes manifestaciones de lo fantástico, valiéndose de temas concretos y se descubrió que a Arenas le gustaba la experimentación literaria, además de que hace uso de los recursos de la literatura fantástica para abordar temas que le inquietan evitando la censura que podría tener en caso de haber escrito una obra de corte realista, por lo que narra desde las otredades, de lo ajeno a lo normativo, del exiliado, del perseguido e incomprendido como una forma de transmitir una secreta verdad con el fin de que el lector la descubra; para llegar a estas conclusiones se realizó un análisis textual, del viaje del héroe y otro del método de lo fantástico, los cuales se sustentan en teorías y conceptos de: Mieke Bal, Christopher Vogler, Tzvetan Todorov, Magali Velasco y Omar Nieto. Finalmente, este trabajo es relevante puesto que hay pocos estudios literarios sobre la última novela que escribió Reinaldo Arenas y suma una aportación a los estudios realizados sobre el ya mencionado autor.

Palabras clave: Reinaldo Arenas, lo fantástico, análisis textual, viaje del héroe, viaje a la Habana

## ABSTRACT

The study carried out on the novel by the Cuban writer Reinaldo Arenas *Journey to Havana* with the purpose of knowing if the novel is fantastic, what is the purpose of the use of fantastic resources and why is a fragmented novel, reached the conclusion that, through each story, the novel goes through different manifestations of the fantastic, making use of specific themes and it was discovered that Arenas liked literary experimentation, in addition to making use of the resources of fantasy literature to address issues that disturb him, avoiding the censorship that it could have in case of having written a work of a realistic nature, for what it narrates from the otherness, of the alien to the normative, of the exile, of the persecuted and misunderstood as a way of transmitting a secret truth in order to let the reader discover it; to reach these conclusions, a textual analysis was carried out, of the hero's journey and another of the fantastic's method, which are based on theories and concepts of: Mieke Bal, Christopher Vogler, Tzvetan Todorov, Magali Velasco and Omar Nieto. Finally, this work is relevant because there are few literary studies on the last novel that Reinaldo Arenas wrote and adds a contribution to the studies carried out on this author.

**Keywords:** Reinaldo Arenas, the fantastic, textual analysis, hero's journey, *Journey to Havana*

## Introducción

Vine a las ciudades en tiempos de desorden,  
cuando reinaba allí el hambre.  
Vine al pueblo en una época de rebelión  
y me rebelé con él.  
Bertolt Brecht, *A nuestros sucesores* (II)

En 1959 Fidel Castro ascendía al poder, en ese mismo año se estrenaba *La dolce vita* de Federico Fellini y, lo más importante, para efectos de este trabajo, es la fecha en la que se inicia *Que trine Eva*, el primer cuento de la obra *Viaje a la Habana: novela en tres viajes* del escritor cubano Reinaldo Arenas. En este relato se dan a conocer atisbos de lo que padece la sociedad cubana durante el castrismo a través de la egocéntrica y escandalosa vida que lleva una pareja que se traviste para el deleite suyo y de los demás como un acto anarquista. En el segundo, *Mona*, se narra la historia de un hombre asesinado por un artista-arte o cuadro-pintor que se transforma en mujer a voluntad y se nos dibuja un Nueva York de los años 80, muy similar a una Italia renacentista, desde el punto de vista de un veinteañero cubano. Finalmente, *Viaje a la Habana* es la historia de un hombre homosexual exiliado en Nueva York quien vive privado de compañía, su deseo, y, en un principio, de libertad, él retorna a La Habana para reencontrarse con su familia, lo hace, pero no de la manera esperada.

Los principales temas que unen a esta novela fragmentada y, también, los más obvios: son la homosexualidad, la denuncia a la dictadura castrista, la añoranza de la patria y, por supuesto, el viaje. Arenas fue una de las muchas personas que sufrieron vejaciones por el régimen totalitarista cubano, más aún en su posición de escritor, quien, además, no cumplía con las formas literarias ni ideológicas que requería el gobierno de su país, esto sumado a que era homosexual, lo convirtió en una persona no grata. Durante un par de años a él y a otros escritores, se les pagó por no escribir y solo debían, cuando mucho, revisar textos en *La gaceta*, una revista literaria del régimen. La escritura de su segunda novela perteneciente a su *Pentagonía* fue aquello que lo condenó al encarcelamiento y trabajo forzado, ya que, técnicamente, no podía ser arrestado por escribir, se le adjudicaron cargos, tales

como: violación y corrupción de menores. Después de cumplir con su condena y con la ayuda de amigos, en 1980 por el Mariel, zarpó hacia Miami. (Panichelli, 2005)

La razón por la cual se quiere realizar un análisis e interpretación de *Viaje a la Habana* es por el interés académico y, en especial, el gusto personal por los relatos que la conforman, especialmente los cuentos *Que trine Eva y Mona*. En cuanto a lo que a interés académico se refiere, es porque la búsqueda que se ha realizado, hasta ahora, ha arrojado que la novela no ha sido tan explorada en comparación con la *Pentagonía*, por ejemplo; además de que hay pocos estudios sobre la obra y en español todavía son menos las investigaciones y artículos sobre el autor y su obra. Incluso se llegó al conocimiento de materiales ubicados en la Universidad de Pittsburgh que no pueden ser consultados y otros que necesitan autorizaciones especiales (Soto, y otros, 2020).

Se han encontrado varias reseñas de los libros que componen la obra areniana, pero en lo que a artículos se refiere, la mayoría se han encontrado en inglés, pero no precisamente sobre *Viaje a la Habana*, que es la obra de principal interés, sino, más bien, sobre el autor y alguna obra perteneciente a la *Pentagonía*, además, en su mayoría, la novela solo ha sido vista desde la perspectiva de género y como testimonio de la realidad cubana durante el castrismo, son pertinentes, claro está, pero dónde quedan los estudios literarios sobre ella.

También, se habla de los escasos análisis literarios de la obra, sin embargo, no van más allá de reseñas y resúmenes que describen vagamente la estructura de la novela, pero ¿qué hay de lo demás? Influencias, similitudes con otras obras, inter o hipotextos o análisis narratológicos, solo por mencionar posibles estudios. Tal situación acrecienta la curiosidad y el deseo de mostrar que hay otras formas en que la obra puede ser observada y estudiada para así abrir un poco más el diálogo entorno a ella. Los estudios y/o tesis sobre la obra que se leyeron son los textos siguientes:

*La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: Viaje a la Habana* tesina de Carmen Valcárcel Rivera de la Universidad Autónoma de Madrid comienza diciendo que Arenas fue una persona que padeció SIDA, causa por la cual se suicidó en Nueva

York a principios de diciembre de 1990. Hace un breve ejercicio de literatura comparada al relacionar *La Odisea* con *Viaje a la Habana*, proponiendo a La Habana como una especie de Ítaca por la añoranza del retorno y a Eva como una Penélope por la cuestión del amado lejano y estar siempre concentradas en la costura. También reflexiona sobre una anti-utopía propuesta por Arenas.

La segunda tesina consultada fue la de Benjamin Nydius de la Universidad LUNDS titulada: *La Cuba de Reinaldo Arenas: La validez de la descripción política areniana de una Cuba postrevolucionaria en Antes que anochezca y Viaje a La Habana*, en ella se analizan los aspectos políticos de Cuba. Se realiza un análisis de cada uno de los viajes que consta la novela, pero, desde mi perspectiva, solo son reseñas con breves comentarios del autor sobre temas contenidos y obviados en ellos; además, se abunda un poco más en la vida y orientación sexual del autor que en la obra, es entendible, hasta cierto punto, ya que *Antes que anochezca* es totalmente biográfica, pero *Viaje a la Habana* no, puesto que, en su generalidad es una obra ficcional.

Uno de los escritos revisados sobre Arenas es el ensayo de Laura Maccioni de la Universidad Nacional de Córdoba llamado “¿Pero cuál es tu lugar? Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas” en el cual hace un análisis interesante sobre los espacios en cuentos seleccionados, entre ellos, algunas de las primeras narraciones de Arenas y los va ligando con actos revolucionarios y expone la opresión que representan los personajes de este autor.

En la revista *LALR (Latin American Literary Review)*, se encontró un artículo escrito por Enrique del Risco llamado “Strategic Rebellions: Reinaldo Arenas Has the Last Word” el cual aborda el papel de víctima y desvictimización que tuvo el autor de *Viaje a la Habana*, hace un breve recorrido por la *Pentagonía* y da su opinión sobre la adaptación fílmica de *Antes que anochezca*. Así mismo, brevemente, nos esboza el tipo de humor que Arenas transmite en sus novelas para hablar de la realidad y/o su contexto. En un apartado de este escrito, titulado: “Arenas, a gay writer?”, se hace la afirmación de que Reinaldo no es un escritor gay,

ya que no promueve el orgullo LGBT, sino que utiliza las relaciones homosexuales para abordar temas ideológicos, políticos, culturales y hacer énfasis en los límites sexuales dentro del contexto cubano.

Jailer de Jesús Sánchez Madrigal en su artículo “El rol de género: una categoría en movimiento que cuestiona la inmovilidad dictatorial cubana posterior a 1959 en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas” hace un resumen muy detallado de los tres relatos que componen la novela, así como un análisis sobre el rol de género y cambios performativos que tienen los principales personajes de cada relato, desde teorías feministas y de género, pero de todo el texto, lo que más interés genera son los comentarios que realiza sobre el significado del viaje y la relación que éste tiene con el rol de género que desempeñan los personajes y su deseo de escapar.

Finalmente, se revisó la tesis doctoral de Stéphanie Panichelli Teysen que, sinceramente, es una gran aportación y hallazgo para los fines del presente proyecto. El texto se titula *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* presentado en la Universidad de Granada en 2005. En su escrito Panichelli aborda la *Pentagonía* desde la hipótesis de que son novelas testimoniales y autobiográficas a pesar de que, según afirma la autora, la crítica de Cuba no reconoce a Arenas como parte del testimonio cubano, por lo que con su tesis doctoral busca reivindicar la *Pentagonía* y a Reinaldo Arenas como testimonios. La tesis consta de dos partes, cada una dividida en cinco capítulos. La primera parte contiene la introducción, la teoría sobre la literatura testimonial y autobiográfica, la situación de los intelectuales cubanos durante la Revolución de Cuba y se aborda, también, la vida y obra de Reinaldo Arenas. En la segunda sección se hace un análisis a partir de las teorías expuestas en la primera, éste se realiza a cada obra de manera individual. Finalmente hace una comparación de ellas con *Antes que anochezca* que es una obra enteramente biográfica. Cabe mencionar que Panichelli incluye un útil glosario de cubanismos, además de una amplia e interesante bibliografía sobre Arenas y la situación histórica y política de Cuba.

Se tiene la hipótesis de que Reinaldo Arenas en *Viaje a la Habana* busca hablar de las restricciones sexuales y condiciones políticas en Cuba por medio del uso de recursos y temas fantásticos. Entonces, el objetivo general es realizar un análisis literario de la obra orientado hacia lo fantástico, para así comprobar la hipótesis propuesta. El objetivo particular es demostrar el uso de lo fantástico como forma de expresar las inquietudes del autor en su obra. Mis preguntas de investigación son las siguientes: ¿Por qué *Viaje a la Habana* pertenece a lo fantástico? ¿Por qué Arenas se vale de este género para hablar sobre política y homosexualidad? ¿Por qué *Viaje a la Habana* es una novela compuesta de tres relatos?

Se pretende llegar a los objetivos, en primer lugar, al hacer la búsqueda de los libros necesarios, de teoría y contexto, hacer la consulta pertinente, recopilar datos, también consultar entrevistas y artículos, fichar textos, desglosar conceptos y tratar de explicarlos, ya con el bagaje obtenido. También, se hará un análisis textual previo a la interpretación sobre el acontecer fantástico y una relación entre la vida y la obra de Reinaldo Arenas, así como sus condiciones de escritura. Para el análisis textual se utilizará la teoría del viaje del héroe bajo la perspectiva de Christopher Vogler y algunos conceptos de narratología propuestos por Mieke Bal.

La novela antes mencionada será el objeto de estudio en este proyecto, se abordarán los temas obviados porque es lo que demanda el texto, sin embargo, también, se abarcarán otros ubicados dentro de lo fantástico, por ejemplo: el otro, la mirada, el doble, transformación de tiempo y espacio, el reflejo y la locura, solo por mencionar algunos. Para ello se utilizarán los libros de Magali Velasco Vargas *El cuento: la casa de lo fantástico*, *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno* de Omar Nieto. Del primero se retoma su concepción de lo fantástico como género literario y del segundo su concepto de lo fantástico como método, esto con el fin de comparar y unificar sus ideas de tal manera que ambos conceptos ayuden al ejercicio de la búsqueda de lo fantástico en *Viaje a La Habana*.

## Capítulo 1

### Arenas: vida y letras

Todo lo que pudo ser, aunque haya sido,  
jamás ha sido como fue soñado.  
El dios de la miseria se ha encargado  
de darle a la realidad otro sentido.  
*Sonetos desde el infierno,*  
Reinaldo Arenas

Han pasado treinta años desde que Reinaldo Arenas Fuentes, preso del dolor y la enfermedad, se suicidó en el interior de su apartamento en Nueva York a los 47 años, después de vivir diez años en el exilio. Nació en Aguas Claras, Cuba un 16 de Julio de 1943 en el seno de una familia campesina. Durante su adolescencia apoyó el movimiento revolucionario que se oponía al régimen de Batista, algo común durante la época, todos estaban hartos del general, incluso había acciones mediáticas, pues los asesinados bajo su mandato aparecían en páginas de *Bohemia*, misma donde también se publicaban entrevistas a jóvenes revolucionarios. No sólo la gente del pueblo odiaba a Batista sino también la burguesía cubana y la revista “*Bohemia* observaba: En Cuba existe gran crisis política y no es menos aguda la crisis económica; pero completa el triste panorama otra más aguda todavía: entre nosotros está la crisis de fe. El concepto de patriotismo y el concepto de decencia tienen que ser rescatados.” (Pérez-Stable, 2004, pág. 147)

La intransigencia de Batista y el apoyo que tenía de Dwight Eisenhower<sup>1</sup> causó un gran descontento en el pueblo cubano y generó que éste prefiriera a Fidel Castro, “ya que éste sostenía que el general jamás negociaría de buena fe y que sólo las armas librarían a Cuba de su dictadura. La caída del batistato y el también extraordinario 1959 inauguraron el periodo revolucionario.” (Pérez-Stable, 2004, pág. 140) Arenas cuenta en *Antes que anochezca* que cuando comenzó la revolución,

---

<sup>1</sup> La mala relación entre Cuba y los Estados Unidos de América se remonta hasta el siglo XIX, cuando todavía la Isla era una colonia española por lo que el apoyo del gobernante del país anglosajón al general Batista resultó repulsivo para el pueblo cubano.

en Holguín hubo una serie de cambios que volvieron la vida casi imposible: cortes de luz y escasez de comida.

A raíz de la vida precaria en Holguín y la saturación mediática que se vivía gracias a la revista *Bohemia* es que en Arenas comienza a gestarse la idea de unirse a los jóvenes revolucionarios. Tenía catorce años cuando salió de casa en búsqueda del ejército rebelde y solicitar unirse, no tardó mucho en encontrar a alguien que lo llevara a un cuartel general, el cual se encontraba en la Sierra de Gibara, allí se entrevistó con un campesino de Velasco, quien era el capitán de los rebeldes (Arenas, 2019, pág. 65), él le negó la entrada al grupo, en primer lugar por ser muy joven y en segundo por no poseer un arma de fuego y le dijo que sobran guerrilleros, pero faltaban armas.

A pesar de que no se unió a los rebeldes de la forma en que quería, pudo quedarse con ellos diez días, ayudándoles con otro tipo de tareas como acarrear agua o recolectar leña, finalmente decidió volver a su casa, pero, al llegar, su abuelo le dijo que no lo podían encontrar ahí porque la gente de Batista podría matarlo, por tal motivo regresó con los rebeldes, en donde continuó ayudando con tareas cotidianas. “[...] ni siquiera vi un combate de lejos durante todo el tiempo que estuve con los rebeldes; esos combates fueron más míticos que reales. La guerra fue más bien de palabras. La prensa y casi todo el pueblo decían que el campo estaba tomado por miles y miles de rebeldes armados hasta los dientes. Era falso.” (Arenas, 2019, pág. 67) La guerra terminó el día en que Batista abandonó Cuba, el 31 de diciembre de 1958, casi nadie podía creerlo, cuando los rebeldes salieron a las calles, victoriosos, fueron tratados como héroes, entre ellos corría un Reinaldo Arenas de apenas quince años, agitando una bandera.

Sin embargo, el Arenas adulto fue una persona no grata para el régimen castrista por su ideología política, sus escritos contrarrevolucionarios y su orientación sexual, por lo cual en 1973 fue arrestado. La detención tuvo lugar después de estar disfrutando de la playa de Guanabo con su amigo Coco Salá y otros dos jóvenes, quienes luego de mantener relaciones sexuales con los escritores,

robaron sus pertenencias; Salá fue en búsqueda de ayuda policial, sin embargo, cuando encontraron a los ladrones y fueron llevados a la estación, éstos los acusaron de querer abusar de ellos; (Arenas, 2019, pág. 181) así que rápidamente fueron arrestados; pudieron salir bajo fianza, pero más tarde volverían por Arenas.

En su posición de escritor y por no cumplir con las formas literarias ni ideológicas que requería el gobierno de su país, esto, sumado a que era homosexual, lo convirtió en una no-persona, pero antes de saberse esto último, durante algunos años fue pagado por no escribir, al igual que otros autores cubanos como Lezama Lima, pero como toda persona perteneciente a un sistema socialista, debían hacer algo, entonces, sólo se les dejaba revisar una revista literaria llamada *La gaceta*.

Es la escritura de su segunda novela, perteneciente a su *Pentagonía*, la que lo puso bajo la mira del Estado, por lo cual fue espiado, perseguido y luego de encontrar el manuscrito de *Otra vez el mar*, novela que hace crítica al régimen de castro, fue condenado al encarcelamiento y trabajo forzado, ya que, técnicamente, no podía ser arrestado por escribir, se le adjudicaron cargos basados en la situación vivida con los jóvenes de la playa de Guanabo.

A pesar de todos los intentos de Reinaldo por huir, luego de varias semanas fue aprehendido y acusado de corrupción de menores, a pesar de que, evidentemente, los jóvenes no eran menores de edad y de que durante el juicio se retractaron de que hubo una violación, puesto que no querían que su hombría fuese puesta en tela de juicio; Reinaldo continuó preso hasta el año 79 en condiciones insalubres e inhumanas, primero en la prisión de Guanabacoa y después en El Morro. Todo esto a causa de que el gobierno presentara como pruebas sus escritos ‘contrarrevolucionarios’ e ‘inmorales’ y de su homosexualidad, jamás se hizo de conocimiento público su arresto, pues el gobierno no quería a la prensa internacional interesada en el caso de Arenas, sin embargo, el escritor se las arregló para hacer llegar una carta a la editorial que lo publicaba en Francia, en la cual relataba el trato inhumano al que estaba expuesto, pues aunque era un preso político, se le dio un trato de criminal común.

Después de cumplir con su condena, quedó relegado, no podía tener un trabajo, mucho menos casa, para el gobierno ya no existía y estaba prohibido hablar sobre él, dormía un tiempo con un amigo y otro con otros, a pesar de su condición, logró sacar un par de sus novelas del país y fueron publicadas en el extranjero, principalmente en Francia. Fue hacia 1980 cuando Arenas logra salir de Cuba por el puerto de El Mariel, no sin antes haber padecido toda una odisea para lograrlo, ya que el gobierno trataba de impedir que saliera del país y diseminara sus ideas y experiencias en el extranjero, todo con el fin de que no expusiera a ojo público las atrocidades del régimen castrista. Reinaldo salió de su país bajo el apellido Arinas porque al darse cuenta de que lo buscaban las autoridades, con un bolígrafo cambió la 'e' de su apellido por una 'i' en su pasaporte (Arenas, 2019, pág. 303).

Desafortunadamente, la persona que conducía el bote en que viajaba Reinaldo, no sabía de navegación marítima y terminó perdiéndose en el Golfo de México, después de cinco días fueron rescatados por un helicóptero estadounidense y, finalmente, el escritor llegó a Estados Unidos de América. Vivió un tiempo en Miami con una de sus tías, pero, finalmente se estableció en Nueva York, donde se dedicó a escribir y fue en este lugar donde se suicidó en el año de 1990. *Viaje a la Habana* fue la última narración que escribió.

Antes de terminar con su vida, Reinaldo Arenas escribió una carta suicida la cual envió a París a la hispanista Lilian Larson, la cual llegó el 10 de diciembre de 1990, tres días después de su muerte. La carta dice lo siguiente:

Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria en la cual he trabajado por casi 30 años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están

comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro.  
(Valenzuela, 1991)

En el presente capítulo se pretende desentrañar el concepto de novela que tenía el escritor cubano Reinaldo Arenas, así como la forma en que su obra se relaciona con su vida y las condiciones de escritura que tuvo al realizar algunas de sus obras más importantes, por lo cual, se ha dividido este apartado en cuatro puntos: “escritos tempranos”, “obra madura”, “la última novela de Arenas” y “el escritor y sus condiciones de escritura”. En la tercera sección se tratará de llegar a la respuesta de por qué *Viaje a La Habana* es una novela en tres relatos.

### **1.1. Escritos tempranos**

Una de las primeras creaciones conocidas de Reinaldo Arenas y que lo ayudó a obtener un mejor empleo fue su cuento “Los zapatos vacíos”, el cual tuvo lectura en el marco de un concurso para narradores de cuentos de la Biblioteca Nacional en 1963. La lectura del cuento debía tener una duración de máximo cinco minutos, como Reinaldo no encontró uno de tal extensión, escribió uno la noche anterior al certamen “Tenía sólo dos páginas y su lectura duraba tres minutos y medio” (Arenas, 2019, pág. 97). El jurado quedó tan impresionado que solicitaron que lo transfirieran de su trabajo en el INRA<sup>2</sup> hacia la Biblioteca Nacional José Martí.

“Los zapatos vacíos” es un cuento infantil que relata la espera de un niño por la llegada de los reyes magos, quienes supuestamente le dejarían un regalo sobre sus zapatos, por lo cual el infante tiene problemas para dormir durante toda la noche y no deja de pensar en los reyes magos, por tal motivo intenta pensar en las labores que tiene por hacer el siguiente día; sin embargo, no puede dejar de lado la ilusión de un regalo sobre sus zapatos. Finalmente, el cuento resulta ser un texto realista en el que ningún rey mago llega a dejar un regalo en los zapatos con agujeros de un niño pobre. Por la mañana, cuando el niño tiene que ir a cumplir con sus deberes, se

---

<sup>2</sup> Siglas para el Instituto Nacional de Reforma Agraria.

maravilla por todas las campanillas que hay en el campo y que alcanzan a cubrir los huecos de su calzado, sin ya siquiera acordarse de unos magos que eran reyes y dejaban regalos en zapatos.

En una conversación con Fernando Soto, Reinaldo Arenas afirma que el libro de cuentos infantiles donde se encontraba “Los zapatos vacíos” fue el primer paso en su camino como escritor y que, posteriormente, daría pie al inicio del proceso de escritura de *Celestino antes del alba*, ya que pensaba escribir un cuento con el niño que protagonizaba las otras narraciones, sin embargo, terminó escribiendo una novela.

Bueno, antes de publicar *Celestino antes del alba* –que es el primer y único libro que publiqué en Cuba, y en el cual empiezo más o menos a hacer algo que yo considero menos malo– antes, yo había escrito como dos libros de poemas que afortunadamente se perdieron sin publicarse y un libro de cuentos de tema infantil donde el personaje era siempre un niño. Era un libro en el que aparecían esos cuentos [“La punta del arcoíris”, “Soledad” y “La puesta del sol”] y un cuento que a mí me gustaba que se llamaba “Los zapatos vacíos”, que también desapareció. Yo pienso que ese libro de cuentos fue el paso inicial para que después escribiese *Celestino antes del alba*. (Soto, 1990, págs. 38-39)

*Celestino antes del alba* narra la historia de un niño sin nombre muy creativo y distinto a los demás, vive en el campo con su familia donde puebla su mundo de fantasías y poesía, la cual escribe en hojas de árboles y troncos para compensar el aislamiento, la expulsión a la que es condenado por ser un incomprendido en su seno familiar, en el proceso crea a un primo al que nombra Celestino con quien vive una serie de aventuras y comparte su trabajo diario. Menciona Arenas en una entrevista: “La novela da una visión colectiva de la realidad, y es o aspira a ser bastante más objetiva que el poema.” (Costa, 1985, pág. 12) *Celestino antes del alba*, se trata de una novela testimonial que se sitúa en el periodo en que Batista regresó a la cabeza de Cuba en 1952 y está basada en la infancia de su autor.

En el documental *Seres extravagantes* de Manuel Zayas, aparece una entrevista a uno de los tíos de Reinaldo Arenas, su nombre era Carlos Fuentes, quien se dice el tío favorito de Reinaldo y le muestra al entrevistador una palmera en la que se encuentran las iniciales de su sobrino (R. A. F.) y le dice que de niño escribía en los árboles, que era raro, pero muy inteligente (Zayas, 2004). Una conducta similar a la que tiene el niño protagonista de *Celestino antes del alba*.

Debido a su empleo en la Biblioteca Nacional, Reinaldo pudo aprovechar al máximo la colección que poblaba dicho recinto y aunque su turno comenzaba a la una de la tarde y sólo tenía que laborar cinco horas diarias, él prefería llegar desde las ocho de la mañana para aprovechar el lugar y escribir. Fue ahí donde, inspirado por las historias que le contaba su abuela durante la infancia (Arenas, 2019, pág. 315), escribió *Celestino antes del alba* en 1964. Al año siguiente ganó la primera mención en el concurso de la UNEAC<sup>3</sup>, por tal motivo la novela fue publicada en 1967 con un tiraje de dos mil unidades (Panichelli, 2005) y se convirtió en la única novela de Reinaldo Arenas que se publicó en Cuba.

Gracias a *Celestino antes del alba* Reinaldo Arenas conoció a José Lezama Lima con quien tendría una enriquecedora amistad, a Margarita y a su esposo el pintor Jorge Camacho, quienes le ayudaron a sacar su manuscrito de *El mundo alucinante* y publicarlo en el extranjero. “Poco después, *El mundo alucinante* fue designada por el periódico francés *Le Monde* como la mejor novela extranjera. Un poco más tarde, es publicada en México por Emmanuel Carballo de las Ediciones Diógenes.” (Panichelli, 2005, pág. 303) Ambas novelas se tradujeron a varios idiomas y situaron a Arenas bajo la mirada de la Seguridad del Estado.

Mientras Arenas buscaba material para una conferencia sobre Juan Rulfo, la cual estaba preparando como parte de su trabajo en la Biblioteca Nacional, se encontró con un libro sobre la vida de Fray Servando Teresa de Mier, le llamó la

---

<sup>3</sup> Siglas de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

atención y, después de leerla, se sintió identificado con este fraile, puesto que era un intelectual perseguido que siempre logró huir. Así fue cómo surgió la idea de escribir *El mundo alucinante*, la cual se publicó en México y Francia en 1969, al sacarla clandestinamente del país (Koch, 1991, pág. 686), fue entonces cuando el gobierno comenzó a vigilar a Arenas y a convertirlo de a poco en una persona no grata para el Estado.

En 1966 Reinaldo propuso su novela inédita *El mundo alucinante* para el concurso de la UNEAC en el que *Celestino antes del alba* obtuvo la primera mención y también obtuvo el mismo reconocimiento. “En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo El Morro).” (Arenas, 2019, pág. 222) En términos generales, la novela relata de una forma maravillosa la vida de Fray Servando Teresa de Mier y “hay un momento en que la situación resulta tan terrible [...] donde al fraile lo han encadenado tanto que las mismas cadenas son tan grandes y tan pesadas que terminan derrumbando la prisión, y el fraile, hecho una especie de bola de hierro, empieza a rodar por toda España, y así se libera.” (Ette, 2000-2001, pág. 61) al igual que su primera obra, ésta también le trajo a su autor un nuevo amigo y mentor de literatura: Virgilio Piñera. A pesar de ser un texto premiado, fue prohibido en Cuba por la Seguridad del Estado por tener algunos fragmentos de contenido sexual y de ideas contrarias al régimen. Sobre ella, Arenas expresa lo siguiente:

Como es natural, en Cuba, un tipo de obra como ésta, que se basa precisamente en la destrucción de todos los cánones oficiales de un régimen y de una sociedad, obviamente, no iba a tener aceptación. Es, hasta cierto punto lógico, que un sistema burocrático oficial no iba a aceptar un tipo de novela como ésta, como *El mundo alucinante*, como *Celestino antes del alba*, porque precisamente era la novela que era el contra-discurso de ese sistema. Todas las dictaduras son púdicas y serias, muy respetables, muy serias desde el punto de vista retórico, son muy solemnes, y mi literatura es precisamente la antisolemnidad, la burla total. (Ette, 2000-2001, pág. 62)

En Uruguay, hacia 1972 Arenas publica su libro de cuentos *Con los ojos cerrados* el cual, según Emir Rodríguez Monegal, es la base para la creación de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la cual es la continuación de *Celestino antes del alba*: “seis sino siete de los ocho cuentos contienen material que fue reelaborado después en *El palacio*.”<sup>4</sup> (Monegal, 1980, pág. 130) La segunda parte de la *Pentagonía* se escribió entre los años 1966 y 1969, pero se publica hasta 1975 en Francia, por lo que su primera edición, al igual que la de *El mundo alucinante*, es en francés.

Arenas tenía la costumbre de homenajear a sus amigos en sus obras, por lo que en *El palacio de las blanquísimas mofetas* su protagonista tiene el nombre de Fortunato en honor a uno de los tantos amantes que el escritor tuvo, aquel joven se iba a convertir en médico y se llamó Fortunato Córdoba. Cuando se publicó la novela en Francia y Alemania, Arenas se encontraba preso en el Morro. “El teniente Víctor [...] me mostró un ejemplar de la publicación sin ni siquiera permitirme tocarlo. Era mi libro, pero yo no podía ni tocarlo. La publicación de aquel libro era una prueba de que yo existía y eso los ponía enfurecidos.” (Arenas, 2019, pág. 239)

En 1980 se publica en Venezuela la versión en español de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, sin embargo, la publican antes que *Otra vez el mar* y con tal cantidad de errores que Arenas se molesta y le hace saber su malestar a la editorial a través de una carta, de la cual Panichelli recopila un fragmento:

Publicar *Otra vez el mar* antes que *El Palacio de las blanquísimas mofetas*, cuando lo acordado era lo contrario, teniendo en cuenta que *Otra vez el mar* es la tercera parte de la *pentagonía*. La torpeza es doblemente fatal: primero, porque los personajes están fuera de contexto; segundo, porque siendo *Otra vez el mar* un ataque al castrismo, la crítica comunista se hubiera quedado desarmada si primero se hubiera

---

<sup>4</sup> La traducción es mía. Texto original: “six if not seven of the eight stories contain material which will be reelaborated later in *El palacio*.”

publicado *El Palacio*, que es un ataque a la dictadura derechista de Batista. (Panichelli, 2005, pág. 304)

## 1.2. Obra madura

El central era una base militar donde reclutas jóvenes eran obligados a trabajar cortando caña y a donde la vida llevó a Reinaldo Arenas después de ser despedido de *La Gaceta de Cuba* en el año setenta en Cuba. “Entrar en uno de aquellos sitios era entrar en el último círculo del Infierno. [...] Ahora yo era el indio, yo era el negro esclavo; pero no era sólo yo; lo eran aquellos cientos de reclutas que estaban a mi lado” (Arenas, 2019, pág. 154) En ese lugar y durante los seis meses que fue obligado a realizar trabajo forzado en el años de 1970, donde Arenas, a escondidas, redactó su poemario *El central* inspirado por el horror ante la esclavitud que se vivía en los cañaverales, el poema compuesto por once apartados se publicó once años más tarde en España.

El eje principal es el trabajo forzado en la plantación cubana en tres épocas históricas diferentes: la encomienda indígena, la esclavitud y el trabajo “voluntario” durante la década de 1960, poniendo un énfasis particular en la esclavitud de los negros y el trabajo forzado al que fueron sometidos los homosexuales en el último período. (Matušková, 2014, págs. 18-19)

La estadía de Arenas en El central no sólo inspiró su poema *El central*, sino también la novela *Arturo, la estrella más brillante*, la cual escribió durante 1971 y publicó en España hacia 1984, sin embargo, cuando se editó *La vieja rosa* en Estados Unidos, se agregó también *Arturo, la estrella más brillante*, quedando el título oficial de: *The Old Rosa: A Novel in Two Stories*, la cual salió a la venta en 1986. La novela relata la vida de Arturo en un campo de concentración quien es obligado a realizar trabajos forzados por su orientación sexual; así mismo, mucho de lo acontecido a Arturo está basado en las experiencias de un amigo de Reinaldo llamado Nelson Rodríguez, quien tratando de salir de Cuba secuestró un avión, pero algo salió mal y se explotó, sin embargo, vivió para ser salvado y luego fusilado junto a su amante y cómplice Ángel López por contrarrevolucionarios y traidores. (Arenas, 2019, págs. 174-175)

Aún en Cuba, escribí un relato sobre las experiencias de Nelson en los campos de concentración, *Arturo, la estrella más brillante*, y se la dediqué desde luego a él. «A Nelson en el aire». Después en el exilio, escribí un poema en el que le pedía a los dioses que Nelson permaneciese siempre así, granada en mano, huyendo de la Isla. No sé si me habrán concedido ese ruego. (Arenas, 2019, pág. 175)

*Otra vez el mar* fue una novela que Arenas tuvo que redactar tres veces y para escribirla Arenas se inspiró en una anécdota que le sucedió en la playa Patricio Lumumba, donde un hombre que iba acompañado por su familia lo invitó a entrar en la regadera y ahí tuvieron un encuentro sexual. “Allí surgió la idea de escribir mi novela *Otra vez el mar*, porque el mar era lo que realmente nos erotizaba. [...] uno sabía que siempre algún amante anónimo nos aguardaba entre las olas. (Arenas, 2019, págs. 126-127).

La novela se divide en seis cantos, relata seis días en la vida de Héctor, un escritor homosexual que se siente decepcionado por la revolución que tanto había apoyado de joven, quien se encuentra de vacaciones en la playa con su esposa, su hijo de ocho meses, una señora y el hijo adolescente de ésta. Finalmente, se descubre que el único personaje verdadero es él, que su esposa e hijo son un invento de su imaginación. Además, el personaje se siente atrapado, perseguido y obligado a adecuarse al régimen castrista, por tal motivo, decide suicidarse pues no hay otra forma de salir de la Isla. Es una novela testimonial que de trasfondo trata la situación que padecía el intelectual y homosexual cubano bajo el régimen de Castro.

A Arenas le gustaba mencionar a sus amigos en su literatura a manera de homenaje, aunque no siempre fueron bien recibidos, como cuando homenajeó a su amigo Aurelio Cortés canonizándolo como Santa Marica en *Otra vez el mar*, quien se sintió tan agraviado que quemó el primer manuscrito de dicho texto. A Arenas no le quedó otra solución más que reescribir su novela, proceso que le llevó alrededor de dos años y cuando terminó, leyó fragmentos en una de las tantas tertulias que tenía con sus amigos y, finalmente, envolvió el manuscrito en una bolsa de plástico

y lo escondió entre las tejas del techo de su habitación en Miramar (Arenas, 2019, págs. 144-147).

A principios de los años setenta Reinaldo es encarcelado por, supuestamente, atentar contra la integridad de un menor de edad, en su juicio no se puede corroborar nada en realidad, sin embargo, es encerrado, sobre todo por su actitud contrarrevolucionaria y orientación sexual. Cuando lo liberan en 1976 su mayor preocupación era su segundo manuscrito de *Otra vez el mar*, que yacía oculto entre las vigas del techo de la habitación que moraba en casa de su tía, sin embargo, cuando logra colarse a la habitación, se da cuenta de que no está y pronto se entera de que la Seguridad del Estado lo tiene. (Arenas, 2019, pág. 250)

En libertad le asignaron un espía al escritor, él lo sabía por lo cual no se sentía seguro viviendo con él, así que se va a vivir con Elia del Calvo y utiliza su máquina de escribir para rehacer *Otra vez el mar* por tercera vez, todo esto teniendo sumo cuidado de que no lo supiera su anfitriona puesto que ella era una estalinista recalcitrante. Al poco tiempo, dos turistas franceses que iban de parte de Jorge y Margarita se llevaron el manuscrito a Francia.

En 1988, Reinaldo Arenas comenzó a escribir *El color del verano*, él se encontraba hospitalizado debido a una neumonía, a pesar de que su condición lo limitaba, quería terminar su ciclo lo antes posible, por lo que comenzó la novela, según él mismo, parte fundamental de la *Pentagonía*, por el capítulo “Las tortiguaguas” (Arenas, 2019, pág. 12), después de que le dieran el alta comenzó su autobiografía *Antes que anochezca*, después continuó con *El color del verano* y con el manuscrito de la quinta novela del ciclo pentágono: *El asalto*, la cual había comenzado en Cuba y sacado clandestinamente del país como otras de sus obras.

*El color del verano* “retrata una sociedad oprimida cuyo único escape es el sexo. La práctica homosexual representa en esta obra la liberación política del individuo.” (Panichelli, 2005, pág. 539) Es la novela más erótica de todo el ciclo, además de que trata de reivindicar el papel del homosexual, quien no necesariamente tiene que ser afeminado, sino que hay hombres fuertes y masculinos

que también disfrutaban del sexo con otros hombres (Panichelli, 2005, pág. 541). Así mismo ofrece una clasificación de la gama de homosexuales que se encuentran convergiendo en Cuba, misma que Arenas también realiza en *Antes que anochezca* cuando se refiere a la clandestina vida nocturna que hay en La Habana.

Mientras Arenas se encontraba en el proceso de escritura de su autobiografía *Antes que anochezca*, también estaba haciendo la revisión de su trilogía poética titulada el *Leprosorio*, para la cual Reinaldo se inspiró en su estancia en la cárcel de Guanabacoa. A diferencia de la anterior obra poética, *El central o Morir en junio*, el *Leprosorio* no está dividido en cantos, sino escrito de corrido sin ningún tipo de divisores a excepción de los títulos de cada poema, como un solo poema en el que se acusa a Castro y a Batista como responsables de enfermedades tropicales, como si ellos fuesen un virus que asolan la Isla.

En las Notas finales, el poeta comenta el título «Leprosorio»: «si descabelladamente nos guiáramos por la Real Academia de la Lengua Española, debería ser «Leprosería», palabra que a mí me suena como un sitio donde alquilan o se ponen a la venta los leprosos...». [...] Concretamente aquí, el leprosorio produce aquello que expresa la raíz «lepra» en el sentido traslaticio de enfermedad contagiosa, aplicable a los males mentales y morales que roen y se extienden paulatinamente. En la leprosería se atiende a quienes afecta la lepra; el leprosorio fabrica leprosos. Geográfica y políticamente, la Cuba castrista plagada de virus verdes, de virus rojos (los colores emblemáticos de los uniformes revolucionarios y de la ideología profesada por Castro), es un leprosorio. (Nouhaud, 2010)

Uno de los amigos más importantes de Arenas fue Lázaro Gómez Carriles a quien le dedicó su novela *El portero*, puesto que lo inspiró el trabajo que éste tenía como portero en un edificio de Nueva York (Arenas, 2019, pág. 331). Fue la primera novela que escribió durante el exilio basada en su vida y la de su amigo Lázaro. En ella Juan, quien es el portero de un edificio en Nueva York, se siente como un pez exótico en una pecera. *El portero*, como las otras novelas pertenecientes al ciclo de la

*Pentagonía*, es de corte maravilloso, pues en ella es normal que los animales hablen y Juan los entienda, finalmente, son ellos quienes lo salvan de su prisión que es ser el portero. “En la mirada de los inquilinos el portero no es más que una función, no existe sino como sirviente o materia bruta a moldear. O sea que a través de Juan vemos la locura de los inquilinos, pero ellos no pueden verlo, escucharlo y mucho menos entenderlo.” (Silva, 2009, pág. 4)

En 1987 mientras Arenas estaba hospitalizado ayudaba a su amigo Jorge Camacho con la traducción al francés de *El portero* a través de llamadas telefónicas, las cuales eran algo complicadas porque recién le habían desentubado y se le dificultaba hablar correctamente, finalmente, “en la primavera de 1988 salió *El portero* en Francia. Fue un éxito de crítica y publicidad. La novela había quedado finalista, junto con otras dos, en el premio Médicis a la mejor novela extranjera.” (Arenas, 2019, pág. 12)

### **1.3. La última novela de Arenas**

*Viaje a La Habana* fue publicada en el año de 1990, el nombre completo de la obra es *Viaje a La Habana: Novela en tres viajes* debido a que se encuentra dividida en tres relatos o viajes: “Que trine Eva”, “Mona” y “Viaje a La Habana”. Cada uno muestra una visión distinta de La Habana, el primero, por ejemplo, nos da cuenta del cambio sufrido por Cuba desde que Castro toma el poder (1959), hasta finales de los sesenta. En el segundo, la imagen que se tiene de Cuba es el recuerdo, pues la narración está ubicada en Nueva York de los años ochenta; y, finalmente, el tercer viaje, refiere cómo es el retorno a La Habana después de haber estado en Estados Unidos de América.

La última novela de Reinaldo Arenas fue escrita en el exilio alrededor de 1989, cuando la salud del escritor cubano era bastante precaria, incluso él mismo lo hace saber en la introducción de *Antes que anochezca* “[...] le había puesto punto final a la novela *El portero* y a *Viaje a la Habana*, aunque cuando escribí esta novela ya me sentía enfermo.” (Arenas, 2019, pág. 9) Se publica un año más tarde, unos meses antes de la muerte de su autor.

En el primer viaje, “Que trine Eva”, se narra la historia de una pareja que ama la cultura pop, como la italiana y norteamericana, tal detalle puede ser observado ante el sin número de películas, canciones y artistas de los que se habla. Debido a las extravagancias y ganas de ser vistos, los esposos harán un recorrido por toda Cuba en busca del espectador que aún no los ha visto. Ricardo y Eva son aficionados a tejer en un principio, porque con el tiempo se vuelven profesionales y crean atuendos nunca imaginados que modelarán y disfrutarán por un tiempo; al final, Ricardo y Eva deberán tomar caminos diferentes. En palabras de Francisco Soto “El personaje de Ricardo, insatisfecho con sus triunfos en La Habana (¿Edén?), es la encarnación masculina de la Eva bíblica que "se deja" tentar por la serpiente (símbolo que aparece en todos los relatos), mientras Evattt, la que se deja llevar por los caprichos de Ricardo, es la inversión femenina de Adán.” (Soto F. , 1991, pág. 807)

“Mona” es el segundo relato de la novela, donde al utilizar las técnicas de novela negra y “el cuento gótico, con el acostumbrado sentido de irreverencia y humor de Arenas” (Soto F. , 1991, pág. 807), se relatan las vicisitudes de Ramón Fernández, un hombre cubano de 27 años quien salía con Eliza, quien le gustaba mucho, tanto que no podía vivir sin saber qué hacía cuando no estaba con él, a pesar de que salía con diferentes mujeres antes de ella. Tal es su interés u obsesión con ella que comienza una travesía para averiguar lo más posible sobre Eliza, aquello que no le cuenta. Al seguirla en secreto, se da cuenta que no es el único amante que ella tiene, de hecho, frecuenta varios hombres por noche. No le importa y continúa viéndola, hasta saber tanto de su amante, es entonces que comienza a estorbarle a Eliza, por lo que ella quiere deshacerse de él. Creerán que Ramón está loco, pero, al final, surgirá la cuestión de si lo estaba o no.

El último cuento, “Viaje a la Habana”, se trata sobre Ismael, un hombre que tenía todo lo que una persona bajo el régimen castrista hubiese deseado: buen trabajo, una casa bonita, una esposa y un hijo pequeño. La vida le sonreía y no era feliz, porque ese no era él. Un día, por azares del destino, por fin pudo revelarse, mostrarse, ser. Fue feliz, al menos por ese momento, hasta que fue denunciado por mantener relaciones sexuales con un menor de edad, cosa que no supo, hasta

después de que el menor lo delató ante las autoridades del régimen y éstas estaban a las puertas de su casa, por tal motivo y por ser homosexual, fue condenado y luego encarcelado en La Prisión del Morro, después de duro trabajo en su proceso de reeducación pudo salir de Cuba y establecerse en Nueva York.

A pesar de estar en un país libre y en tiempos de revolución sexual, Ismael no se dejó ser, se atormentaba con el recuerdo de su esposa en Cuba y de vez en cuando el de su hijo. Un día decide volver con el fin de reencontrarse con su familia, el día de su llegada es flechado por un joven, mantienen relaciones sexuales dentro del Hotel para cubanos en el extranjero y vuelve a ser feliz. Vuelve a casa y se sienta a comer con su familia. Puede decirse que es el único final alegre de las tres narraciones. Sobre este cuento Fernando Soto dice lo siguiente:

[...] se presenta el tema del incesto combinado con el de la homosexualidad, uniendo así a la vez, quizás, los dos tabúes más intolerables de la sociedad occidental. Sin embargo, el trato que le da Arenas a estos dos temas trasciende la sexualidad física por sí misma para crear una historia sensible y emotiva de verdadero afecto entre dos seres humanos en búsqueda de amor. (Soto F. , 1991, pág. 808)

*Viaje a la Habana* es echarle un vistazo a la Cuba de inicios del régimen, la fragmentada en recuerdos y la de los noventa, lo que se cree que es o puede seguir siendo. Es el recorrer las calles y pueblos de la isla, también es ver el cambio que llega con Castro, escuchar la música que pasaba por la radio, oír sobre las películas que se veían en voces de los personajes y, por supuesto, finalmente es anhelo, el de irse y el de volver a la tierra natal.

Sotomayor, en una reseña publicada en la *Revista Iberoamericana* dice que *Viaje a la Habana* es una forma de relacionar los conceptos de padre y patria, un intento de volver a ambos e interpreta que es una novela en la que se observa que los síntomas de melancolía y del deseo incestuoso provienen de la ausencia del padre en la vida de Reinaldo Arenas, la cual comparte un espacio emocional con la pérdida de la patria. “El regreso a Cuba coincide con la reunión carnal entre padre e hijo. Cuba

es el lugar donde se materializa la fantasía del regreso a la casa paterna, no al vientre materno.” (Sotomayor, 2015, pág. 1159)

Esta novela fragmentada está unida por ciertos temas, como el viaje, la homosexualidad, la liberación, la crítica al régimen de Fidel Castro, la añoranza por la patria y el miedo a lo desconocido. Se puede explicar el uso de ellos al enterarse un poco sobre la vida de su autor, Reinaldo Arenas, quien fue una de las tantas personas en sufrir el peso del régimen y de los intelectuales vejados, llevados al olvido por no tener ideas que empataran con las del sistema.

#### **1.4. El escritor y sus condiciones de escritura**

Reinaldo Arenas tiene el concepto de sí mismo como un escritor anónimo que se vuelve uno con la multitud, además cree que el artista, en específico el escritor, debe tener un desequilibrio en torno a su contexto, conocer del dolor de ser un humano, para poder tener la necesidad de contar algo, además de que considera que se debe escribir cuando se tiene deseos de hacerlo y no sin un motivo. Dice Arenas sobre escribir: “Hay una especie de morbo, desde luego, de desequilibrio en el acto de escribir.” (Costa, 1985, pág. 11)

Arenas considera a la novela el género híbrido por excelencia, opina que se pueden introducir mecanismos del teatro, de la poesía y del ensayo en ella, además, confiesa que es un escritor vanguardista y por lo tanto experimental, le gusta probar una y otra cosa, asegura que *Celestino antes del alba* y *Otra vez el mar* son novelas experimentales. “La incesante inconformidad me permite acercarme, a través del experimento, a algo que sé que nunca vaya a obtener pero que de todas formas necesito.” (Costa, 1985, pág. 13) por ello no es para sorprenderse que su última novela, sea en realidad una conjunción de narraciones en apariencia diferentes. Como escritor, Reinaldo, cree que, para crear, simplemente el autor debe abandonarse al misterio de la creación por sí misma y conquistar la página en blanco.

Cuando Arenas trabajaba en la Biblioteca Nacional José Martí, durante los años sesenta, él tenía acceso al acervo de la biblioteca y del espacio libre de ruido, un

lugar perfecto para leer y escribir, por lo que fue ahí donde leyó por primera vez a Quevedo, Kafka, Virginia Woolf, de quien dice: “Prefiero a Virginia Woolf porque sintetizó la poesía y la experimentación dentro de sus novelas” (Costa, 1985, pág. 15); Proust, Faulkner y a Borges, a quien reconoce como uno de sus padres precursores.

Tuve la suerte de leerlo cuando empecé a escribir, en mis primeros años en la Biblioteca Nacional, entre 1963 y 1965. Lo primero que leí no fueron sus cuentos, sino sus poemas. A veces la gente olvida que Borges es también un poeta. Borges ha enseñado a los jóvenes escritores cómo se debe y cómo no se debe narrar. Por lo menos así fue en mi caso. En este mundo de la desmesura, de la proliferación de teorías, Borges enseña un oficio. Leyéndole, se aprende una serie de astucias, de trucos, que pertenecen a la literatura universal y que él ha asimilado. (Costa, 1985, pág. 14)

Uno de los métodos que utilizó Reinaldo Arenas en su creación literaria fue la reescritura, puesto que no creía que la primera versión debía de ser la definitiva, es por ello por lo que aseguraba no sentir nostalgia por textos perdidos, pues tal vez esa versión no era la mejor de sí. “La reescritura me ofrece un gran campo de experimentación formal. Es un proceso semejante al que seguí en *El mundo alucinante*.” (Costa, 1985, pág. 16) A pesar de no sentir añoranza por textos perdidos como sus poemas maiakovskianos, como él los llama, sí que sintió la necesidad de volver y reescribir *Otra vez el mar*, puesto que la *Pentagonía* era muy importante para él, por ser autobiográfica y de denuncia.

Después de terminar de escribir una novela o poema, Arenas los metía en una gaveta que era especial para guardar textos, los dejaba «reposar» por un año o dos para alejarse un poco y luego volvía a ellos, los releía, generaba un veredicto y se ponía a trabajar en esos escritos otra vez, para corregir o para aumentar. En la entrevista que ofreció a Costa, brinda como consejo a los futuros literatos, escribir y luego engavetar para producir un texto de calidad.

En su autobiografía, Arenas relata que cuando era adolescente y trabajaba en una fábrica de dulces, le gustaba ir al cine, donde podía ver tres películas por cinco centavos, en un espacio llamado el gallinero, por ser el lugar más económico. “Quizás influido por aquellas películas, casi siempre norteamericanas o mexicanas, o quién sabe por qué, comencé a escribir novelas.” (Arenas, 2019, pág. 57) Además de la influencia del cine, también tuvo como referencia, las radionovelas que sus tías escuchaban.

Después de su trabajo en la Biblioteca Nacional, Arenas llegaba a su habitación de Miramar, cerraba la puerta y redactaba entre treinta y cuarenta páginas diarias en su máquina de escribir, todo comenzaba en la tarde y casi siempre terminaba de madrugada. Aquella máquina era una de las pertenencias más valiosas que poseía Reinaldo. “Mi máquina era una Underwood vieja y de hierro, pero constituía para mí un instrumento mágico.” (Arenas, 2019, pág. 134) La tenía atornillada a su escritorio debido a que una vez fue robada por uno de sus amantes.

Sentarme a escribir era, y aún lo sigue siendo, algo extraordinario; yo me inspiraba (como un pianista) en el ritmo de aquellas teclas y ellas mismas me llevaban. Los párrafos se sucedían unos a otros como el oleaje del mar; unas veces más intensos y otras menos; otras veces como ondas gigantescas que cubrían páginas y páginas sin llegar a un punto y aparte. (Arenas, 2019, pág. 134)

Además de leerse casi todos los libros que estaban a su disposición en la Biblioteca Nacional, Arenas tuvo acceso a la biblioteca de Lezma Lima, la cual era considerada una de las mejores de Cuba, esto gracias a su amistad con el escritor. Se puede hablar de dos grandes guías literarios para Reinaldo Arenas: José Lezama Lima y Virgilio Piñera, con quienes organizaría varias tertulias en donde leían sus creaciones y las de los grandes autores de la literatura universal, mucha de la literatura leída en aquellas tertulias estaba prohibida por el régimen, por lo que pronto también lo estuvieron aquellas reuniones de literatos. Muchas de esas veladas se llevaban a cabo en la playa, en casas rentadas, y no eran sólo para leer textos, sino para producirlos.

Cuando Reinaldo se encontraba trabajando en la segunda versión de *Otra vez el mar* a principios de los setenta, conoció a los hermanos Abreu, quienes lo instaron a continuar con la novela. Arenas prometió leerles fragmentos conforme avanzara, por lo cual iniciaron reuniones literarias en el Parque Lenin, en las que además de Reinaldo, participaban Luis de la Paz y José, Juan y Nicolás Abreu: “nosotros escribíamos cosas condenatorias contra el régimen. Escribíamos sobre todo poemas que nos permitían no caer en la locura o la esterilidad.” (Arenas, 2019, pág. 148) Fue allí donde surgió la revista *Ah, la marea*, la cual era mecanografiada en su totalidad y se distribuía entre gente de confianza; sólo se hicieron dos números y no se conserva ninguna copia. (Soto, y otros, 2020) Esta revista clandestina, años más tarde, daría pie a la creación de la revista *Mariel* en 1983, una revista hecha por escritores cubanos que vivían en el exilio y al igual que *Ah, la marea*, tuvo una vida corta, pero aún se conservan algunos ejemplares que son pieza fundamental en la literatura del exilio.

Mientras Arenas estuvo preso lo único que pudo escribir y que le ayudó a sobrevivir en ese ambiente hostil del Morro, fueron cartas para la familia o parejas de los demás presos que no sabían leer ni escribir. Cuando salió de la cárcel es la primera vez que no tiene forma de continuar creando, pues ya no poseía una máquina de escribir ni tampoco un lugar donde hacerlo. En ese momento, él era un escritor muy conocido en Europa, pero en su país era considerado una no-persona que ni siquiera tenía donde vivir y mucho menos escribir.

Arenas considera toda su obra como parte de un solo ciclo, como si cada escrito fuera una pieza de un texto mayor: “Yo creo que todo lo que he escrito, en realidad, forma parte como de un solo libro, un libro que, desde luego, espero que Vds. nunca tengan la desgracia de leerlo completo, ni yo la fortuna de terminarlo, pero, en realidad, forma todo un mismo contexto.” (Ette, 2000-2001, pág. 60) También, el escritor, dice que aquello que une a sus textos son los personajes agónicos y los temas de irreverencia y de expulsión.

Para concluir con este capítulo, debe decirse que si *Viaje a La Habana: novela en tres viajes* es una novela compuesta de tres cuentos es porque así lo dispuso su creador en el título de ésta y, además, por todo lo expuesto en el cuarto apartado, se deduce que es una obra completamente experimental. Arenas, valiéndose de sus diversos conocimientos literarios, sus vivencias, aquello que lo inquietaba y trataba de comunicar, entreteje tres narraciones como una forma de retorno virtual a Cuba, pero, sobre todo, a La Habana: “[...] La Habana fue mi primer contacto con otro mundo; un mundo hasta cierto punto multitudinario, inmenso, fascinante. Yo sentí que aquella ciudad era mi ciudad y que de alguna manera tenía que arreglármelas para volver a ella.” (Arenas, 2019, pág. 76)

## Capítulo 2

### Tres viajes: análisis textual

#### 2.1. Bases teóricas

##### 2.1.1. Introducción

Debido a que no existe un estudio de la narración tal cual, es de vital importancia revisar cómo está conformada la obra que atañe al presente trabajo, por lo cual se realizará un análisis textual de *Viaje a la Habana: novela en tres viajes* de Reinaldo Arenas, para el cual se utilizarán como bases teóricas *El viaje del escritor* de Christopher Vogler y *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* de Mieke Bal. El presente capítulo se dividirá en cinco apartados, cada uno correspondiente a los textos teóricos y las narraciones que conforman la novela antes mencionada: “Qué trine Eva”, “Mona” y “Viaje a la Habana”.

Antes de adentrarse en la exploración del texto es necesario conocer los aspectos que se examinarán, por lo cual, a continuación, se abordarán los conceptos a utilizar en el análisis de la obra. Es importante señalar que no se abarcarán todas las formas del análisis narratológico que propone Bal, solo se tomarán los conceptos de tiempo y espacio; sin embargo, sí las que propone Vogler.

##### 2.1.2. El viaje del héroe bajo la óptica de Vogler

En *El viaje del escritor*, Vogler retoma *El héroe de las mil máscaras* de Joseph Campbell<sup>5</sup> para explicar de manera sencilla una forma en la que el escritor puede trabajar la historia y, sobre todo, a los personajes, dando así, también, una pauta a seguir para realizar un estudio sobre cualquier obra narrativa. Vogler elige a Campbell porque hizo un gran descubrimiento después de revisar y comparar relatos de la tradición oral y de la literatura: todos cuentan la misma historia, pero con

---

<sup>5</sup> Él, a su vez, retoma el concepto de arquetipos de Carl G. Jung.

infinitas variaciones, además, ésta es universal puesto que es recurrente en todas las culturas y épocas, se trata pues de la historia del viaje del héroe.<sup>6</sup>

El viaje es circular y está compuesto por doce etapas que se reparten en tres actos, éstas “pueden alterarse, suprimirse, agregarse y alterarse drásticamente” (Vogler, 2002, pág. 58). En el primer acto se encuentran: el mundo ordinario, la llamada de la aventura, el rechazo de la llamada y el encuentro con el mentor. En el segundo: la travesía del primer umbral, las pruebas, los aliados y los enemigos; la aproximación a la caverna más profunda, la odisea o el calvario y la recompensa. Finalmente, el tercer acto se constituye por: el camino de regreso, la resurrección y el retorno con el elixir. (Vogler, 2002)

#### *2.1.2.1. Primer acto: del mundo ordinario al extraordinario*

El mundo ordinario es el ámbito cotidiano del protagonista, es donde se representa al héroe con su vida antes de la aventura, para crear un contraste con el mundo especial al que se adentrará. La llamada de la aventura casi siempre es gracias a un heraldo, pero puede ser cualquier cosa, una carta, un programa o, incluso, una inquietud que el protagonista tiene dentro de sí.

En cuanto al rechazo de la llamada, tiene que ver con el miedo a lo desconocido que puede tener nuestro personaje, llegados a este punto, no existe un compromiso con la aventura y se necesita de un impulso externo que provoque el ponerse en acción del héroe. Si el rechazo persiste, conduce a la tragedia. Hay dos tipos de rechazos, uno positivo y otro negativo, el primero es cuando la llamada es hacia el mal y el segundo cuando es hacia el bien. El encuentro con el mentor es la reunión con un guía, el cual instruirá al protagonista para su confrontación con lo desconocido.

---

<sup>6</sup> Con el término héroe, se refiere al protagonista.

#### *2.1.2.2. Segundo acto: inmersión a los umbrales*

La travesía del primer umbral es la transición entre el primer y el segundo acto, es donde se inicia la aventura y se divide en “tres partes bien diferenciadas que podemos definir como sigue: 1) el héroe se decide a actuar, 2) la acción en sí misma y 3) las consecuencias que derivan de la acción.” (Vogler, pág. 51) Las pruebas, los aliados y los enemigos son encontrados justo después de atravesar el primer umbral, así mismo es el punto en el que ocurre la asimilación del mundo especial.

La aproximación a la cueva más profunda es un segundo umbral y cuando acontece, el héroe junto a sus amigos o no, se detiene a planificar su incursión en ella, ya sea recopilando información o explorando el terreno. La odisea o el calvario es el clímax de la narración, en este momento el héroe morirá o parecerá que lo hace para después renacer tras haber enfrentado su mayor temor. Este evento puede ser un desequilibrio emocional y amoroso. La recompensa es lo que el protagonista obtiene después de sobrevivir a la aventura, puede ser un tesoro, un símbolo, conocimiento y/o experiencia y es la prueba de que es todo un héroe, sino vuelve con ella, estará condenado a repetir la aventura.

#### *2.1.2.3. Tercer acto: retorno al mundo ordinario*

El camino de regreso es el deseo del héroe de volver a su ámbito y abandonar el mundo especial, el volver a casa deviene en nuevas aventuras, es otro umbral que debe atravesarse y a veces sufrir una persecución por parte de las fuerzas antagonistas. La resurrección es la purificación y reencarnación del héroe a través de una última peripecia, la cual lo transformará de tal forma que, al llegar a su mundo cotidiano, será otro, una nueva persona, pero no siempre se saldrá triunfante de la odisea, por lo que algunos héroes (trágicos) perecen durante el enfrentamiento final. El retorno con el elixir es lo que le da sentido al viaje, pues el protagonista deberá traer consigo al mundo ordinario su recompensa, la cual, como ya se dijo antes, podrá ser un tesoro, pero también puede ser “el amor, la libertad, la sabiduría o el conocimiento de que ese mundo especial existe.” (Vogler, pág. 57)

#### 2.1.2.4. Arco del personaje o viaje del héroe

La catarsis está directamente relacionada con el arco del personaje, la cual es el punto cúlpe en la experiencia emocional, es un momento de purificación y satisfacción, ya que se encuentra dentro del clímax, para el héroe y por qué no, para el lector. El arco del personaje “es un término empleado para describir las etapas de la transformación gradual del personaje: las fases y giros de su desarrollo.” (Vogler, pág. 242) El termino mencionado en este párrafo puede ser relacionado con el viaje del héroe.

	Arco del personaje	Viaje del héroe
1	Consciencia limitada de un	Mundo ordinario
2	Aumento de la consciencia	Llamada a la aventura
3	Resistencia a la transformación	El rechazo de la llamada
4	Superación de la resistencia	Encuentro con el mentor
5	Entrega a ala transformación	Travesía del umbral
6	Experimentación con el primer	Pruebas. Aliados y enemigos
7	Preparación para la gran	Aproximación a la caverna más
8	Tentativa de la gran	Odisea
9	Consecuencias de la tentativa	Recompensa
10	Nuevo intento de transformación	Camino de regreso
11	Intento final de la gran	Resurrección
12	Superación definitiva del	Retorno con el elixir

Tabla 1 (Vogler, 2002, pág. 242)

#### 2.1.2.5. Los arquetipos del viaje

Carl Gustav Jung es quien acuña el termino de arquetipos, éstos son aquellas correspondencias de la personalidad que se repiten en diferentes culturas y tiempos y están profundamente relacionadas con el inconsciente colectivo. En función del viaje, los arquetipos pueden ser personajes, objetos o voluntades flexibles que cumplen con una labor específica para cada texto. Según Vogler, hay siete arquetipos frecuentes en la narración: el héroe, el mentor, el guardián del umbral, el heraldo, la figura cambiante, la sombra y el embaucador. Éstos son flexibles y pueden

concatenarse, por ejemplo, un personaje puede encarnar dos de ellos o cambiar de uno a otro.

#### *2.1.2.5.1. El héroe*

El héroe es quien focaliza la historia, es por él cual, el lector, puede darse cuenta de todo lo que acontece en la fábula,<sup>7</sup> así mismo, con el fin de generar empatía y/o una identificación del lector con él, “responde a motivaciones universales: el deseo de ser comprendido y amado, de tener éxito, sobrevivir, ser libre, obtener venganza, remediar el mal y expresarse (Vogler, pág. 66).” Es el agente de cambio, es quien más se transforma a lo largo de la historia debido a que tiene problemas internos y externos que, al ser resueltos, lo generan.

Existen diferentes tipos de héroes, por ejemplo, antihéroes, héroes sociales, solitarios y catalizadores. Los primeros no son personas admirables o imolutos, tienen un carácter fuerte y no se andan con miramientos ante los enemigos, un ejemplo de ello es Batman o Daredevil. Los sociales están en compañía de amigos, familiares o aliados, integrados en sociedad desde el inicio de la aventura, Los jóvenes titanes pueden ser una ejemplificación. Los solitarios no están integrados en sociedad y su ambiente cotidiano, así como la aventura, la viven en soledad, Daredevil es un ejemplo. Los catalizadores son héroes que no sufren un cambio notable ni exterior ni interior, sin embargo, hacen que otros personajes cambien, fungen como guías o ayudantes, como Superman.

#### *2.1.2.5.2. El mentor*

El mentor, como se mencionó anteriormente, es un guía y tiene la función de enseñar, dar información y/o proporcionar después de esfuerzo, compromiso y sacrificio, un don o regalo al héroe, también, es motivación y puede ser la consciencia de éste. Su figura puede ser encarnada en casi cualquier persona o voluntad, desde

---

<sup>7</sup> Es un concepto de Bal, dentro de la cual suceden los acontecimientos y las transformaciones de los actores.

un iniciador sexual hasta un anciano o inventor. En ocasiones, el mentor, al transformarse, puede llegar a ser un villano y traicionar al héroe.

Existen diferentes tipos de mentores: oscuros o antimentores, mentores caídos, múltiples, cómicos, mentor chamán e interno. Los mentores oscuros son aquellos que tratan de llevar al héroe por el camino del mal y el crimen. Los caídos son aquellos que aún continúan transitando su propio camino del héroe. Los múltiples son diversos maestros quienes guían al protagonista. El cómico suele ser el amigo del héroe y son populares en las comedias románticas. El mentor como chamán es un sanador, médico o curandero, pero más orientado hacia lo tribal. El mentor interno se encuentra dentro del héroe, ya sea que tenga un código moral y ético fuerte que lo guíe en su travesía o un mentor que ya no está a su lado, pero sigue recordando sus enseñanzas.

#### *2.1.2.5.3. El guardián del umbral*

El guardián en el umbral suele ser el villano de la historia, el antagonista principal que forma parte del mundo especial en el que el héroe se ha internado. Son obstáculos o presentan tales para el protagonista, así mismo, encarnan demonios ocultos: “vicios, cicatrices emocionales, neurosis, dependencias, carencias y/o limitaciones personales” (Vogler, pág. 88) que imposibilitan el avance y el crecimiento, por ejemplo.

La principal función del guardián del umbral es poner a prueba al héroe. Así mismo, es indicador de que un nuevo poder se avecina y no necesariamente está en un personaje en específico, “puede manifestarse como apoyo, estructura arquitectónica, animal, fuerza natural que bloquea y prueba las capacidades del héroe.” (Vogler, pág. 90) Por lo general, no tratan de aniquilar al protagonista, sino sacarlo del juego y a su vez, el protagonista, en el fondo, no quiere la muerte de su antagonista, en caso de morir, su deceso no será fácil para el héroe.

#### 2.1.2.5.4. *El heraldo*

El heraldo es el mensajero y/ o un intermediario. Él suscita desafíos, anuncia un cambio importante, es la llamada a la aventura, hace que la historia se ponga en movimiento, también plantea un motivo para que el héroe emprenda su viaje. Puede ser una persona, una ensoñación, una idea, una fuerza que le presenta un desafío y/o anuncia un gran cambio que está por llegar a la vida del héroe.

#### 2.1.2.5.5. *La figura cambiante*

La figura cambiante es un arquetipo de doble cara o más. Su función primordial es representar al *animus* y *ánima*, el primero se refiere a la esencia masculina presente en el inconsciente femenino; mientras que la segunda a la esencia femenina manifiesta en el inconsciente masculino. Estas energías pueden ser negativas y/o tratarse de una persona que atrae mucho al personaje principal, pero que no le conviene porque es maligna o usurera. Su función dramática es generar duda y, con ella, introducir el suspenso. Una de las figuras cambiantes más populares es la *femme fatale*, la cual no solo puede ser fémina.

#### 2.1.2.5.6. *La sombra*

La sombra “representa la energía del lado oscuro, lo inexpresado, lo irrealizado o los aspectos rechazados de una cosa.” (Vogler, pág. 101) Suele ser considerada algo negativo, pero no siempre es así. Suele estar apegada a los antagonistas puesto que representa sentimientos reprimidos, pero no se limita a ellos, también puede ser una fuerza o como otros arquetipos, puede estar combinada y, aunque regularmente se trata de un personaje o energía exterior al protagonista, puede encontrarse dentro del héroe, esto sucede porque puede ser una parte reprimida. La sombra debe ser derrotada, destruida y, en caso de estar interiorizada, desactivada. Los vampiros y hombres-lobo son personajes sombra famosos.

#### 2.1.2.5.7. *El embaucador*

El embaucador suele, por lo general, ser un aliado del personaje sombra, pero en ocasiones, suele ser un compinche del héroe. Este arquetipo es un ser cómico, por

ejemplo, bufones y payasos, quienes con sus diabluras señalan una necesidad de cambio e incluso pueden iniciarlo.

### *2.1.3. El tiempo*

El tiempo es una parte de la fábula<sup>8</sup> ya que dentro de él suceden los acontecimientos y las transformaciones de los actores. La duración de los acontecimientos, dentro de la fábula, pueden ser variados, los hay muy cortos (horas, días o semanas) o largos (meses y años). A los periodos cortos, Bal los llama crisis y, a los más prolongados, desarrollo. En la crisis “se presentan breves periodos de la vida del actor” (Bal, pág. 47), mientras que el desarrollo es la concatenación de acontecimientos, los cuales le dan estructura a las relaciones entre los actores. Debe mencionarse que en la fábula hay información temporal sobre los actores que se suprime porque no es relevante para la cronología, así mismo hay paralelismos en acontecimientos, o sea que suceden en el mismo momento, pero en diferente lugar.

### *2.1.4. Desviación cronológica o anacronía*

Las desviaciones cronológicas son aquellas narraciones referidas en el presente de la narración, pero sucedieron en el pasado del personaje, en otras palabras, se trata de recuerdos. La anacronía puede ser completa cuando se trata de recuerdos lineales o incompleta cuando es un metarecuerdo; y se divide en los aspectos: dirección y distancia. La dirección se subdivide en: pasado o analepsis y futuro o prolepsis, la primera puede ser objetiva o subjetiva, es objetiva cuando la analepsis tiene una relación directa con la historia, pues el momento del discurso es parte de ella y el pasado y futuro se mencionan dentro del contenido; y subjetiva cuando se basa en el contenido de la consciencia, como lo son los recuerdos.

La distancia es una desviación cronológica que se ha separado del presente por un lapso que puede ser largo o corto, ésta se subdivide en analepsis externa e

---

<sup>8</sup> “Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.” (Bal, 1990, pág. 13)

interna y retrospección mixta. La analepsis externa tiene lugar fuera del tiempo de la fábula principal, por ejemplo, hechos almacenados en la memoria y se refiere al pasado de los actores o información de suma importancia para el entendimiento de los acontecimientos. La interna es cuando la retrospección sucede dentro de la cronología de la fábula principal, a veces, la pueden adelantar, así mismo llena lagunas en la historia. La retrospección mixta comienza dentro del lapso temporal de la fábula central y termina fuera de ella.

Las anticipaciones sirven para generar tensión y pueden señalar predestinaciones. También, se pueden dividir en internas y externas, las primeras completan una elipsis o paralipsis que aparecerá en lo sucesivo en la historia; las segundas son conexiones o tienen la función de hacer énfasis. En las desviaciones temporales, existen, también, las acronías, estas son indefinidas porque la información que presentan es escasa o no concluyente.

#### *2.1.5. El lugar*

Se sabe que los acontecimientos que ocurren en la fábula tienen lugar en una ubicación específica o no.<sup>9</sup> Bal señala que es posible una conexión entre el lugar y la identidad de los actores. Ella propone una división del lugar: exterior e interior; arriba y abajo. Menciona que se debe tomar en cuenta que acarrean consigo los significados de exterior: peligro/libertad, interior: seguridad/reclusión, arriba: favorable/afortunado y abajo: desfavorable/desafortunado. El área limítrofe entre dos espacios tiene la función de ser mediadora en la relación de oposición.

Los lugares, también llamados espacios, son señalados gracias a la percepción que se tiene de ellos, un personaje puede ser un punto de percepción, pero también puede ser un agente anónimo. Hay tres sentidos implicados en la percepción de los lugares: tacto, oído y vista. Los espacios tienen dos funciones dentro de la historia, la primera es el punto donde acontece la acción y la segunda es

---

<sup>9</sup> Bal da la opción de que, cuando se dé el caso de una localización no especificada, hay que tratar de situarla con conceptos abstractos, los cuales provee Lotman, pero ella no los especifica.

cuando en lugar de ser espacio de acción, lo es de actuación, está tematizado en segundo plano. Las formas del espacio pueden ser estable o dinámica. La dinámica implica el movimiento de personajes, el espacio no es fijo, sino que está sujeto a variaciones, mientras que el fijo es inmutable.

## **2.2. El análisis**

### *2.2.1. El viaje de Eva*

#### *2.2.1.1. La Habana 1958-1967*

El cuento comienza narrado en presente, uno que transcurre a finales del año 1967, sin embargo, se dirige rápidamente hacia una remembranza que ocurre mientras la heroína se encuentra tejiendo con hilos negros: “La primera lágrima que derramé por ti cayó sobre los puntos de crochet a cuatro agujas. [...] Y debo tener la cara manchada de negro por culpa de estos hilos chinos que para nada sirven, pero que son los únicos que hay. [...] Cuando te conocí eras tan modesto.” (Arenas, 1990, pág. 11) Sus recuerdos son, técnicamente, el viaje, pues Eva relata cómo conoció a Ricardo en 1958, aquí se puede hablar de una anacronía completa de dirección objetiva.

Se sabe el año de los acontecimientos, gracias a que Eva relaciona cada evento que le sucede con noticias de farándula: música, cine, actrices, actores, músicos, estilos de bailes y gente famosa en general. Se deduce que es en el 58 cuando conoce a Ricardo puesto que señala que fue en el tiempo del escándalo de la princesa Margarita con un fotógrafo. Tal evento tuvo lugar a mediados de 1958 cuando descubrieron que Margarita tenía un romance con Antony Armstrong-Jones, quien tenía poco de haber sido asignado como su fotógrafo oficial. (Jones, 2019)

Eva y Ricardo se casan en 1959. El año también se sabe porque se menciona otra gran noticia relacionada con el triángulo amoroso formado por los actores de Hollywood: Debbie Reynolds, Eddie Fisher y Elizabeth Taylor, sucedió que el padre de Carrie Fisher dejó a Debbie por Elizabeth. Luego avanza la historia hasta el Día del trabajo, el primero de mayo de 1960, cuando se vistieron para dar su segundo espectáculo con sus maravillosos trajes tejidos; el primero fue durante su luna de miel en un restaurante cercano a la playa.

Luego de lo anterior se pierde la noción del tiempo, a pesar de que continúan tejiendo y mostrándose en público, esto sucede a una breve explicación que Eva ofrece respecto a su contexto: “todo es tan horrible aquí. Inseguros, acosados, incomunicados. Me pregunto qué será de la vida de Sandra Dee y de Audry Hepburn; si es verdad que Marlon Brando ya es un viejo y si Diana Varsi no ha vuelto a filmar ninguna película.” (Arenas, 1990, pág. 27) Poco después ella dice que el twist aún no está de moda, por lo que deben ser los primeros años de los sesenta, pero no se sabe con exactitud qué año, solo que ya les racionalizan los hilos.

El tiempo se vuelve a difuminar, pero Eva vuelve a situar al lector en un lapso en concreto al relatar que se enteró no hace mucho de la muerte de Jayne Mansfield, dicha actriz murió el 29 de junio de 1967. (Piñeiro, 2017) Es en ese año en el que ocurre la odisea que debe atravesar la heroína. El cuento termina con una prolepsis: “Como una gran viuda me exhibiré ahora por todos los sitios. [...] Porque si de algo estoy segura, Ricardo, es de que la mujer del farero se equivocó, [...] pues tu no has de aparecer jamás.” (Arenas, 1990, pág. 66) Toda la narración se resume en una retrospección mixta, pues se mueve entre el presente desde donde recuerda Eva y el pasado que ésta evoca y que es donde ocurre el viaje. El tiempo total son nueve años ya que la aventura comienza en el 58 y termina en el 67.

En cuanto al espacio se puede decir que La Habana es el lugar central, funcional y dinámico debido a que es donde acontece la acción y donde se mueven los personajes, pero ¿podría decirse lo mismo del resto de poblaciones de Cuba que son visitadas por los personajes? No. En todo el cuento se describen rápidamente alrededor de 72 lugares, entre externos e internos, en su mayoría externos y son pueblos de Cuba, por lo general son lugares dinámicos, pero hay unos pocos que resultan ser estables, como la carretera de los pinos en la última noche de luna de miel de Ricardo y Eva, ella se percibe por medio del oído: “Cruzamos la carretera de los pinos donde sonaba el mar como aburrido y entramos en el restaurante.” (Arenas, 1990, pág. 15) En el lugar donde más actividad tienen los personajes es La Habana.

A pesar de haber tantos lugares en el cuento, solo se destacan cuatro: la playa donde pasan su luna de miel Eva y Ricardo; la casa donde habitan los personajes; La Habana que es donde realizan la mayoría de sus exhibiciones y El Faro de Maisí que es el último lugar donde Eva y Ricardo dan un espectáculo. Del primero ya se dijo que se percibe más por medio del sentido del oído. El segundo da cuenta de cómo los personajes se desprenden de cosas para continuar con su estilo de vida y es focalizado por medio del sentido de la vista: “Nada quedó en la casa, fuera de la cama que ya solo nos servía para dormir a veces, una silla, el espejo y el viejo radio que a todo trance me negué a vender.” (Arenas, 1990, pág. 42)

De La Habana se habla desde que albergaba eventos para extranjeros y había una gran actividad en cines y restaurantes, hasta el punto en el que ya hay uniformados, racionalizaciones y un deterioro general: “Qué viaje por toda La Habana. Afocando en medio de las ruinas. Contra las paredes descaradas, junto a las terrazas apuntaladas, en el centro de los basureros y los derrumbes, solo nosotros brillantes y triunfales...” (Arenas, 1990, pág. 27) Sobre El Faro de Maisí Eva revela dos impresiones que le da el lugar, la primera que es de terror y la segunda de angustia, la primera es por la noche cuando recién llegan al poblado y la segunda es por el día, cuando por fin encuentran a quien no los mira.

Al oscurecer arribamos a aquella región desértica donde terminaría nuestro viaje. Subimos la última pendiente y contemplamos el panorama. Qué espectáculo más deprimente, Ricardo. Una explanada cubierta de piedras y arenas húmedas, rodeada de rocas y tunas rígidas que parecían espectros. Una explanada donde tomaban el sol las serpientes. Más allá, grandes pozos de cemento (tú me dijiste que eran tostaderos de café) semejantes a los cráteres de la luna, convertían el paisaje en algo totalmente irreal. Y como si eso fuera poco, el faro, bamboleándose entre las olas, descargaba su haz de luz sobre un costado del horizonte, ennegreciendo o iluminando las nubes. Y después, a un extremo del mar un distante chisporroteo como de cocuyos que se ahogaran. Te pregunté qué era aquello. Tú me contestaste que eran las luces de Haití. «¡Dios!», dije, «si estamos en el fin del mundo». (Arenas, 1990, pág. 58)

Este poblado es el lugar narrado con mayor detalle que cualquier otro de los que aparecen en la narración. Está focalizado con todos los sentidos y tiene dos funciones, la primera como lugar donde ocurre la acción, como un lugar de actuación que se encuentra en segundo plano, como un fondo y como ya se dijo, es dinámico, tanto el lugar como los personajes están sujetos a transformaciones. En este caso ocurren ambas, pero se puede notar más, el cambio sufrido por Eva y Ricardo.

#### *2.2.1.2. El viaje*

Como es sabido, los viajes de los héroes se componen de un mundo ordinario y otro extraordinario, la salida del primero y la entrada al segundo es lo que marca el inicio de la aventura. En el caso de “Qué trine Eva” el mundo ordinario es la vida de Eva antes de Ricardo en La Habana y el extraordinario, sigue siendo La Habana, pero ahora como escenario para las exhibiciones de la extraordinaria ropa que tejía Eva, tanto para ella misma como para Ricardo.

El encuentro con Ricardo, el momento en el que sus calcetines le llamaron la atención a Eva, es el llamado a la aventura o por lo menos la primera inquietud de la heroína, porque después de un tiempo él le propone emprender un viaje alrededor de Cuba, esa sería la verdadera llamada, ella se niega, ahí ocurre el rechazo. El encuentro con el mentor, como tal, no existe. En esta narración hay dos: el primero es la madre de Eva quien constantemente la está aconsejando y el segundo es interno, la misma Eva se enseña a sí, pero es casi al final cuando se da el cambio de ser solo la heroína, la cual llega hacia una consciencia de lo que le está ocurriendo y tiene una transformación que le da otra perspectiva para regresar transformada a casa.

El primer umbral es cuando Richard y Evattt, como se llaman entre ellos, deciden fingir ser de otro lugar en un restaurante, tener toda la atención puesta sobre ellos y ahí piden sal para comer, además, es la primera vez que usan ropa para exhibirse: ella un blusón y él una bufanda. Es su primera visita al mundo especial. No hay un rechazo a la primera llamada a la aventura porque como se mencionó arriba hubo dos, una cuando Ricardo llama la atención de Eva en la calle y la segunda

es cuando él decide que tienen que hacer un viaje para encontrar a la persona que no los mira, ella no quiere, está satisfecha con lo que tienen en La Habana, pero al final accede.

Las primeras pruebas que se le presentan son aquellas en las que los persiguen las autoridades “Sé que las autoridades, pasada la estupefacción, trataron de localizarnos. Pero ya era tarde.” (Arenas, 1990, pág. 25) Es sabido, llegado este punto que un aliado de la heroína es Ricardo y, por otra parte, los ayudantes de ellos son las personas quienes evitan que los detengan. “En la cafetería del Capri estuvimos muchas veces a punto de caer presos. Por suerte el grupo clandestino Los Camisas Abiertas, formado por jóvenes admiradores nuestros, hacían un gran alboroto y, aprovechando la confusión, nos refugiábamos en los bajos del Foxa” (Arenas, 1990, pág. 37) Y como aliada de Eva, la mujer del farero, pues es quien trata de brindarle consuelo, diciéndole que Ricardo volverá, mientras tanto le presta dinero para que emprenda el viaje de regreso.

El acercamiento a la cueva más profunda se da cuando Ricardo expresa que alguien no los está viendo, desea que lo haga y propone su búsqueda, la planificación del viaje para buscar los ojos que no los miraban y la venta de los muebles de la casa para poder emprender el viaje es la preparación para la gran transformación. “«Nos confundieron con dioses», te dije ya en la casa mientras me despojaba de los trajes religiosos. «Sí», dijiste tú. «Pero creo que allí también había alguien que no nos miró ni un instante».” (Arenas, 1990, pág. 35)

El segundo umbral es la Terminal de Omnibus pues es la puerta hacia la odisea que representará el visitar las aldeas de Cuba y el inicio como tal del clímax de la aventura: “Y ahora Ricardo, empieza de nuevo el gran recorrido.” (Arenas, 1990, pág. 42) La primera parte del atravesar este umbral es cuando Eva decide acompañar a Ricardo en la búsqueda de ese que nunca los ve; luego, la segunda, es el viaje por Cuba en sí y la tercera, las consecuencias que sufre Eva: el abandono, el tener que vender todos sus trajes y el convertirse en una viuda.

La recompensa que obtiene Ricardo es encontrar a quien estaba buscando, se menciona su recompensa porque él estaba en su propia búsqueda, sin embargo, para Eva la recompensa fue el confirmar lo que su madre le decía sobre las otras aldeas de Cuba, el conocimiento de la isla y el conocer al verdadero Ricardo, dichos saberes no los poseía antes de salir con Ricardo de La Habana.

El camino de regreso a casa, para Eva, no fue fácil ya que no tenía dinero y lo único que poseía eran sus trajes. Tuvo que venderlos todos para poder volver. “A La Habana llegué en avión, en el pulóver a punto enano donde venía la palabra MOI y la falda de retazos violetas. Lo vendí todo Ricardo. Tan solo con la ropa que llevaba puesta y el bolso del dinero entré a casa.” (Arenas, 1990, pág. 65) Ese dinero le sirvió para comprar los hilos necesarios para su última pieza.

La resurrección de Eva ocurrió al salir del Faro de Maisí, pues ahí fue donde casi pereció después de que Ricardo se fuera con el pescador, dejándola sola en ese lugar desconocido. Las personas le prestaron dinero, con el cual solo llegó hasta Camagüey, ahí fue donde tuvo que vender la ropa que con tanto esmero y sacrificio tejió, esta acción fue una especie de limpieza, desechar su vida anterior para entrar en una nueva. Las consecuencias de su viaje le dan el elixir con el que llegó a casa: ella misma y el dinero que le sirvió para comprar hilo negro para su traje de gran viuda, como ella dice, para enfrentar su nueva vida en el mundo ordinario que ella había abandonada hace mucho.

### *2.2.1.3. Los arquetipos*

Eva es nuestra heroína, es ella quien padece la aventura, pero a su vez es su propia mentora, pues ya posee la habilidad con el crochet, su motivación es ser admirada, vista, expresarse libremente en ese mundo que comenzaba a verse ensombrecido por la llegada del régimen, buscaba ser original y logró todo lo que quiso.

Como ya se mencionó en párrafos precedentes, la madre era una especie de mentor que no se encontraba del todo con el héroe, ya era una mujer de cierta edad, no se dice cuántos años, solo que no llegaba a los sesenta, aconsejaba a Eva, directa

o indirectamente. También, en su momento, fue un heraldo, pues fue quien les notificó a Eva y a Ricardo que solo los veían por sus trajes y con ello les brindó una motivación y certeza.

El pescador es el guardián del umbral, impide que Eva siga con su felicidad en La Habana y, por ser el que no los observa, es lo que la lleva a salir de su zona de confort, la pone a prueba de manera indirecta, a su vez es el antagonista pues se lleva con él algo que es preciado para Eva. Así mismo, el sistema al que se oponen Ricardo y Eva con su espectáculo es otro guardián del umbral, otro antagonista, pues los policías siempre se encuentran persiguiéndolos y siempre se salvan por muy poco. “Seguimos atacando la ciudad, Ricardo. Perseguidos, sí, pero eso hacía la cosa más interesante, más difícil y sensacional.” (Arenas, 1990, pág. 37)

Ricardo es uno de los personajes más complejos de la narración, pues se siente como un adversario, tiene el mismo objetivo que Eva en un principio y funge como aliado, como un heraldo, pues fue la llamada a la aventura, pero también es una figura que cambia, en él existe el alma, un halo femenino dentro de él y traiciona a Eva, sin embargo, cuando cambia su objetivo, cuando ya no solo quiere ser observado, sino que quiere que una persona en específico lo mire, se vuelve el héroe de su propia historia y emprende un viaje.

Ricardo también es sombra porque dentro de sí tiene instintos reprimidos, todo el tiempo parece ser alguien que no es, no como Eva que lo hace para ser vista y parece resaltar lo que ella ya es con sus extravagantes vestimentas. Eva señala breves cambios, como que ya no quiere que le diga Richard, que le molesta la música de Eva, ya casi no la toca, casi que apenas la mira, con facilidad se hace amigos que a todos lados lo siguen, pareciera que, así como Eva lo va conociendo como realmente es, él también está en un proceso de autodescubrimiento.

### 2.2.2. *El viaje de Ramón*

#### 2.2.2.1. *Nueva York 1986*

En el cuento “Mona” se cuenta la historia de Ramón Fernández y sus aventuras al lado de una misteriosa mujer llamada Elisa. A pesar de que la aventura está centrada en el año de 1986, tiene una presentación escrita por el personaje Daniel Sakuntala en 1987, una nota ficticia de los editores del año 2025 y algunas notas a pie de página del año 1999, esto con la finalidad de brindar la idea de que la historia de Ramón fue publicada como un libro.

Entonces, existen varias temporalidades para este libro ficticio con la suerte sufrida por Fernández. La primera es 1987 cuando Daniel trata de publicar la historia de su amigo, la segunda es del 99 cuando por fin se publica la obra y la tercera es cuando se reedita el *Texto de Ramón Fernández*, por lo tanto, a lo largo de la narración, el lector podrá encontrar una serie de notas de cada uno de los ficticios estudiosos que revisaron y analizaron el texto. Algunas se contradicen entre ellas, otras hacen aclaraciones e incluso brindan información sobre ese mundo ficcional: “Kokó Salás [...] fue una persona al servicio del Kremlin. [...] intrigó y conspiró infatigablemente hasta lograr la anexión de Italia y Grecia (año 2011) a la Unión Soviética.” (Arenas, 1990, pág. 106) Como bien es sabido, la Unión Soviética cayó a finales de 1991.

La narración comienza dentro de la presentación del libro que elaboró Daniel Sakuntala, ahí se menciona que los medios enloquecieron con la noticia de que Ramón Fernández trató de apuñalar a la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci en octubre de 1986 y que tal pintura se exhibiría hasta el mes de noviembre del mismo año. También dice que unos días después de la tentativa de destrucción de la *Mona Lisa*, el 17 de octubre, se anuncia la muerte de Ramón en prisión, aparentemente, se ahorcó con sus propias manos.

Sobre la anacronía de este relato se puede decir que es completa, pues los recuerdos son lineales, ya que sin tomar en cuenta las notas anteriores al texto, la narración comienza en el presente de Ramón Fernández, dígame, cuando está

escribiendo toda su aventura, luego se mueve al pasado a través de recuerdos concatenados en orden, hay algunas interrupciones del presente, pero son breves. El texto termina en un párrafo que se encuentra totalmente en el tiempo presente. La dirección de la anacronía es una analepsis subjetiva, por lo tanto, la distancia es una analepsis externa, ya que casi toda la aventura sucede en los recuerdos.

La narración tiene lugar en Nueva York y en un pueblo a las afueras de la gran ciudad, en las notas a pie, los estudiosos ficticios tratan de ubicar dicha localidad, pero Ramón dice que es igual al fondo de la pintura de la *Gioconda* por lo cual podría ser un lugar fantástico, ambos lugares son funcionales en el sentido que fungen como punto de acción, en Nueva York sería la habitación de Ramón y el Museo Metropolitano. La cárcel, el Wendy´s, Manhattan y las calles son de fondo, pues no se describen, solo se dice que ahí está el personaje, pero no ocurre una transformación en ellos; sin embargo, el único lugar que se describe detalladamente es el pueblo, aunque también se representa en menor medida Manhattan.

#### *2.2.2.2. El viaje*

El mundo ordinario del que sale Ramón Fernández es uno rutinario, su vida estaba en su trabajo como guardia de seguridad del establecimiento llamado Wendy´s, ahí le gustaba observar y seducir mujeres para después llevarlas a la cama, luego otra vez lo mismo. Cuando conoce a Elisa y se adentra en su mundo extraordinario, sigue siendo Nueva York, pero ahora se detiene a observar, luego, cuando se trata del pueblo a las afueras, está completamente desautomatizado y alerta.

La llamada a la aventura es el momento en que Ramón ve a Elisa a través del cristal del Wendy´s y se da cuenta de que ella también lo observa. “Estaba, pues, en esa actitud de alerta, mirando para la calle en busca de una mujer digna de guiñarle un ojo [...], cuando se detuvo frente al establecimiento un ejemplo femenino verdaderamente extraordinario. [...] Esa misma noche nos dimos cita [...].” (Arenas, 1990, págs. 78-79) A partir de esa primera cita a las tres de la mañana, Ramón queda prendado de Elisa y no puede sacarla de su mente. No hay un rechazo a la llamada a la aventura ni tampoco un encuentro con el mentor, pues Ramón ya poseía los

conocimientos que le sirvieron durante su travesía por lo cual se puede afirmar que es un mentor interno.

La entrega a la transformación o la travesía del umbral sucede cuando viaja con Elisa al pueblo a las afueras de Nueva York y se da cuenta de que está enamorado de ella y desea saber más sobre la vida de Elisa, por lo que decide seguirla y así averiguar dónde trabaja o a dónde va cuando no está con él. “Elisa parecía querer serenarse viendo obras de arte. Al menos eso fue lo que pensé entonces al verla bajarse del taxi y entrar apresurada en el Museo Metropolitano, justo en el instante en que éste abría sus puertas.” (Arenas, 1990, pág. 88) Ramón decide entrar en el museo tratando de encontrar a Elisa entre el público, pero su búsqueda es en vano.

En cuanto a los aliados, pruebas y enemigos o la experimentación del primer cambio, Ramón solo cuenta con dos aliados una es su compañera de trabajo en el Wendy's, una cajera; el segundo es Daniel Sakuntala quien lo hospeda cuando él vagabundeaba por las calles de Nueva York, huyendo de Elisa. El enemigo es Elisa, ya que, llegado al punto de la odisea, ella se vuelve una amenaza para la vida de Ramón, así como los policías que nada le creen y se burlan de él. La prueba más importante que debe sortear el protagonista es escapar del terreno donde Elisa tiene todo el poder y, se puede decir, que el primer cambio es el sentimiento de persecución, puesto que, en un principio, se nos presenta a Ramón como un conquistador, sin embargo, al conocer a Elisa, él es el conquistado.

La preparación para la gran transformación o la aproximación a la caverna más profunda ocurre cuando Ramón vuelve a seguir a Elisa hasta el Museo Metropolitano, pero en esta ocasión no busca entre el público, sino entre los empleados del edificio a la mujer con la cual está obsesionado, vuelve a fracasar en su búsqueda, sin embargo, da con una pista que lo puede llevar hacia ella: una pintura que es igual a Elisa, se imagina que es una modelo que trabaja para el establecimiento, pregunta por ella y luego de informarse sobre la pintura, queda perturbado, pues ésta tiene más de 400 años de antigüedad.

La odisea de Ramón o su gran transformación se da cuando Elisa y él realizan un viaje de vuelta al pueblo ubicado a las afueras de Nueva York y, cerca de un lago, ella comienza a explicarle que lo va a matar porque sabe demasiado, le dice que realmente es un pintor renacentista, el autor de la *Gioconda*: Leonardo Da Vinci, pero que antes de matarlo va a tener sexo con él. Ramón cree que se trata de un cambio de sexo y ya, pero luego la hermosa mujer se transforma en un fétido anciano mientras mantienen relaciones sexuales, entre el fulgor del éxtasis, Ramón logra arrebatarse a Leonardo la daga con la cual pensaba matarlo y huye. “Leonardo, le seguí musitando tiernamente mientras de un salto me apoderaba del puñal y, lanzando algunos golpes de ciego, me perdía a toda velocidad por entre el terraplén amarillo. [...] como si ese nombre sirviese de conjuro para sosegar aquel viejo lujurioso [...] borde del pantano que él mismo había pintado.” (Arenas, 1990, pág. 100)

Las consecuencias de la aventura son: el constante miedo que siente el héroe porque en todo momento cree que Elisa lo persigue para matarlo; su estancia en la cárcel y, finalmente, su muerte. La persecución que sufre Ramón por Elisa, lo lleva a deambular por las calles y planea matarla primero, deshacerse de la pintura, toma un martillo de su habitación y se dirige al Museo Metropolitano durante su horario de operación, ahí, al intentar dañar la pintura con su herramienta, Elisa saca una mano de la pintura y presiona el botón de seguridad que bajará una cortina de metal para su protección. La policía llega al museo y se llevan preso a Ramón, lo dejan solo en una celda porque creen que está loco, pocos días después es hallado muerto. El viaje de este personaje parece no tener una recompensa para el héroe, pero es, quizá lo que está fuera de su historia, la publicación de su carta a Daniel como un libro y con él se cuenta de su historia.

Este viaje no tiene un retorno al mundo ordinario ni una resurrección, así como tampoco la obtención de un elixir o la superación del problema debido a que el héroe, finalmente muere, se presume, a manos de Elisa. Así que todo culmina en la odisea o tentativa de la gran transformación. Se asume que la recompensa póstuma de Ramón es la publicación de su texto porque así se presenta la narración.

### 2.2.2.3. *Los arquetipos*

Ramón Fernández el héroe del cuento “Mona” resulta ser un héroe solitario pues no tiene acompañantes en su travesía, su motivación universal es el sobrevivir y remediar el mal al deshacerse de Elisa, es el ente focalizador; así mismo, es su propio mentor, pues él mismo posee los conocimientos que lo mantienen en su aventura sexo afectiva con Elisa y aquellos con los que logra escapar por un corto periodo. El heraldo es el mismo Ramón, pues en su mente ya se ha generado la idea de seducir a una mujer cuando aparece Elisa en el Wendy’s, esa idea sería el anuncio de un desafío.

Elisa, quien pertenece al mundo especial, es el guardián del umbral puesto que es quien pone a prueba al héroe, lo lleva a usar sus conocimientos al extremo, tanto para satisfacerla como para huir de ella. El poder de este personaje no termina allí, sino que también se le suman los arquetipos de la figura cambiante y la sombra. El primero porque la misma mutabilidad del personaje representa a un ser que es un hombre anciano que se transforma en una mujer, conteniendo en sí el animus y el anima, como si fuese un ser andrógino, además de que la actitud de estos personajes suele ser de una *femme fatale* lo cual queda muy bien con la personalidad frívola de Elisa.

El verdadero logro consistía en que, por una acumulación de energía, de genio y de concentración mental -cosas, desconocidas en este siglo, aquella mujer pintada tenía la facultad de convertirse en el mismo pintor y sobrevivirle. [...] Entonces buscaba la satisfacción sexual con aquellos tipos de hombre que él, el pintor, como hombre además poco agraciado, nunca había encontrado. (Arenas, 1990, pág. 98)

En cuanto al arquetipo de sombra son los aspectos negativos de una cosa, así como sus sentimientos reprimidos, en su mayoría son pervertidos y monstruos como los no-muertos, Elisa es todo eso, pues resulta que no es una mujer, sino un anciano que quiso realizarse sexualmente con los de su mismo género, por lo cual se reprime a sí mismo transformándose en mujer, una que se acuesta con quien sea en donde sea y

todos ellos en una misma noche. Así mismo, este anciano debía estar muerto hacía muchos años, pero gracias a lo que él llama concentración, se mantiene con vida gracias a una pintura y puede transformarse en mujer, eso lo convierte en un no-muerto.

### *2.2.3. El viaje de Ismael*

La tercera narración de la novela de Reinaldo Arenas nos relata la historia de Ismael, un hombre cubano de cincuenta años, que reside en Nueva York a mediados de los años noventa. Él recibe una carta de su esposa desde Cuba, ella le pide que vaya a verlos, a ella y a su hijo, y que les lleve cosas. Habían pasado veinte años desde la última vez que los vio y quince desde que salió de Cuba, esto debido que fue falsamente acusado de violación y tuvo que cumplir una pena en el Morro, al salir se fue a Estados Unidos. La carta le motivó a salir de la gran ciudad y “el 23 de diciembre de 1994 [...] llegó Ismael a Cuba” (Arenas, 1990, pág. 139) Después de dejar su equipaje en el Hotel Tritón, el cual era destinado para los cubanos que residían en el extranjero, se puso a recorrer las calles con la finalidad de poder acceder al mar.

Debido a que la mayoría de las playas cercanas se convirtieron en clubes de trabajadores, solo pudo mojar sus pies al sentarse en un muro que marcaba la división de playas. Lloró. De pronto un hombre con uniforme lo encontró, entablaron una breve conversación y lo acompañó de regreso al hotel, no sin antes, hacerle la promesa de que irían a ver La Habana vieja e ir a nadar a la playa al día siguiente por la tarde. Ismael, a pesar de estar emocionado por ir con el hombre que le dijo llamarse Carlos, no pudo esperar y se fue muy temprano solo. Se llevó una decepción al ver el lugar y, cuando quiso regresar al hotel por falta de transporte, tuvo que volver a pie. Al estar de vuelta, en la puerta se encontró con Carlos, éste lo llevó a la playa y cuando estuvieron bien adentro, le suplicó que lo sacara de Cuba, que lo ayudara. De regreso al hotel Ismael invitó a Carlos a subir a la habitación. Se las arreglaron con un par de sobornos. Tuvieron una madrugada pasional y por la mañana, Ismael se encontró solo y desvalijado.

Semidesnudo y descalzo se dirigió a su antigua casa para encontrarse con su familia en navidad. La gente lo veía como un loco, lo apedrearon y vilipendieron, pero finalmente se encontró frente a la puerta que su esposa Elvia abrió. Ella no le tomó mucha importancia a que llegara con las manos vacías. Al encontrarse en el interior de su antiguo hogar, Elvia lo presentó a su hijo que ya tenía 23 años. Él lo abrazó mientras Ismael se encontraba estupefacto, pues acababa de descubrir que Carlos, mejor dicho, Ismaelito, era el hombre con quien había pasado el día anterior.

#### *2.2.3.1. La Habana en 1994*

Antes de empezar con el viaje del héroe, se hablará del tiempo y el espacio en la narración. El cuento comienza con la carta de Elvia fechada el 3 de noviembre de 1994 y emitida desde Santa Fe, La Habana, Cuba. (Arenas, 1990) Por lo cual se deduce que se inicia en un tiempo presente: “Nevaba tan copiosamente que desde la ventana toda la ciudad desaparecía por momentos, envuelta en aquella ráfaga de blancura. [...] Ismael pegó la nariz y los ojos a la ventana y sintió, a pesar del frío que traspasaba el cristal, algo cálido y suave [...]” (Arenas, 1990, pág. 117) justo después de este fragmento se desliza hacia una anacronía a través del recuerdo, el cual resulta en un desarrollo o concatenación de acontecimientos que desembocan en el presente.

La anacronía sucedida en esta historia es externa debido a que proviene de una remembranza y comienza así: “Ismael recordó, sintió, volvió a pensar en su cálido país treinta años atrás, y él allá, intentando como siempre no perecer.” (Arenas, 1990, pág. 117) Comienza a recordar sus años de juventud donde trataba de evadir su verdadero ser, o sea su homosexualidad, por el miedo que le generaba ser descubierto. Luego cómo se creó una fachada bastante creíble frente a todos. Buen empleo, una esposa y un hijo. Todo planeado linealmente.

Los recuerdos se mueven hasta un punto en el que Elvia se va por una semana al interior, específicamente, a casa de sus padres para que conocieran a su hijo. Durante ese periodo Ismael se encuentra con Sergio, un muchacho de 18 años: “en una de las esquinas estaba un joven, uno de los tantos muchachos que parecen

surgir del mismo mar, ensimismado en su indolencia, ofreciéndose sin ofrecerse.” (Arenas, 1990, pág. 120) Se dirigen a su casa y, por fin, Ismael puede ser él y mantiene una batalla carnal con Sergio. Al terminar, el muchacho se va e Ismael se queda tumbado y de pronto llega la C.D.R.<sup>10</sup> y lo detienen. Ismael relata su juicio en el Tribunal Provincial de La Habana. El falso testimonio de Sergio. Su entrada a la Prisión del Morro donde se difundió su crimen y los otros presidiarios lo llamaban La Ternera.

Después de 3 años que le privaron de la libertad, Elvia fue a visitarlo, a él no le gustó y le pidió que se marchara. Ismael recuerda cómo los presos se peleaban por las cosas que Elvia le llevó y él se lo entregó a un recluso al azar, de fondo el llanto de Ismaelito. Un día después lo enviaron a un campo de trabajo donde esperó por un permiso de salida del país. En este punto, Ismael se brinca su llegada y sus primeros años en Nueva York y simplemente cuenta cómo vivía con miedo, sus pesadillas de ese tiempo y su activismo político en contra de la dictadura y luego su desencanto y abandono total de sus actividades. Termina la analepsis disertando sobre la soledad.

Hay diferentes tiempos en “Viaje a La Habana”: la narración comienza en el mes de noviembre de 1994 y finaliza el 25 de diciembre del mismo año, pero hay una concatenación de eventos que suceden en los recuerdos, comenzando por su juventud y un poco el proceso de su vida, no se sabe qué años puedan ser, pero se asume que deben ser los 60. A raíz de la carta fechada se pueden deducir las siguientes fechas. En 1974 Ismael conoce a Sergio y es enjuiciado y encarcelado; para 1977 es llevado a un campo de trabajo donde espera el permiso de salida que les otorgan a los criminales. Sale entre 1979 y 1980 de Cuba y para el año 83 ya milita como activista anticastrista en los Estados Unidos de América. El resto no se dice, solo se habla de la soledad del personaje en todos los años de su exilio.

---

<sup>10</sup> Comités de Defensa de la Revolución

El primer espacio del que se tiene noción debido a la focalización que hace el protagonista a través de la vista es la ciudad de Nueva York. “La Novena Avenida ya no era una calle comercial y latina, sino un río congelado y pacífico, tan inmóvil como el Hudson, que un poco más abajo era también una enorme explanada blanca desde la cual ascendía Nueva Jersey, una simple cordillera blanca.” (Arenas, 1990, pág. 116) Es un lugar funcional, de segundo plano e inmutable porque es lo que enmarca a Ismael mientras recuerda. En este punto, Ismael se encuentra en el interior de su apartamento que no describe y ve hacia afuera, es el interior funcionando como una zona de confort y el exterior lo peligroso.

Después nos describe, a su llegada a La Habana, Coney Island, mostrando un antes, durante su juventud, y el ahora. “Los pinos casi centenarios que rodeaban la rotonda frente al Coney Island, formando un tupido bosque, habían desaparecido. Los habían talado, y ahora se alzaba allí, un monumento militar, todo cemento y hormigón, sin un árbol.” (Arenas, 1990, pág. 143) Habla de cómo fue el parque cuando él solía ir, con juegos y montañas rusas y ahora solo hay un par de cochecitos para bebés.

Y aunque Nueva York no era en realidad una ciudad estimulante, el panorama de La Habana lo deprimió. Casas apuntaladas, paredes derruidas, edificios reducidos a escombros, latas y cartones que tapaban un hueco, charcos de agua putrefacta, enormes montones de basura acumulada en las puertas de los edificios, y sobre todo aquella polvareda y aquella impresión de deterioro general, pues no se trataba de viejos edificios, o de balcones apuntalados o de paredes remendadas, se trataba de un moho, de algo que carcomía y subía royendo, contaminando no solo las paredes, sino los troncos de los escasos árboles, las hojas, el aire y hasta los rostros de las personas. (Arenas, 1990, pág. 155)

La anterior descripción es la percepción general del protagonista sobre La Habana. Este es un lugar funcional porque es en el que se desarrolla la acción del personaje, es donde ocurre todo, no como en Nueva York que es más bien de fondo. Además, es dinámico puesto que Ismael está sujeto a sufrir cambios mientras se mueva por él.

En este caso no se trata de un interior o un exterior sino de los tiempos: pasado y actualidad, en el pasado está lo bueno y favorable, mientras que en el presente lo malo y desfavorable.

### *2.2.3.2. El viaje*

El viaje del héroe o el arco del personaje se mueve entre un mundo ordinario y uno extraordinario. En el relato “Viaje a la Habana” hay dos aventuras o dos viajes ¿por qué? Parafraseando a Vogler, el héroe que no obtiene su recompensa al final de la aventura estará condenado a repetir su viaje, entonces Ismael es un héroe condenado. Si se piensa en las aventuras de manera cronológica, la primera comienza en 1974 cuando conoce a Sergio y la segunda, veinte años después, en 1994 en el momento en que recibe la carta de Elvia.

En el primer viaje de Ismael, el mundo ordinario es Santa Fe un lugar en La Habana y el extraordinario es Nueva York. En el segundo, el mundo ordinario es Nueva York y el extraordinario La Habana. La llamada a la aventura en 1974 es la casa vacía, la soledad en la que lo ha dejado Elvia, pero en este caso no hay un rechazo a la aventura ni un mentor. En el caso del viaje de 1994 es la carta de Elvia, en un principio rechaza la idea porque siente una aversión por su país que ya no sentía suyo, luego, al recordar su vida anterior en Cuba, encuentra en sí mismo el mentor.

En la primera aventura la travesía del umbral ocurre cuando Ismael mantiene relaciones sexuales con Sergio. “Se amaron desenfrenadamente, como si ambos (también Sergio) viniesen de tortuosos caminos de abstinencia obligatoria. Abrazados se revolcaron por el sobrecama tejido por la misma Elvia; [...] cayeron sobre el piso y volvieron a abrazarse y a poseerse entre ronquidos de placer mientras tropezaban con la cuna de Ismaelito.” (Arenas, 1990, pág. 121) En la segunda aventura es el arribo de Ismael a La Habana porque antes de relatar su llegada, en pensamientos, se convence a sí mismo de que para deshacerse de su memoria obsesiva y vivir en paz el resto de su vida necesita ir a Cuba.

En cuanto a las pruebas, el encuentro con los aliados y los enemigos. En la primera travesía de Ismael, su única aliada es Elvia y la rechaza, sin embargo, sus enemigos son muchos: los C.D.R. que aparecieron después de su encuentro con Sergio, el mismo Sergio como acusador, el juez que lo juzgó, los vecinos que se burlaban de él durante el juicio, los carceleros y los demás reclusos. Se puede decir que su enemigo es el sistema. Las pruebas son el juicio y sus años privado de la libertad y de trabajo forzado.

Sobre la segunda travesía, Carlos funge como aliado, enemigo y también como una prueba, pues se presenta con amabilidad con intención de guiar a Ismael por La Habana, escoltarlo hasta su hotel y lo invita a la playa. Después se muestra como enemigo puesto que roba a Ismael, otro enemigo sigue siendo el sistema, pues todo el tiempo es seguido en su recorrido por La Vieja Habana. Carlos como prueba es el hecho de que tiene sexo con su padre, Ismael lo ignora, pero él no y el hecho del robo lleva a Ismael a pasar un calvario: “Atravesó pedregales, terraplenes y arrecifes que le desgarraron los pies y hasta las manos, pues a cada rato se iba de bruces. [...] a medida que se alejaba de Miramar la amenaza de ser detenido parecía disminuir.” (Arenas, 1990, pág. 177)

En 1974 la aproximación a la caverna más profunda sucede cuando Ismael fue juzgado; en 1994 es cuando Ismael toma la mano de Carlos y decide invitarlo a su habitación en la penumbra de un autobús: “Ismael no se sorprendió cuando en la penumbra se vio extender una mano, tomar la de Carlos y en voz baja decirle: Quisiera que cuando llegaras subieras conmigo a la habitación del hotel, allí podríamos hablar más tranquilos.” (Arenas, 1990, pág. 168)

La odisea del primer viaje de Ismael sucede cuando trabaja incansable para lograr salir de su país. Lo logró: “Y ahora Ismael estaba en el avión y ahora había al fin alzado el vuelo y ahora recorría atemorizado, pero hechizado, las calles de Nueva York.” (Arenas, 1990, pág. 128) Lastimosamente, no obtuvo una recompensa, por lo cual se vio en la necesidad de emprender el viaje nuevamente, veinte años después. Lo cual nos lleva al segundo viaje de Ismael.

La segunda odisea de Ismael es cuando se siente libre de ser el mismo con Carlos dentro de la habitación de hotel en el Tritón. Este momento es la cúspide del cuento, Ismael, después de veinte años vuelve a desfogar sus pasiones y en ellas se reencuentra y reconoce. “Y de alguna manera intuyó que aquel hombre (aquel cuerpo, aquella belleza) lo había estado aguardando exclusivamente a él.” (Arenas, 1990, pág. 174) Al mismo tiempo, pareciera que esta es la recompensa de Ismael, pues él piensa que todas las penurias, rechazo y exilio que sufrió han valido la pena porque lo han llevado hasta ese punto en el que se siente pleno. “[...] siendo uno mismo puede darnos el placer de ser otro, ese otro yo tan desgarradoramente dado ya por desaparecido y de pronto, en medio del infierno, en plena llama, encontrado.” (Arenas, 1990, pág. 175)

La recompensa de Ismael es haberse sentido amado, aunque fuese solo una noche a pesar de ser robado y el recuperar a su familia, ya no sentirse solo, sino rejuvenecido y nuevamente con fuerzas por todo lo que le aconteció durante el viaje. “Qué mejor tributo a la vida que estallar precisamente por haber vivido. Sí, había sido necesario viajar a La Habana, regresar allí, volver a aquel sitio sin duda espantoso y único, para experimentar todo eso, para saber -para comprender- definitivamente todo aquello.” (Arenas, 1990, pág. 175) Se puede asumir que después de reencontrarse con Ismaelito-Carlos y con Elvia, después de todo, logró lo que buscaba. Paz.

La resurrección de Ismael sucede cuando despierta a la mañana siguiente del encuentro sexual con Carlos y se siente él mismo, como es por dentro, sin restricciones y hasta se plantea un segundo encuentro en la ducha, claro que es antes de que se dé cuenta de que Carlos lo ha robado y solo le ha dejado unas bermudas para nadar. Se presume que su retorno con el elixir será cuando vuelva a Nueva York para tratar de sacar a su hijo de Cuba, pero es algo que no se sabe con certeza, pues la narración culmina con una cena familiar la noche de navidad.

### *2.2.3.3. Arquetipos*

El héroe de *Viaje a la Habana* es Ismael porque es nuestro agente focalizador, quien nos muestra cómo son las cosas, en quien recae la acción y quien decide llevarla a cabo. En el caso de Ismael, se trata de un héroe solitario puesto que las aventuras que vive las sobrelleva en soledad y fuera de una sociedad porque es ajeno a ella, uno de los principales hechos por los que nos damos cuenta es porque no tiene aliados y los que se le presentan, los rechaza y porque él mismo es su propio mentor, se trata de un mentor interno, puesto que se enseña a través del pasado. Además de ser héroe y mentor, Ismael es un arquetipo sombra, no todo él, sino su parte reprimida, en este caso, su deseo sexual y atracción hacia las personas de su mismo sexo. Esta fuerza es todo lo que Ismael le ocultó a los demás y casi a sí mismo.

Sergio y el sistema en el que está inmersa la sociedad cubana son el villano o el guardián del umbral, más que demostrar vicios es marcar, según un código, lo que está mal. Sergio al igual que Carlos son una figura cambiante, pueden parecer un aliado de Ismael, pero por otro lado también lo dañan, además que ambos lo atraen en mayor o menor medida y, al ser doble cara o tener intenciones ocultas, atraen peripecias al héroe.

Elvia es un heraldo, ya que es quien le envía las señales o sus acciones invitan al héroe a adentrarse en la aventura, por ejemplo, en la primera odisea de Ismael, el hecho de que lo dejara solo, dejó una puerta abierta para que sucedieran acciones que involucran a otros personajes. También la carta con la que inicia la narración es parte de este arquetipo y finalmente la última invitación que le hace: “Ismaelito quisiera que tú lo ayudaras a salir del país. No sé cómo podrá ser eso -dijo, mirando asustada para todos los sitios-, pero tú eres su única esperanza.” (Arenas, 1990, pág. 180)

### 2.3. Síntesis del viaje del héroe en Viaje a la Habana

	Arco del personaje	Viaje del héroe	Que trine Eva	Mona	Viaje a la Habana
1	Consciencia limitada de un problema	Mundo ordinario	La Habana antes de Ricardo	Nueva York antes de Elisa	Nueva York
2	Aumento de la consciencia	Llamada a la aventura	Encuentro con Ricardo y sus calcetines	Encuentro con Elisa	Carta de Elvia
3	Resistencia a la transformación	El rechazo de la llamada	X	X	En principio, Ismael decide no ir por el rechazo que siente por su país
4	Superación de la resistencia	Encuentro con el mentor	X	X	El recuerdo de sí mismo joven y en un lugar que sentía suyo
5	Entrega a la transformación	Travesía del umbral	La primera puesta en escena en su luna de miel	Primera indagación sobre Elisa	Arribo de Ismael a La Habana
6	Experimentación con el primer cambio	Pruebas. Aliados y enemigos	Mamá, Los camisas abiertas, mujer del farero, Ricardo y el pescador	Daniel Sakuntala, la cajera, los policías y Elisa	Elvia, Carlos, Sergio y el C.D.R.
7	Preparación para la gran transformación	Aproximación a la caverna más profunda	Sentimiento de que alguien no los ve y el plan para que lo haga	Segunda persecución a Elisa	El juicio de Ismael y cuando toma la mano de Carlos

8	Tentativa de la gran transformación	Odisea	Viaje por toda Cuba	Viaje al pueblo estilo europeo a las afueras de Nueva York	Ismael deja de reprimirse en el Tritón con Carlos
9	Consecuencias de la tentativa (avances y retrocesos)	Recompensa	Conocimiento	Publicación de su carta a Daniel	Encuentro sexual con Carlos
10	Nuevo intento de transformación	Camino de regreso	Su regreso sin nada a La Habana	X	X
11	Intento final de la gran transformación	Resurrección	Después de salir del Faro de Maisí	X	Mañana siguiente a su encuentro sexual con Carlos
12	Superación definitiva del problema	Retorno con el elixir	Dinero para comprar hilo negro	X	X

(Tabla 2)

En la tabla anterior se puede observar una síntesis de lo expuesto en las páginas precedentes con el fin de mostrar una vista panorámica sobre la novela de Arenas contemplando, claro está, las terminologías usadas por Vogler y, a su vez, por quien escribe el presente texto.

## Capítulo 3

### Hablemos sobre lo fantástico

Cuando permanecemos solos durante mucho tiempo, poblamos de fantasmas el vacío.

Guy de Maupassant, *El horla*

#### Introducción

La literatura fantástica desde sus inicios ha fascinado a toda clase de lectores porque en su seno existen narraciones para todo tipo de públicos: desde textos inocentes y extraordinarios dignos de infantes, hasta los más increíbles y terroríficos que probablemente producen pesadillas en lectores maduros. Lo extraordinario de esta clase de literatura, además de su universalidad, es que nunca deja de sorprender a los lectores, incluso a aquellos que se aproximen con la intención de realizar un análisis crítico de ella, porque cada que hagan una lectura, se tropezarán con nuevos hallazgos.

En este capítulo teórico se abordarán las terminologías y posturas de algunos de los estudiosos de la literatura fantástica, tales como Tzvetan Todorov, Magali Velasco, Omar Nieto, entre otros; con el fin de utilizar sus métodos para explicar la existencia de lo fantástico dentro de la novela *Viaje a la Habana* del autor cubano Reinaldo Arenas, así como exponer la presencia del horror dentro de los relatos que la componen.

#### 3.1. Lo fantástico: ¿género o sistema?

Todorov habla de una teoría, Nieto de un método y Velasco de temas, lo ecofantástico y el cuento como la narración fantástica por excelencia. Todos tienen razón. Toda teoría o aseveración tiene un límite. Posteriormente, podrá ser superada, renovada o complementada por otro estudioso, es lo que han hecho Nieto y Velasco a la propuesta alentadora de Todorov, a pesar de que creyó de manera pesimista en la muerte de la literatura fantástica a manos del psicoanálisis, lo cual no sucedió, sino que, como en el caso de Gregorio Samsa, hubo una metamorfosis e incluso, podría hablarse de una evolución.

A lo que se quiere llegar con esta afirmación, tal vez, un tanto controversial, es a la conclusión de que los investigadores posteriores al ensayista búlgaro enriquecieron el campo de la teoría de lo fantástico. Ninguno está equivocado respecto a su propuesta porque complementan y es evidente que la literatura fantástica tiene un método de escritura, lo cual explica y evidencia Omar Nieto; contiene ciertos temas específicos como demuestran Todorov y Velasco y, por su puesto, los cuentos son donde abunda lo fantástico, además, claramente, comparten características similares. Es en estas similitudes en las que basa su hipótesis Tzvetan. Con la lectura de los estudios de los teóricos ya mencionados, se ha llegado a una visión amplificada de lo que es la literatura fantástica y es de ello de lo que se hablará en las siguientes páginas.

Entonces ¿qué es lo fantástico? Para la autora de *El cuento: la casa de lo fantástico* “lo fantástico es una organización lúdica, una narración doble que instaaura lo extraño para llevar a cabo mejor su censura.” (Velasco, 2007, pág. 26) O sea, una forma de hablar de temas que de no ser tratados de manera ficticia y extraña, no serían admitidos en determinados contextos, por ejemplo, hablar de incesto como en el cuento de *La jaula de la tía Enedina*, en el cual se relata la relación entre Enedina y su sobrino con quien procrea en circunstancias insalubres y demenciales.

Todorov señala que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (Todorov, 2016, pág. 32) Entonces, este acontecimiento sería una imperfección dentro de un entorno perfecto, por decirlo así, un claro ejemplo de esto, sería la novela corta *Carmilla*, en la cual se relata la vida cotidiana de Laura hasta la dramática llegada de Carmilla, una chica extraña que aparecía en sus sueños desde que Laura era una niña.

Omar Nieto señala que lo fantástico es un choque producido “entre dos órdenes irreconciliables. [...] Aquí la intersección de los órdenes significa una trasgresión en sentido absoluto, cuyo respaldo no puede ser sino el escándalo.” (Nieto, 2015, pág. 61) Básicamente, su definición reúne los aspectos que sus

predecesores ya han apuntado. Por ejemplo, en la novela *Eso* se rompe la tranquilidad de un pueblo tras la desaparición misteriosa de infantes y escandaliza a toda la población, pero solo unos niños<sup>11</sup> tienen contacto con el extraño ser que se alimenta del miedo. “Los dos chicos gritaron. Richie oyó gruñidos como el de un animal salvaje enjaulado. Vio que unos mocasines descendían por los peldaños. Más arriba había unos vaqueros desteñidos... manos que se balanceaban... Pero no eran manos... sino garras. Enormes garras deformes.” (King, 2013, pág. 500)

Una aseveración muy interesante y relevante hecha por Nieto es que “hay una delgada línea entre lo mismo y lo otro” (Nieto, 2015, pág. 63) porque también la literatura fantástica funciona como un medio para hablar de otredades. ¿Qué es lo que enajena? Lo otro, lo desconocido, lo que no es como yo, lo que no es como aquello que hay en el mundo en que me desarrollo, lo que está fuera de mis fronteras y, muchas de las veces, aquello que no puedo o quiero comprender. Entonces, la literatura es una forma de hablar sobre lo incomprendido o tabú y, en especial, la literatura fantástica se encarga de transformar y hacerlo lucir.

Uno de los elementos más importantes de la literatura fantástica es el de la sorpresa. Ésta es lograda debido a que el lector es llevado de la mano por el protagonista o el narrador desde una normalidad, todo dentro de lo real, hasta un punto en el que la naturalidad en la que se encuentra inmerso el personaje es quebrantada por un acontecimiento inusual que escapa, en un primer momento, a la razón, sin embargo, en algunos relatos, probablemente la mayoría, proponen un esclarecimiento lógico y otro alternativo. Es en la vacilación donde radica el efecto de lo fantástico. Entonces, la literatura fantástica funciona a través de una relación dada entre la realidad y lo imaginario, un acontecimiento que está fuera de las leyes de la naturaleza, de lo conocido: lo sobrenatural.

---

<sup>11</sup> Sólo en la primera parte del libro son niños, pues en la segunda ya son adultos.

La literatura fantástica tiene relación estrecha con la literatura maravillosa. A veces, suelen confundirlas, pero la línea entre ellas no es delgada como podría suponerse, ya que la narración maravillosa implica que el acontecimiento sobrenatural y/o mágico es aceptado sin asombro y normalizado, llegando a ser parte de la cotidianeidad de los personajes; sin embargo, en los textos fantásticos eso no ocurre, el suceso antinatural incomoda, extraña, es abrupto e inesperado.

Por ejemplo, la famosa saga inglesa sobre el niño mago, *Harry Potter*, en un primer momento podría parecer fantástica, pero no, juega con elementos propios de lo fantástico por lo que es totalmente maravillosa. Esto se debe a que en ningún momento la magia está fuera de contexto, son parte de una realidad así el mundo de los magos como el de los *muggles*, incluso, a veces, llegan a tocarse. Así mismo, a pesar de contar con algunas irrupciones abruptas, para nada incomodan o son inexplicables para el protagonista, pues, dentro del mundo mágico creado por J. K. Rowling, todo lo acaecido tiene una explicación en función de la lógica de éste.

Se podría, de pronto, reducir el concepto de lo fantástico a la incompatibilidad de lo real y lo ficcional, sin embargo, no es suficiente porque habrá relatos donde suceda esta contrariedad y no se produzca el efecto fantástico. Debe haber, además de sorpresa como ya se señaló con anterioridad, miedo, incertidumbre, debe ser casi molesto e incómodo para el lector. Asimismo, éste debe fungir un papel especial dentro de toda la narración, debe ser partícipe, paso a paso, de lo que presencia el protagonista de la narración, no conoce más de lo que está leyendo, por lo que no podría aventajarse mucho más o lo que pudiera hacer algún personaje.

### **3.2. El método de lo fantástico**

Debe tenerse en cuenta, para abordar la literatura fantástica, la siguiente primicia: el lenguaje no solo representa, sino que crea. Lo fantástico se aprehende de esta última facultad del lenguaje y se inventa a sí mismo. Es una toma de autoconsciencia. El mundo descrito en una narración de corte fantástico, por lo tanto, solo existe en el lenguaje, fuera de él, no. Es por ello por lo que la forma de expresión es muy

importante para el texto fantástico porque se basa en artificios discursivos para el tratamiento de sus temas. Lo cual es la fuente de sus rasgos principales, como lo son la sorpresa, el horror, el suspenso, lo sobrenatural y el miedo. No existen normas establecidas para decir qué es o no fantástico, sin embargo, hay formas en las que éste se desenvuelve.

Una característica que posee el género de lo fantástico, según propone Tzvetan (2016), es el uso del imperfecto como recurso, el cual va de la mano con una de las peculiaridades esenciales del texto fantástico: la ambigüedad fantástica. El pretérito imperfecto abre una brecha entre la posición del personaje y el lector, ya que introduce una posibilidad, pero no se sabe si ésta sucederá y es aquí donde aparece la ambigüedad fantástica, ya que afecta directamente la percepción del lector. El distanciamiento proporcionado por el imperfecto le quita la ilusión al lector de ser otro personaje más o de pertenecer al mundo del texto en el que se encuentra inmerso, puesto que le hace desconocer situaciones pasadas que posiblemente solo el héroe conoce.

Solamente *Enaguas Blancas* y su jinete parecían curados del mal de espanto. Sin cejar un punto en la carretera, seguían inalcanzables al hidalgo, quien les sacaba uno o dos cuerpos de ventaja. Oía el mallorquino la fatigosa respiración del rucio, y por otra parte, aquella escena debía tener próximo desenlace. (Barcena, 2011, pág. 154)

La ambigüedad fantástica o de percepción es proporcionada por artificios del lenguaje, debido al uso específico de tiempos verbales para darle diferentes efectos a la narración, en este caso, una de las fórmulas es que el texto deberá iniciar con el tiempo presente y finalizar con el imperfecto. Al combinar estos tiempos verbales obtenemos una vacilación, sobre todo en el tiempo presente, para así dejar la narración en el parecer y crear una incertidumbre entre lo sucedido y lo que tal vez sucedió. Por ejemplo, en *La estatua de mármol* de Joseph Von Eichendorff, el protagonista, no está seguro de si fue una pesadilla el estar en la mansión-templo de Venus o sí pasó en realidad. “El narrador vacila entonces entre dos conductas:

interrumpir su relato en ese punto (y quedarse en lo fantástico) o continuar (y, por lo tanto, salir de ello).” (Todorov, 2016, pág. 51)

Otro elemento de las estrategias utilizadas por la narración fantástica es la relación entre el lector y el héroe del cuento. Es uno de los engranajes centrales, puesto que todo el proceso fantástico se pone en marcha gracias a la interacción de ambos. El lector se mueve de la mano del narrador y el héroe, al efectuar el viaje juntos y hacen que aflore la sorpresa. Tzvetan le da una posición primordial al lector, mientras que Nieto le resta valor a la función de éste, lo cierto es que se encuentra en un punto intermedio en el cual puede estar al tanto de lo que está sucediendo con el protagonista, pero, como ya se dijo con anterioridad, puede desconocer varias situaciones que no se especifican o son certeras en el discurso.

En el discurso fantástico, existe el uso recurrente de ciertas figuras retóricas. “Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen.” (Todorov, 2016, pág. 89) Éstas son: la intertextualidad o cita que tiene una función de contextualizar, de hacer ver el discurso más fidedigno y enriquece el ambiente del relato; la alegoría que “funciona como elemento reforzador del nivel literal en el discurso fantástico” (Velasco, 2007, pág. 23); la redundancia que tiende a ser utilizada como forma de remarcar aspectos importantes en el relato; el discurso figurado es el uso de artificios retóricos para que el lector pueda conectar sus sentidos y emociones con la narración; la paradoja es una de las figuras bases del texto fantástico, ya que en ella cohabita la contradicción de elementos en apariencia irreconciliables, que es lo que casi siempre se encuentra en un cuento fantástico, ya que parte de la relación contraria de imaginación y realidad; autoironía es otra forma de la paradoja, es el contener la razón y la sinrazón dentro de sí, es lo retorcido y corrupto que se encuentra en uno mismo; y la contradicción, la cual es un argumento para probar una afirmación contraria a éste “En la vida diaria se usa por ejemplo cuando se dice: No se puede cuidar ni él mismo, ¿cómo va a cuidar a otro?” (Bañuelos, 2008, pág. 33).

Se trata de dar explicaciones que necesariamente tienen que ver con la razón, para lograr la comprensión de los sucesos extraños, esto con la finalidad de atenuar el efecto sobrenatural. Se pondrán en dos grupos: interiores y exteriores. Las primeras tendrán que ver con lo que sucede dentro de la mente del personaje, por ejemplo, cuando los sucesos son atribuidos a la locura, al sueño y/o al consumo de sustancias psicoactivas. Las segundas, serán aquellas en las que se recurra al destino, azar, chiripa, casualidad y/o ilusión. Sin embargo, siempre existe una tercera opción: la sobrenatural.

Para un mejor entendimiento del sistema de lo fantástico, Nieto formuló tres paradigmas de lo fantástico: clásico, moderno y posmoderno. Cada uno engloba un periodo y forma distinta, pero Omar hace la aclaración de que pueden encontrarse rasgos de sus tres clasificaciones en diferentes épocas. En cuanto a lo fantástico clásico hay una relación contradictoria entre lo cotidiano y lo extraño; el elemento sobrenatural irrumpe de manera lineal y casi siempre lo que invade el mundo familiar es una figura antropomorfa, por ejemplo, vampiros, brujas, el diablo, la muerte, un doble, etc. Es lo que Todorov teorizó. El mejor ejemplo para esta categoría es *Drácula*.

Sobre el paradigma moderno Nieto dice que hay un estado psicológico no alterado que se enfrenta a lo otro que subyace dentro del personaje y emerge, es la “irrupción de las mitologías individuales.” (Nieto, 2015, pág. 149) Característica que predominó en lo fantástico del siglo XX. Prevalece el mundo al revés y se obedecen reglas oníricas. También se relaciona con el concepto de Freud: *Unheimlich*. Un ejemplo es *La noche boca abajo* de Cortázar. Mientras que lo fantástico moderno se divorcia de la realidad, el posmoderno juega con lo real y lo irreal, “se rompe el centro de verdad y con él de verdad.”<sup>12</sup> (Nieto, 2015, pág. 223) Con el fin de causar asombro

---

<sup>12</sup> Nieto se refiere a la ruptura del concepto de “verdad”.

y extrañeza. El tiempo no es lineal sino simultáneo en estas narraciones. Un claro ejemplo es el cuento *El otro* de Borges.

Lo Neofantástico. En esta categoría entran los relatos en los que no se quiere llevar al lector a sentir miedo y las otredades provienen de lugares paralelos o alternos: realidades, universos, formas de comprender y/o ver. “En el texto neofantástico son las metáforas [...], subraya Alazraki, [...] quienes transmiten el secreto hermético.” (Velasco, 2007, pág. 35) Estas metáforas fluctúan en perfecto equilibrio entre la relación maniquea de lo realista con lo fantástico y viceversa, así mismo, la narración suele ubicarse entre los límites de lo absurdo, del sueño y la realidad o el delirio.

Lo Ecofantástico. Es lo fantástico del hogar, lo que Velasco denomina poética de la permanencia. De manera muy general, es aquel acontecimiento inesperado e inquietante que se desarrolla dentro del espacio doméstico. Los personajes se relacionan con su casa de tal forma que pareciera que fueron destinados a permanecer ahí y los límites entre lugar y personaje parecen difuminados. Un ejemplo de este tipo de literatura es el cuento de Amparo Dávila, *El huésped*.

### **3.3. Elementos e instrumentos fantásticos**

Los elementos de lo fantástico son aquellos infaltables dentro de la narración, como lo son lo unheimlich, lo sobrenatural, la sorpresa,<sup>13</sup> el absurdo, la seducción y el horror. Algunos de estos ya se han mencionado en líneas superiores, pero a continuación se harán unas breves definiciones y ejemplificaciones.

#### *3.3.1. Das Unheimlich*

Sigmund Freud, en un libro titulado *Das Unheimlich* que publicó hacia 1919, propuso el término que titula el presente apartado, la traducción aceptada es ‘lo

---

<sup>13</sup> Véase página 3.

ominoso'<sup>14</sup>, pero esta palabra presenta un verdadero reto tanto para su traducción como para lo que designa dentro de la literatura fantástica.

Al ser el alemán una lengua aglutinante, reúne varias palabras con un significado propio dentro de una para crear uno nuevo. Por ejemplo, '*Feuerzeug*' que está compuesta por '*Feuer*' (fuego) y '*Zeug*' (cosa), literalmente señala una cosa con fuego, o sea encendedor. Entonces, ¿qué sucede con '*Unheimlich*'? Ésta, se configura a partir de un prefijo que señala negación '*un*', luego el sustantivo '*Heim*' (hogar), pero al contener el sufijo '*lich*' lo convierte en el adjetivo '*Heimlich*' (secreto u oculto). Así que en un principio podría parecer que se trata de lo que no pertenece al hogar, algunos de los teóricos que ya se han mencionado refieren a lo no familiar, pero también se debe incluir que es algo que estuvo por destino o preferencia en las tinieblas y ha salido a relucir, dejando así de ser algo secreto.

*Heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *Heimlich*. Entonces, *unheimlich* también es lo espectral, temeroso y horroroso, lo fantasmal y sombrío [...]. Lo Ominoso [...] se presenta, pues, como lo familiar, lo íntimo y lo amable, transformado en sus respectivos contrarios, es decir, cuando lo secreto, oculto o escondido deja de ser tal. (Bornhauser, 2005)

El concepto, parte inamovible, de lo fantástico, que nos atañe, es una antítesis puesto que ocurre un choque de fronteras entre opuestos: lo familiar y lo extraño y lo incógnito de lo manifiesto. Lo ominoso o lo *unheimlich* puede ser, también, lo represado, un acontecimiento del inconsciente o como sentimiento, provenir de él. Así mismo, todo lo dicho con anterioridad, converge en un mismo espacio, tiempo y/o sujeto. Es por ello por lo que es uno de los instrumentos infaltables en un relato fantástico, que ya por y en sí mismo es contradicción y superación de fronteras.

---

<sup>14</sup> Es lo que Velasco señala como l' étrangeté.

### 3.3.2. *El absurdo y la seducción*

El efecto de seducción es la no-resistencia que presenta el lector ante lo fantástico y se acciona en cuanto se pone en marcha el pacto ficcional, es el dejarse llevar del lector por el texto. Está vinculado directamente con lo *unheimlich*, con el absurdo, y con la relación de dos elementos disímiles o antitéticos como luz/oscuridad; tristeza/felicidad; tranquilidad/miedo; angustia/sosiego, etc. Con el fin de llevar a una reflexión sobre la percepción del mundo.

El absurdo es un discurso de alteridad a lo real y/o a la razón. Es una forma de concepción del mundo distintas a las ya preestablecidas por lo que son ajenas a lo familiar. Generalmente, originan una sensación de extrañamiento, el sentimiento de estar ante lo abismal que también se relaciona con el horror y el miedo, por ende, también con la sorpresa, esto no necesariamente debe ser un sentimiento positivo, ya que también puede ser desagradable. Universos y realidades alternas o paralelas entran en este campo.

### 3.3.3. *Lo sobrenatural*

El elemento sobrenatural, para una narración fantástica, tiene su importancia, pero no es imprescindible y no todos los textos que lo contengan pueden ser fantásticos. Es el tratamiento del tema el que determinará su posición. Por ejemplo, en *La Odisea* se incluyen fantasmas, pero no por ello es una narración de corte fantástico, sin embargo, *Casa tomada* de Julio Cortázar no tiene algún suceso o ser sobrenatural y aun así es un relato fantástico.

Lo sobrenatural nace del lenguaje: es a la vez su prueba y su consecuencia; no solo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, solo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte, como vimos, la forma más pura de la literalidad. (Todorov, 2016, pág. 89)

Para que lo sobrenatural sea fantástico, su forma deber ser de trasgresión social y por ende literaria, debe romper una regla del sistema ya establecido y así modificar

el equilibrio de éste y la situación anterior a la irrupción, así mismo, al efectuar tales funciones, lo sobrenatural fantástico intervendrá en el desarrollo del relato. El efecto sobrenatural mantendrá el suspenso y removerá los sentimientos y sensaciones en el lector, llevándolo así a una conmoción o al miedo.

#### 3.3.4. *El horror*

El miedo o el horror es un sentimiento inherente al ser humano ya que tuvo una especial función en tiempos arcanos, ya que era éste el que alertaba a los primeros hombres del peligro que habitaba en el exterior y en la oscuridad, depredadores, en su mayoría. El miedo permaneció como una alerta ante el posible peligro, pero ellos cambiaron con las épocas, sin embargo, continuó subsistiendo el miedo a la oscuridad y a lo desconocido, sobre todo, a este último porque es incomprendido y por lo tanto impredecible, en otras palabras, *unheimlich*, lo ominoso.

De pronto, alguien se podría preguntar ¿de dónde viene el estremecimiento causado por el horror? ¿Será solo del ambiente o hay algo más? En todo caso, claro que el ambiente tiene relación con el miedo, pero, sobre todo, con el quebrantamiento de las normas de la naturaleza, las cuales rigen todo lo que conocemos y dónde nos desenvolvemos, son las que nos mantienen del otro lado de donde viven los seres fantásticos y/o donde reina el caos, la realidad. Al ser rota la línea divisora, el caos y lo desconocido comienza a filtrarse, ahí es de donde proviene el horror.

Para lograr el efecto del horror en una narración fantástica deberá tener lo que Lovecraft denomina matices ambientales y “horrores a mitad explicados y a mitad insinuados.” (Lovecraft, 2011, pág. 14) Los matices ambientales son, por ejemplo, edificios medievales como monasterios o castillos en penumbra; cementerios, ruinas, lugares ajenos a la época, fantasmas, leyendas, monstruos, supersticiones y todo ello girando alrededor del suspenso.

a media noche nos fuimos al cementerio [...]. Tras acercar la luz a las inscripciones de algunas tumbas, llegamos por fin ante una piedra medio escondida entre grandes hierbas devoradas por musgos y plantas

parásitas, donde desciframos el principio de la siguiente inscripción: *Aquí yace Clarimonda/ Que fue mientras vivió/ La más bella del mundo.*  
(Gautier)

En la literatura, el horror va ligado a los sentidos, en especial al de la vista y al oído; al elemento sobrenatural, la sorpresa y la curiosidad; los matices ambientales o de atmósfera y, sobre todo, con el lector. Si los elementos son utilizados adecuadamente y logran estremecer de espanto al lector, será, efectivamente horror sobrenatural. Cabe destacar que las narraciones de horror y, en general, las fantásticas, para nada son felices o tienen un final así, en su mayoría, puesto que las experiencias desagradables que generan sentimientos negativos y exagerados son las que permanecen.

### **3.4. Temas de lo fantástico**

Los temas son manifestaciones de un misma figura o motivo de maneras diversas en la estructura de una o varias obras literarias.<sup>15</sup> Pueden ser moldeados o modificados por el autor gracias a métodos literarios a los que sea afín, pero solo podrán ser relacionados o interrelacionados por un lector. Así mismo, los temas al estar vinculados con la literatura, también lo están con la vida y por tal motivo, la concepción de mundo también está ligada a ellas, si hay una nueva, el sentido tiende a cambiar. “Los temas de lo fantástico no son universales, cambian con cada cultura.” (Niето, 2015, pág. 45) No es lo que se dice, sino el cómo se dice lo que se dice. En este apartado se retomarán ciertos temas y motivos propuestos por Velasco, Todorov y Niето.

Es por eso por lo que Niето no se detiene mucho en los temas de la literatura fantástica, ya que podrían ser los mismos que existen en la literatura en general y, hasta cierto punto, tiene razón, pero es el tratamiento de ellos lo que los diferencia de los otros porque ¿no ocurriría esto mismo en toda la literatura? Y en todo caso,

---

<sup>15</sup> Para realizar esta definición se ha utilizado el libro *Entre lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén.

sería un trabajo banal en cualquier género o sistema literario, entonces, el tema, para Nieto no es lo que define a lo fantástico, sino que éste depende de una estrategia textual. Velasco nos señala que “las unidades más pequeñas en que puede descomponerse un tema son los motivos. [...] el tema es el conjunto de motivos que en orden de aparición encontramos en una obra, mientras que la fábula es el conjunto de motivos en su sucesión cronológica de causa y efecto.” (Velasco, 2007, pág. 56)

Tzvetan Todorov repasa los temas propuestos por Callois y Vax<sup>16</sup> para crear su propio sistema de organización de las formas temáticas observadas en los relatos fantásticos. Se divide en dos, dependiendo la relación del hombre con el mundo: consciente o inconsciente, temas del yo y del tú. Los primeros se encuentran al interior del hombre, mientras que los otros se exteriorizan.

Los temas del yo son los de la percepción, se fundamentan en la ruptura entre lo psíquico, lo físico y en su cuestionamiento. Estos son metamorfosis o pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto, transformación del tiempo y el espacio, la mirada, la locura, misticismo, los mundos de la infancia, de estupefacientes y la esquizofrenia; el espejo y el juego entre sueño y realidad.

Los temas del tú, son las pulsiones del inconsciente, se fundamentan en el deseo sexual y la relación que el hombre tiene con él y su inconsciente. El incesto, la homosexualidad, el amor de tres o más, la necrofilia, la sensualidad excesiva, la mujer que se transforma, la muerta, el diablo-deseo y, en general, la sexualidad y las

---

<sup>16</sup> El pacto con el demonio, el alma en pena que exige una “manda”, la muerte personificada, la cosa indefinible e invisible, el vampiro, el autómatas (estatua, maniquí y/o armadura), la maldición de un hechicero, la mujer fantasma (seductora y mortal), la interpretación de los terrenos del sueño y la realidad y el lugar (cuarto, departamento, piso, casa y/o calle) borrados del espacio.

diferentes parafilias que se relacionan con ella. Temas tabúes<sup>17</sup> son los que incluye esta categoría.

Magali Velasco propone los tópicos siguientes: lo fantasmagórico y fantasmal, el doble (Suma-Reflejo-División-Fabricación), el espejo, las partes del cuerpo, el bestiario (gato-aves y metamorfosis), la casa (lo fantástico doméstico o ecofantástico), indeterminación, pesadilla, estados de pasaje (fronteras oníricas-sueño-vigilia), la máscara y el sacrificio. Así mismo, Omar Nieto menciona, por llamarlo así, un único tema: la alteridad y en ella se engloban los siguientes motivos: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, la pesadilla, los sueños, la blasfemia, la incertidumbre, la energía femenina y el exceso.

#### 3.4.1. *El doble o la multiplicación de la personalidad*

El desdoblamiento del ser o los pares han sido un tema tratado desde la antigüedad, por ejemplo, los gemelos a quienes se les atribuye la fundación de Roma, el mito de narciso o los hijos gemelos de Zeus. Existe un término acuñado a finales del siglo XVIII por el alemán Jean Paul Richter en 1796 en su novela en tres tomos *Siebenkäs: Doppelgänger* (el doble que anda), no se sabe qué fue primero la superstición o el término que designa el suceso. En la tradición oral se habla del mal presagio que significa el verse a sí mismo, el cual, en todo caso, significa la muerte.

En la literatura se puede encontrar el tema desde el siglo XIX hasta los tiempos en curso. Una de las obras más conocidas es la de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide* y otra, no tan famosa como el texto de Stevenson, *El extraño caso de Charles Dexter Ward* e incluso, también se puede encontrar en las narraciones de Edgar Allan Poe, por ejemplo, en *William Wilson*. Hay series televisivas del género fantástico en las que se utiliza como un recurso al *doppelgänger* como por ejemplo *Supernatural* y, la producción basada en los libros de L. J. Smith, *Vampire Diaries*.

---

<sup>17</sup> En referencia a los temas tabú de la época en la que haya sido escrito el relato fantástico.

Esta última es la que centra su trama en la existencia de los dobles y le atribuye poderes a su sangre.

“El mito del doppelgänger es una alegoría psicoanalítica de la naturaleza de la identidad. En la superficie está el yo físico, pero debajo hay una identidad más fracturada y matizada.” (Krotoski, 2016) El doble representa lo que se encuentra en el subconsciente y al presentarse este doble maligno o no, frente al original, no solo se está presentando una multiplicación del ser, sino que se están manifestando los deseos y todo aquello que se quiere y/o necesita oculto. Es desequilibrio y caos. En la actualidad, gracias a las diversas tecnologías, es posible encontrar a nuestros dobles a través del reconocimiento facial, redes sociales, sitios web o ciertas personas que se dedican a tal hazaña.

Velasco sugiere términos que forman parte del doble y son las diversas manifestaciones que éste posee, tales son: la suma, el reflejo, la división y la fabricación. En el caso de la suma es la duplicación exacta del sujeto, alude a los gemelos y recuerda la idea del gemelo malvado, solo que sin ser éste un hermano sino un desdoblamiento de uno originario.

Se dice que los espejos son puertas hacia otros mundos,<sup>18</sup> que tienen ciertos atributos mágicos y malignos, según las supersticiones y tradiciones<sup>19</sup> hay que cubrirlos cuando alguien fallece, para que su alma no pierda el camino y se quede atrapada en ellos. El miedo a la pérdida del alma pareciera pasado de boca en boca, de generación a generación y, en algunos relatos fantásticos, es uno de los recursos a los que se suele recurrir. También se relaciona con la sombra porque es aquello que me representa, pero no soy yo y, por ende, con la pérdida de la humanidad o atributos de ella, dice Velasco. (2007)

---

<sup>18</sup> Vox populi.

<sup>19</sup> En México

La adición de otro yo al mundo es lo que significa la división dentro de este sistema de lo fantástico. No es como la suma en la que hay un ente físico igual al individuo, sino que la mente o la personalidad sufren un desdoblamiento. Tiene que ver con la locura o la esquizofrenia. Al ocurrir la desfragmentación mental en el personaje, causa extrañamiento, inquietud e inseguridad en él. En cuanto a la fabricación se refiere, se trata de la representación fiel de una persona en objetos físicos, la estatua y el retrato pintado o fotografiado son ejemplos de ello. “El doble representa en la literatura la violación de la unidad de carácter del personaje; precisamente esta violación es lo que caracteriza el poder del doble: cuestionar y replantear la identidad.” (Velasco, 2007, pág. 64)

### 3.4.2. *La metamorfosis y la ruptura entre el sujeto y el objeto*

En líneas anteriores se mencionó lo ecofantástico, término que refiere a un hecho fantástico que acontece en la casa y el jardín, dentro de paredes e interiores. La narración ecofantástica está compenetrada con la ruptura existente entre el sujeto y el objeto en la narración ya que “sin sus habitantes, los objetos pierden su carga emotiva.” (Velasco, 2007, pág. 136) Así mismo, hay personajes unidos a objetos como en *El retrato de Dorian Grey* donde no existe Dorian sin su retrato y viceversa.

La metamorfosis es la transformación de un ser o una cosa en otra, el deslinde de fronteras, el paso de lo dicho a lo literal, ir del espíritu a la materia y viceversa. También, es otra forma de multiplicación, por lo cual se relaciona con la locura y el doble. Inclusive, pueden desaparecer las áreas limítrofes entre lo que se percibe y quien lo hace, por ejemplo, en algunas narraciones, los sonidos parecieran provenir desde dentro del personaje o las imágenes fundirse en él.<sup>20</sup>

Uno de los ejemplos más famosos es *La metamorfosis* de Kafka en primer lugar porque es la marca del cambio de paradigma en los relatos fantásticos y en segunda instancia porque el héroe se convierte en el monstruo que aterroriza a los habitantes de su hogar, entonces, el insecto gigante en el que se ha convertido Gregorio Samsa proviene desde el interior, no del exterior y rompe con el molde tradicional de la aberración que acecha.

### 3.4.3. *Transformación del tiempo y el espacio*

Las alteraciones espaciotemporales son otra forma de romper con la realidad, una transgresión. La mayoría de las veces, la temporalidad y el lugar en el que se desarrolla el acontecimiento sobrenatural o en el que tendrá lugar el efecto fantástico, no son los mismos a los que se está acostumbrado, en donde se lleva a cabo la vida normal, sino que están suspendidos y/o trastocados. De pronto podría sentirse el discurrir del tiempo de una manera muy rápida, lenta o simplemente no

---

<sup>20</sup> Véase ejemplo de la siguiente página.

pasaría, estaría fijo. En cuanto al espacio podría estar nuestro héroe en un escenario y al momento siguiente, de manera paulatina, se estaría convirtiendo en otro que enajena al personaje. Los agentes transformadores podrían ser ambientes, seres y/o enceres ajenos al lugar.

Por ejemplo, en el cuento *El número 111. Aventuras de una noche de ópera* del escritor venezolano Eduardo Blanco, se le advierte al protagonista que no se acomode en el asiento 111 por mucho que desee ver todo lo que hay en el corazón de las personas (oferta hecha por un demonio), pero en su necesidad, toma asiento y en el momento comienzan a desdibujarse las imágenes del teatro en el que se encontraba, incluso la ópera que sonaba ya no es tal:

como efecto de una infernal potencia, el teatro comenzó a girar en torno mío, cual una inmensa rueda cuyo eje fuera mi cabeza. [...] una música extraña, atronadora, tempestuosa, marcaba el rápido compás de tan vertiginosa danza; y un rayo de luz, vivísimo, siniestro, como un reflejo del infierno, abrasaba en su lumbre aquel cuadro fantástico. (Blanco, 2011, pág. 217)

#### 3.4.4. *La mirada*

La mirada es una puerta por la que un elemento sobrenatural puede ser captado en primer momento y en conjunto con artilugios como el espejo o los lentes, producirán la percepción de imágenes trastocadas, difusas y confusas. “Es una ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico.” (Todorov, 2016, pág. 162) La vista es el sentido más importante dentro del relato, pues la mayoría de las ocasiones es el primero en tener contacto con los elementos sustanciales de lo fantástico. Sombras que pasan rápidamente, breves destellos de colores extraños en los ojos de alguien más. No se descartan los otros sentidos, ya que, por ejemplo, en *Casa tomada* el acontecer fantástico se da cuenta a través de ruido que llega hasta los oídos de los protagonistas.

Miré. Entreabrí los párpados. Vi. Frente a mí se alzó una figura de mujer, enorme, alta, como el hombre más alto, flaca como un esqueleto; fea de

cuerpo como una bruja: estevada como una anciana encerrando dentro de una gorra características, de cuáquera, una cara blanca, pálida, ideal, que me miró con unos ojos de indescriptible expresión. (Mansilla, 2011, pág. 176)

En el fragmento anterior, puede observarse que el primer contacto con el fantasma o hecho sobrenatural es con el sentido de la mirada, no hay indicios anteriores al suceso que señalaran la presencia del ente que se apareció ante el narrador, quien estaba dormitando en un vagón de tren en Inglaterra.

#### 3.4.4.1. *El espejo*

Anteriormente se ha hablado sobre el espejo y la función conjunta que tiene con el doble y la mirada, pero no solo el recrear es su atributo, sino también sirve como portal y ventana al abismo, al infinito, a la verdad y a otros mundos. Es un objeto de revelación. Incluso en la realidad, el observar dos espejos que se reflejan mutuamente resulta desconcertante e inquietante.

Las fuentes de agua también poseen las particularidades del espejo, como el reflejar o ser la puerta hacia otro mundo, tal hecho se demuestra en el cuento *La ondina* ya que una ondina puede salir de su mundo acuático y ascender al terrestre intercambiando lugar con una mortal que se refleje al mismo tiempo que ella en el río, además solo podrá volverse mortal al contraer nupcias con un hombre terrestre, ya que así, le estará dando la mitad de su alma, con la cual se asegura el reino celestial a su muerte, pues de otro modo, están destinadas a dejar de existir sin la promesa del paraíso.

#### 3.4.5. *La locura*

El hecho de presentar a un personaje como loco, nos está diciendo que está fuera de las reglas, que es una irrupción y por tal motivo ve o escucha cosas que los demás no pueden o no quieren. Es aquel que no ignora un acontecimiento que ha trastocado su realidad y su mente. También es una forma en que un personaje puede explicarse el suceso sobrenatural, puesto que al ser la locura una falta de razón significa que hay un disturbio en la mente de quien la padece; es un desenfreno de los deseos

primitivos y la visión y concepción del mundo se truca, pues las emociones desenfrenadas como el miedo o la sorpresa logran engañar a la mente.

La locura o la paranoia, también, es una forma de expresar el miedo sufrido al estar en presencia de lo ominoso, puesto que es otra forma de estar consciente de que hay algo más en nuestro mundo que existe, es diferente de lo demás y puede ser más grande o poderoso que nosotros.

#### *3.4.6. El sueño y lo fantasmal*

El mundo de los sueños es incierto e infinito. Es el espacio donde domina el inconsciente, los augurios, los secretos, los mitos y la cultura del soñante. Así mismo, el sueño también tiene fronteras que se trastocan a través de la vigilia que provoca alucinaciones y conduce a la locura. “Es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje.” (Foucault, 1968, pág. 58) Al ser así, se encuentra en el campo de lo fantástico.

El sueño es una breve muerte y un enlace entre la realidad y la fantasía, aquello que se quiere ocultar y lo mostrado. “Y hay noches en que soñando, veo mejor en mi alucinación [...] esa cara inolvidable de ángel, en un cuerpo espantoso: era la caricatura de la gitana [...] a la que le había dado una moneda en el lago, estremeciéndome...” (Mansilla, 2011, pág. 176) Es en los sueños donde se hace contacto con aquello que de otra forma sería imposible, es el reino de las imágenes dobles, lo que es arriba, es abajo y viceversa, no se sabe dónde empieza ni dónde termina, hasta que lo hace. Es mirar de frente al abismo. “¿Dónde está lo real, en el cielo o en el fondo de las aguas? En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas.” (Bachelard, 2003, pág. 79)

Los sueños son el antídoto y el veneno, es por ello por lo que su contraparte, la pesadilla, resulta una forma de escape a los horrores o visiones mostradas mientras se duerme. “La pesadilla, libera y reconcilia con la realidad.” (Lenzi, 1998, pág. 15) El final es el despertar, es a lo que ella conduce, en varias ocasiones se le da

una explicación de pesadilla a las situaciones inexplicables vividas por el héroe, por ejemplo en *La estatua de Mármol* Florio cree que las imágenes que se alteraron, se mostraron monstruosas y repletas de serpientes; así como la transformación de la mujer que admira en una estatua y su morada en ruinas de un templo pagano; fueron productos de un sueño o en el mejor de los casos, una ensoñación, que es una forma de la vigilia por excelencia. En cuanto a ella, es una frontera entre el sueño y la realidad, un estado de pasaje, en el cual “la realidad se suspende y figuras engañosas toman apariencias que semejan ser reales, y los que, sin poder conciliar el sueño, vagabundean de noche buscando misterios, comparten el errar nocturno con las apariciones y los fantasmas.” (Lenzi, 1998, pág. 17)

Lo fantasmal está relacionado con el sueño, la vigilia y la alucinación ya que se refiere a los espectros sobrenaturales, fantasmas, sombras de lo que fue una persona y a las imágenes artificiales creadas por la mente ya sea en el sueño o en la alucinación, por lo tanto, son representaciones que tienen su origen en la imaginación y, por ende, en el subconsciente.

#### 3.4.7. *La sexualidad*

La sexualidad y el deseo sexual representan otredades, puesto que muchas formas de ellas salen de lo normal y aceptado en diversas épocas y culturas, se convirtieron en temas tabú y la única forma de expresarlos fue a través del arte, por ejemplo, la pintura y la literatura, pero aun así estaba la cuestión de la censura, por ello se buscaban otros métodos de expresión, el relato fantástico fue uno de ellos. En él pueden encontrarse las diversas formas de expresión sexual, desde el simple deseo carnal, la homosexualidad y hasta la necrofilia e incesto.

En cuanto a lo que el deseo sexual se refiere, siempre hay diversas figuras que lo encarnan, una de ellas es la mujer, el diablo (la más frecuente) y una fusión de ellos la mujer diabólica. El diablo será pues, quien tiene al personaje principal del cuento quien ya se encuentra presa del deseo y en mente solo tiene al objeto de éste. Por ejemplo, en el cuento de *El número 111* el diablo pretende que un hombre se acomode en la butaca 111, él que quiere saber lo que su amada siente y piensa

realmente de él y el permanecer en tal asiento le dará el poder, todo a cambio de su alma. Entonces podemos notar que el personaje desde un inicio ya tiene en mente a quién y qué desea, el diablo solo le hace caer en la tentación.

Entonces, la narración fantástica permite dar rienda suelta a ciertas perversiones que de otra forma serían mal vistas y las adorna con eventos sobrenaturales. Por ejemplo, en la narración de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, se relata una relación amorosa entre Laura y Carmilla, pero se transforma en una de víctima y victimaria, ya que Carmilla también es un no-muerto, o sea una mujer vampiro. Entonces no solo tenemos el tema de la homosexualidad sino también el de la necrofilia. “La homosexualidad, señala Natalie Prince, permite la presencia de lo ominoso, de *l'étranger*; el fetichismo anima objetos, los vivifica; la libido abre las puertas hacia otro mundo.” (Velasco, 2007, pág. 170)

\*

Al hablar de lo fantástico, se está evocando a la irrupción y la trasgresión de normas de la naturaleza, la realidad y, por qué no, sociales y culturales, también, es por ello por lo que sus temas y métodos son maneras en las que puede lograrse tal hazaña. Es difícil que los tópicos de lo fantástico funcionen por sí solos, es impensable que haya un individualismo, al contrario, están fuertemente relacionados entre sí, unos conducen a otros al desdibujarse las fronteras entre ellos. Entonces, se puede decir que la literatura fantástica es una literatura de y para rebeldes porque permite rebelarse contra diversos sistemas a través de ironías, metáforas y alegorías. Así mismo, lo fantástico exige curiosidad y duda y, a cambio, nos obsequiará sorpresa.

## Capítulo 4

### Elementos, temas y figuras de lo fantástico en *Viaje a la Habana*

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector de *El Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges, *Magias parciales del Quijote*

Se ha dicho que el acontecer fantástico es inesperado, incómodo e irrumpe de una manera abrupta produciendo extrañeza, sorpresa y/u horror, esto debido a la incursión de un agente extraño en el mundo cotidiano que bien puede ser sobrenatural o, simplemente, representar una alteridad con la finalidad o no de causar miedo, dependiendo de a qué paradigma fantástico se adhiera. La primera opción conduce hacia el horror, mientras que la segunda a lo absurdo. Lo fantástico, entonces, es la travesía de los límites que conducen hacia el mundo de lo otro.

En el presente apartado se realizará el análisis de la obra desde la óptica de lo fantástico, los temas y elementos serán la forma en que se tratará de llegar al trasfondo del cuento, el por qué se utilizaron tales herramientas para expresar ciertas ideas que Arenas quiso transmitir y que para hacerlo se movió dentro de los paradigmas de lo fantástico.

La narración con la que empieza *Viaje a La Habana*, “Que trine Eva”, pertenece al paradigma “moderno” puesto que el texto obedece las reglas de lo onírico o el mundo al revés. “En el fantástico moderno y en el surrealismo, lo maravilloso -entendido como un mundo que responde a «leyes de la imaginación onírica»-, carece de un matiz de acto trascendente de lo «indecible» aunque en ambos lo maravilloso es natural, «cotidiano».” (Nieto, 2015, pág. 179) Esto debido a que sus protagonistas, Evatt y Richard, transforman La Habana, su mundo

ordinario, en un desfile de modas extravagantes sacadas de su imaginación, lo cual le da color y vivacidad a un país cada vez más arruinado que se adentra en un sistema socialista, lo cual puede observarse debido a algunas pistas que dan los personajes, por ejemplo, el racionamiento del hilo.

El segundo relato de la novela de Reinaldo Arenas pertenece al paradigma “fantástico clásico”, puesto que “en el fantástico clásico el elemento extraño invade a un elemento estable para «perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo», ya sea en el mundo real, un ambiente familiar o un estado psicológico no alterado.” (Nieto, 2015, pág. 105) En este relato existe una relación conflictiva entre lo cotidiano y lo extraño, el elemento sobrenatural irrumpe la cotidianeidad, al igual que en otras narraciones de este tipo; lo que invade el espacio del mundo ordinario es una figura antropomorfa y/o no-muerta, en este caso es la figura de Elisa, quien es la representación de un inmortal Leonardo Da Vinci que está interesado en relacionarse con diferentes hombres a lo largo de la narración.

El cuento “Viaje a La Habana” fluctúa entre dos paradigmas, por una parte, el posmoderno y por otra el neofantástico. En lo que respecta al primero, es por la ruptura de la verdad y el hecho de que, en momentos, pareciera haber una simultaneidad temporal entre el pasado y el presente de Ismael. En cuanto a lo segundo es porque la finalidad del relato no es conducir al lector hacia la sensación de miedo, sino al de sorpresa, extrañeza o de lo ominoso, la otredad que es el conductor a la sorpresa proviene desde una forma distinta de ver el mundo y la narración raya en lo absurdo.

#### **4.1. Elementos e instrumentos de lo fantástico**

En el presente apartado se expondrá la manera en la que Arenas se adentra, a través de su novela *Viaje a La Habana*, en los diversos elementos de lo fantástico, desde las partes fundamentales del sistema de la literatura de lo fantástico, hasta los puntos particulares del mismo. Se ejemplificará cada elemento con partes del texto de Reinaldo.

#### 4.1.1. *El encuentro con lo ominoso*

El acercamiento a lo ominoso es lo que refiere el concepto de *Unheimlich*, es aquello que estaba oculto y de pronto se muestra en el entorno familiar provocando un choque entre dos mundos: el ordinario por un lado y el extraordinario, por otro. En la novela de Reinaldo Arenas hay cuatro puntos principales (y algunos otros que se desprenden del fundamental) en los que el héroe de cada una de las narraciones se encuentra frente a lo ominoso.

El primer encuentro con lo *unheimlich* en la novela de Arenas ocurre en el cuento “Que trine Eva” cuando en el interior de Ricardo comienza a generarse la duda sobre si todas las personas los han visto durante sus presentaciones, una incertidumbre que, posteriormente y de una extraña manera, se convierte en certeza. Es entonces, cuando él se atreve a exteriorizar su temor y pregunta a Eva “«¿Estás segura de que todos nos miraban?»», volviste a preguntarme. Y yo empecé a recordar, y tuve un sobresalto, y me golpeó el temor. [...] «Estoy seguro de que alguien no nos ha mirado durante el desfile», aseguraste cuando ya estábamos en la cama.” (Arenas, 1990, pág. 26)

El presentimiento que luego se vuelve una impresión de certeza sin un aparente fundamento, es el acercamiento a lo desconocido, a lo secreto que se encuentra cerca y lejos de ellos, pues a través de la narración se empecinan en encontrar al ser que no los está mirando y el hecho de que exista alguien, aunque sea una sola persona, en todo el país que no les esté observando, representa un hecho aterrador para ambos, puesto que todos los trajes exóticos que portan son para llamar la atención, para que las personas los admiren y sentirse como estrellas en un lugar que se encuentra en decadencia.

Eva y Ricardo hacen todo lo que está en sus manos para que todo el mundo los vea, tanto así que la emoción de ser admirados fomenta la creatividad de Eva e inventa nuevos puntos de tejido con tal de obtener esa única mirada, sin embargo, la constante incertidumbre genera una sensación de paranoia en los personajes, que los hace decaer de a poco. “Seguíamos siendo la sensación de toda La Habana. [...]

Tú fuiste el primero en sospechar que no era así. [...] alguien, que todavía no habíamos podido localizar, dejaba de mirarnos siempre. Y ese alguien era más importante que los demás. [...] parecía estar en todos los sitios, acechándonos sin mirarnos.” (Arenas, 1990, pág. 32) A pesar de todos sus esfuerzos, ese ser continúa sin observarlos y ellos lo saben, tienen cada vez más la certeza de que es así, por tal motivo deciden emprender el viaje por toda Cuba.

Durante su viaje en búsqueda de ese alguien que los ignoraba y parecía, de pronto, un ser superior y omnipresente que estaba solo para molestarlos, se exhibieron en cada pueblito de la isla y obtenían la admiración de todos en la localidad, pero seguían sintiéndose amenazados, el dinero se agotaba y continuaban sin encontrar al no espectador, hasta que por fin llegaron al lugar más recóndito de Cuba: El faro de Maisí, allí por fin se encararon con la ominosa persona que los atormentaba tanto. “Allí estaba el muchacho, sentado tras una mesa, la camisa desabotonada, mirándose las manos: ¡Mirándose las manos, Ricardo! Ignorándonos. [...] Lo vi ahora con la mirada lejana, observando el mar. Mi terror fue imponente. Creí que en ese momento iba a caer fulminada por un rayo de muerte.” (Arenas, 1990, pág. 57)

Cuando Eva y Ricardo por fin encontraron a la persona omnipresente que no los observaba, el no espectador que los aterraba, hicieron su mayor esfuerzo, modelaron sus más extravagantes vestimentas, se desnudaron, bailaron, gesticularon y gritaron incansable y vanamente, el joven pescador no los miraba mientras toda la muchedumbre los ovacionaba. Ambos cayeron agotados al pie de las escaleras del pequeño escenario en el que se presentaban. De pronto, el joven avanzó hacia ellos, pero solo miró a Ricardo, lo tomó entre sus manos y ambos se dirigieron al mar para no volver jamás, dejando a Eva débil, tanto que a ella misma le parecía que estaba por morir.

El segundo encuentro con lo ominoso acontece en la narración “Mona” y le ocurre a Ramón Fernández, mientras hacía lo de rutina: trabajar y coquetear con mujeres que llegaban al Wendy’s. De pronto apareció Elisa mirándolo a él y sin

reparos le propuso salir y tener un encuentro. A simple vista ella parecía una mujer extranjera normal, pero paulatinamente comienza a verse que no es lo que aparenta, Ramón trata de darse explicaciones lo más lógicas posible que le permite su entendimiento. ¿Por qué es ominoso este encuentro? Porque algo que parece común, de pronto y bruscamente, se trastoca o desvela algo fuera del razonamiento y de lo cotidiano.

Elisa, la bella pelirroja europea que tenía enamorado u obsesionado a Ramón, resulta en un gran choque para la realidad del joven cubano, en primer lugar porque le sorprende la gran actividad sexual que ella tiene antes de acostarse con él; en segundo porque le pone límites de horarios y por nada en el mundo se quedaría con él pasadas las nueve de la mañana; en tercero, su extraño comportamiento como por ejemplo, beberse el agua de un florero desafortadamente; en cuarto puesto, el hecho de que de pronto su cuerpo adquiere extrañas formas, que parecen estar y no; finalmente, cuando Elisa se transforma en el anciano Leonardo. Se puede decir que Ramón se encontró con lo *unheimlich* de manera plena cuando finalmente descubre la verdadera identidad de Elisa y quiere matarlo por ello.

En el tercer orgasmo, Elisa, que no cesaba de jadear mientras pronunciaba las palabras más obscenas, no solamente se le olvidó el puñal, sino también de ella misma. Noté que al parecer iba perdiendo la «concentración y energía» que, según ella misma me había explicado, la convertían en una verdadera mujer. Sus ojos perdían brillo, el color de su rostro desaparecía, sus pómulos se hundían. De repente, su larga cabellera cayó de golpe y me vi entre los brazos de un anciano calvo, desdentado y hediondo que gimiendo me sobaba el sexo. [...] Rápidamente lo puse en cuatro patas y, a pesar de mi asco, me dispuse a darle todo el placer que me fuera posible, hasta dejarlo tan extenuado que me permitiese escapar. (Arenas, 1990, pág. 99)

En lo relatado en la cita que precede a este párrafo, se denota cómo sucede la metamorfosis de Elisa a Leonardo, cómo se desvela lo que estaba oculto y que en apariencia pertenecía al mundo ordinario y, entonces, la vida de Ramón corrió

peligro, pues es el fin último de la presencia de lo ominoso, se puede decir que es el último umbral y sí que se puede sobrevivir, pero renovado a través de una muerte simbólica, sin embargo, no fue el caso del personaje de esta narración, más sí el de la segunda y tercera.

Ismael, el protagonista de la última narración, al igual que los personajes anteriores, tiene una sensación de no querer salir de su zona de confort, sin embargo, lo hace y para él es el primer encuentro con lo ominoso en el tiempo presente del cuento. Al salir de Nueva York, el lugar seguro en el que se encontraba y abordar un avión con dirección a Cuba, su patria, la cual no podía olvidar por el miedo y el odio que le causaba. De pronto, se encuentra en la isla a la que juró no volver nunca más y su presencia ahí la sentía como el efecto de una maldición.

El choque con lo ominoso, previo al anteriormente mencionado, se da en el pasado y se sabe de él porque Ismael lo recuerda, piensa en Sergio, el primer hombre al que poseyó y al primero al que se le reveló tal cual es realmente, por quién terminó en la cárcel y, posteriormente, en el exilio. El encuentro con Sergio es considerado como parte de lo ominoso debido a que el joven se le presenta como un ser único en la playa, cómo si no hubiera más habitantes y en el mundo solo existieran ellos dos. Pero también porque Sergio no es quien parecía ser y resulta una especie de espía quien le tendió una trampa a Ismael, el cual fue directo a juicio y de ahí al Morro.

En una de las esquinas estaba un joven, uno de los tantos muchachos que parecen surgir del mismo mar, ensimismado en su indolencia, ofreciéndose sin ofrecerse, llamándolo sin siquiera decirle media palabra. [...] *pero lo que yo sentí era precisamente único porque era mi sentimiento. Y ese sentimiento me decía que aquel muchacho me estaba esperando, [...] quizá desde hacía muchos siglos, exclusivamente a mí, y que ese momento, por múltiples razones, incluyendo la ausencia de Elvia y del niño y hasta la misma calle súbitamente vacía, era mi momento, el único que quizás en toda mi vida iba a ser exclusivamente mío.* (Arenas, 1990, pág. 120)

La tercera aparición de lo *unheimlich* se da cuando se revela que Carlos, el hombre con quien Ismael había tenido relaciones sexuales en el hotel El Tritón, es en realidad Ismaelito, el hijo que había procreado con Elvia. Ismael acababa de llegar desnudo, herido y con las manos vacías, luego de andar todo el día por un viacrucis, a casa de su esposa. A Elvia parecía no importarle el estado en el que había llegado el marido que tenía años sin ver, al pasarlo a la sala, entra Carlos con la ropa que había robado a Ismael, el joven se acerca a su padre y lo abraza.

Celebran Navidad. Carlos o Ismaelito le confiesa a Ismael que él siempre supo que era su padre, pues había visto fotos y eso facilitó que lo reconociera al instante en que lo vio en la costa. Ismael entra en un brevísimo estado de conmoción. “Yo sabía que tú eras mi padre y eso me alegraba, y tú sabías que yo era tu hijo. No trates de engañarte, porque yo no te engañé.” (Arenas, 1990, pág. 179) Lo ominoso en esta narración es el descubrimiento de un amor doble, uno de pareja y otro entre un padre y su hijo, que al final se complementan, como si fueran uno solo, pues después de la conmoción, la familia cena tranquila.

#### *4.1.2. El absurdo o la explicación para lo inexplicable*

Después de que el acontecimiento extraordinario irrumpe abruptamente en la realidad de la narración, hay un rechazo por parte del héroe en cuanto a la sorpresa o impresión que le ha causado el hecho, por lo cual trata de dar explicaciones racionales, trata de asumirlo y adecuarlo a su contexto a partir de las consecuencias, por ejemplo, en “Que trine Eva” el comportamiento de Eva y Ricardo, a pesar de estar presenciando el ascenso de una dictadura socialista, es totalmente absurdo. Es ilógico que sean tan extravagantes, que hagan presentaciones por toda La Habana tratando de ser vistos y luego hagan todo un recorrido por Cuba buscando a alguien que no los ve.

En un principio, Eva trata de explicar que no pueden estar seguros de que alguien no los ve porque hay muchas personas en sus presentaciones, pero ante la insistencia de Ricardo quien presenta claras señales de estar buscando constantemente a alguien durante sus desfiles y funciones. “No está en ningún sitio,

Richard. No existe. Te decía yo. Y tú ni me contestabas. Te volvías y seguías atisbando hacia todos los lugares. «Mira, todos nos están contemplando embelesados. Mira, Richard».” (Arenas, 1990, pág. 32)

En el relato de “Mona”, Ramón cree que Elisa trabaja en el Museo Metropolitano porque es allí a donde va todas las mañanas cuando se despide de él, pregunta por ella, pensando que es una empleada, pero le dicen que ahí no trabaja nadie con ese nombre; de pronto, ve una muchedumbre que se apretuja con tal de ver una obra que está colgada en la pared. Llama la atención de Ramón. Él se acerca al cuadro y se percató de que es Elisa, entonces él cree que es una modelo que trabaja para el museo, pregunta dónde puede encontrarla, los empleados se extrañan y divierten porque no conoce nada sobre la famosa pintura; le explican que es una obra de 1505 y, finalmente, Ramón lee el nombre del artista que la creó al acercarse al lienzo.

Desde luego que por mucho que la mujer del cuadro se pareciese a Elisa era imposible que ésta fuera la modelo. Así que rápidamente traté de hallar una explicación razonable que me justificara el fenómeno. [...] La mujer del cuadro podría ser entonces algún pariente remoto de Elisa. Por lo tanto, Elisa podía ser la dueña de aquel cuadro. Y como el cuadro es tan valioso, Elisa, por motivos de seguridad, viajaba con él y venía a inspeccionarlo todas las mañanas. (Arenas, 1990, pág. 92)

En la cita anterior, puede apreciarse cómo Ramón Fernández niega que Elisa y la mujer de la *Gioconda* sean la misma persona pues, tal acontecimiento, no está dentro de su mundo ordinario. Lo más lógico para él es que sea una modelo, una trabajadora del museo o una millonaria europea dueña de una de las pinturas más famosas del mundo, es en esta negación donde radica lo absurdo.

En cuanto a “Viaje a La Habana” es absurdo que un hijo quiera estar con su padre de una manera sexual, en este sentido, está ligado directamente al encuentro con lo ominoso, que se da hasta el final del cuento. Ismaelito siempre supo que Ismael era su padre, pero tampoco lo ocultó, se puede decir que Ismael simplemente

lo ignoró: “Y yo estoy seguro de que tú te diste cuenta de quien yo era. Te dije cosas sobre ti mismo que tú nunca me habías dicho. [...] Busca el periódico que te dejé en la habitación. [...] Allí está puesto mi verdadero nombre, que es el tuyo y mi dirección, que es ésta.” (Arenas, 1990, pág. 179) Aquí lo inverosímil es el hecho de que Ismael no quiso ver lo evidente.

#### *4.1.3. Lo sobrenatural*

Como ya se dijo con anterioridad no todo relato fantástico contiene el elemento de lo sobrenatural, así como que, parafraseando a Todorov (2016), lo ausente solo es concebido en el lenguaje, en la novela que atañe al presente análisis, por ejemplo, solo en sus dos primeros relatos se encuentra el componente mencionado. En el primer cuento, el hecho de que Ricardo, y posteriormente Eva, siente la ausencia de una mirada, el miedo e incomodidad que ésta provoca son de tinte sobrenatural, así como la extraña manera en la que sobreviven porque pareciera que no comen.

El sentirse no vistos solo por una persona los hacía creer que era como estar muertos, como si su existencia o permanencia en el mundo se limitara a ese no espectador. Ricardo comenzó a desfilarse en la sala como exhibiéndose ante un ser invisible y eso le preocupaba y asustaba a Eva. “Tú, tan tranquilo, tan fiel conmigo y tan amante del gran público, haciendo esas cosas en una sala despoblada y casi en penumbras. [...] Acaso pensabas -si, estoy segura que así era- que el que se negaba a mirarnos estaba ahora en la casa, en un rincón, de espaldas a nosotros.” (Arenas, 1990, pág. 35) El no espectador parece ser un ente omnipresente, al ser un joven de un poblado con un faro en uno de los extremos de Cuba, es contranatural el poder de estar no observando en todos lados y aterrando a Eva y Ricardo.

En el caso del segundo cuento, el hecho sobrenatural es más perceptible, pues Elisa, de una inexplicable manera, entra en la celda donde permanece aislado Ramón y lo asfixia; a lo largo del texto se transforma en una pintura y en un anciano, pero en breves instantes, partes de su cuerpo de mujer desaparecen o se trastocan, lo cual alarma y sorprende al héroe: “[...] recuerdo haber experimentado durante unos segundos la extraña sensación de tener junto a mis labios los bellos de un

animal.” (Arenas, 1990, pág. 81) Él, sin embargo, intenta pensar que se trata de alucinaciones o efectos ópticos por darle una explicación natural.

En lo que se refiere al último cuento de la novela el elemento de lo sobrenatural se encuentra ausente, lo más cercano a ello, es el hecho de que los prejuicios, por parte de Carlos e Ismael, hacia el incesto es prácticamente inexistente, se presume sobrenatural porque va contra las leyes de la naturaleza humana la aceptación del incesto, es más bien considerado aberrante.

En el capítulo anterior se describió cómo el horror y lo *unheimlich* están unidos, pues aquello que desafía a las normas naturales o perturba el ambiente en el cual el personaje se desarrolla, causa tal impresión que conduce hacia al sentimiento de horror. También se habló de los matices ambientales y los sentidos que funcionan como guías hacia el sentimiento de temor e inseguridad en un lugar que se supone seguro, por ello la relación con lo ominoso, pues es lo familiar que se desvela como algo desconocido o fuera de la comprensión.

En la novela de Reinaldo Arenas, *Viaje a La Habana*, hay cinco puntos en los que el horror se hace presente, tres de ellos se encuentran en el primer texto y dos en el segundo. En el caso de “Que trine Eva” el primer roce con el miedo se da cuando descubren que son no-vistos lo cual les genera una sensación de no persecución o paranoia. El temor a ser no-vistos por alguien es lo que los incita a realizar un gran viaje por todo Cuba, en el cual lo desconocido los acecha para no mirarlos.

El lugar seguro de Ricardo y Eva es la libertad que se apropian para realizar sus exhibiciones y, siempre, están a la espera de su próxima presentación en La Habana, cuando salen de este espacio que los abriga, se dirigen directamente hacia lo que no conocen, hacia donde no saben si los verán las demás personas y, en su camino por la isla, poco antes de llegar al Faro de Maisí, que es donde encararán el horror, el cual reforzado por la violencia del clima: “Empezó a relampaguear. Al momento, la lluvia aumentó y aquella región oscura se entenebreció aún más. [...] Qué horror, Ricardo. Y volví a gritar. Temía constantemente por mi vida: Estaba a

punto de morir ahogada o de precipitarme enceguecida por uno de aquellos farallones.” (Arenas, 1990, págs. 56-57)

El clima se va haciendo más agreste conforme Eva y Ricardo se van acercando al Faro de Maisí, una mula cae con la mitad de su equipaje por un despeñadero, ellos mismos están por deslizarse hacia el vacío de no ser porque caminan con extremo cuidado. De pronto, al subir el último peñasco, ven una explanada que le parece a Eva algo espectral y deprimente, tostaderos de café que se asemejan a cráteres lunares y un lugar donde las serpientes se asolean. En general, todo parece oscuro y tétrico. “Creí perder la vida. Pero seguimos andando por aquella región de muerte.” (Arenas, 1990, pág. 57) Eva está aterrada y no se preocupa por ocultarlo.

Después de que Ricardo se marcha con el joven pescador, abandona a Eva en ese inhóspito lugar, y ella se desvanece entre la luz del faro y, por un momento, cree que ha muerto. Los demás tratan de consolarla diciéndole que Ricardo volverá, pero eso no pasa. A Eva le aterra tener la certeza de que eso no sucederá nunca, además el hecho mismo de volver sola a su antiguo hogar en el que solo queda una radio. Después de casi morir, se describe a sí misma como una gran viuda, como alguien que ha atravesado los senderos de la muerte y ha sobrevivido para contarlo.

En el segundo relato el horror sobrenatural y ominoso ocurre cuando Elisa lleva a Ramón a un poblado a las afueras de Nueva York que tiene la apariencia de ser un lugar europeo, el cual se retuerce y parece de pronto estar dentro de una pintura, más concretamente en el fondo rural que se encuentra a espaldas de la mujer retratada en la *Gioconda*. En ese lugar Elisa le explica que en realidad es Leonardo Da Vinci y, éste a su vez, es la pintura. El pintor-pintura le explica al joven cubano que siempre les cuenta la verdad a aquellos que lo han descubierto antes de matarlos.

“Las alternativas que Elisa parecía ofrecerme eran siniestras, morir asfixiado en el pantano o atravesado por el puñal. [...] Me miró fijamente y comprendí que mi fin estaba próximo. Empecé a llorar.” (Arenas, 1990, pág. 98) A Ramón le cuesta trabajo entender la situación, pero cuando comprende lo que está viviendo, siente

que está ante un evento aterrador, casi irrisorio, pero tiene que salvarse porque ella lo está amenazando con un puñal antiquísimo. Elisa decide despedirse de él con un último acto sexual, Ramón piensa un plan de escape, pero para ello tendrá que esforzarse al máximo.

A pesar del miedo y asco que le produce Leonardo a Ramón, porque ya no está fornicando con la joven y pelirroja mujer sino con un calvo anciano putrefacto de ojos rojos; le provoca tres orgasmos a Leonardo, quien está distraído y le pide que grite su nombre. Ramón obedece y no para de gritar hasta que se aleja del lugar montado en su motocicleta. Teme por su vida, su casa ya no es un lugar seguro, trata de huir de la ciudad, pero le resulta imposible, así que planea destruir la pintura con un martillo, para así vencer al monstruo, pero, cuando lo intenta, “una de sus manos se separó de la otra y a una velocidad increíble (mientras su rostro se mantenía impassible) apretó el timbre de alarma que estaba a su lado fuera del cuadro.” (Arenas, 1990, pág. 106) Y detienen a Ramón en el acto.

Al ser llevado a los separos, Ramón comienza a escribir su testimonio, pero siempre temiendo por su vida, le aterra que se llegue el día libre de Elisa, pues ya está sentenciado por ella, pide a los guardias que alguien se quede con él, pero ellos solo se burlan. Su escrito, que es toda la narración en sí, es una especie de nota de despedida y advertencia del condenado a muerte. La carta dirigida a su amigo Daniel, termina con un: “¡Ayúdame, por favor! O pronto seré otra de sus innumerables víctimas que yacen sepultadas en el pantano verdoso que está detrás del cuadro desde el cual ella, con sus ojos sin pestañas, vigila mientras sonrío.” (Arenas, 1990, pág. 107) Claramente, una súplica final y desesperada de quien siente el horror ante el ser sobrenatural o ante lo ominoso.

#### *4.1.4. El giro del viaje a través de la sorpresa*

La sorpresa es uno de los elementos más importantes de un relato fantástico, pues la ausencia o evasión de ella nos revela cuando la narración se dirige hacia el discurso de lo absurdo o hacia el de lo ominoso o sobrenatural. En el caso de “Que trine Eva”, Ricardo siempre le dice a Eva que tiene los ojos más hermosos, pero cuando

encuentran al joven que no los ve, ella comprende que sus ojos no eran los más bellos, sino los de él y, de pronto, el pescador se describe como si fuese una especie de deidad.

Se puede afirmar, entonces, que al encontrar a la persona que no los ve, existe un primer momento de la sorpresa, dicho momento ya se abordó en el apartado 4.1.1. El segundo acontecimiento que toma por sorpresa a la protagonista de “Que trine Eva” es cuando el joven se dirige a Ricardo y lo lleva con él:

Lo vi llegar hasta ti, y mirarte. Lo vi extender una mano y ayudarte a incorporar. Y ahora vi a los dos (dos serpientes), caminando por el promontorio de rocas. «Que trine Eva», «Que trine Eva», cantaban con voces increíblemente claras mientras se perdían por entre los derriscaderos y las tunas, rumbo al mar. Y en ese momento comprendí que siempre me habías mentado, Ricardo. Siempre, desde la primera vez que me hablaste. Sí, porque cuando el muchacho, envuelto en no sé que resplandor, se puso de pie y decidió mirarte, comprendí que no era yo precisamente quien tenía los ojos más hermosos del mundo. Intenté ponerme en pie y no pude. Intenté hablar y me falló la voz. Intenté llorar y ni siquiera me salieron los sollozos. Por un momento, la luz del faro cayó de golpe sobre mí. Lo vi todo blanco como si estuviésemos en pleno mediodía. En ese instante perdí el conocimiento. (Arenas, 1990, pág. 64)

El efecto de la sorpresa, después de estar frente a lo ominoso, casi acabó con Eva, estuvo muy cerca de ser fulminada, sin embargo, ese evento la condujo hacia un renacimiento. Aquí lo que más la sorprendió es que hubiese alguien que la superara y además le arrebatara a su ser amado en un instante.

En el segundo relato, la sorpresa se da en varios momentos del texto, pues va acompañada de las situaciones de horror o el acontecimiento sobrenatural, el primero es cuando el protagonista comienza a ver deformidades o anomalías en el cuerpo de la mujer con quien está saliendo. “había una hermosa mujer desnuda que de un momento a otro se metería bajo mis sábanas. Sus nalgas, su espalda, sus hombros, su cuello, todo era perfecto, solo que a aquel cuerpo le faltaba la cabeza.”

(Arenas, 1990, pág. 85) Al principio cree que son alucinaciones, pero llega un punto en el que ya está dejando de creer que lo sean y trata de averiguar qué está pasando.

Ramón también se sorprende luego de descubrir que Elisa tuvo cinco encuentros sexuales antes de verse con él. Ramón no sabe cómo mostrarse ante ella al enterarse de su sobrehumana voracidad erótica, por una parte, él no desea que sepa que la ha espiado y por otra no siente que deba exigirle fidelidad. El siguiente episodio del cual destaca la sorpresa es cuando descubre la verdad sobre Elisa, lo cual se describió en el apartado anterior, existe otro que es cuando trata de huir de la ciudad en tren y Ramón está por comprar el boleto, pero, de pronto, la ve entre la multitud: “Estaba debajo del gran reloj de la estación terminal, ajena a la muchedumbre, observándome fijamente mientras mantenía su enigmática sonrisa y sus manos unidas. La vi avanzar hacia mí y eché a correr rumbo a los andenes.” (Arenas, 1990, pág. 103) Finalmente, cuando trata de destruir el cuadro con el martillo y ella, la pintura, activa la alarma que la va a proteger, pero este episodio del relato de Ramón ya se revisó en un apartado anterior.

En “Viaje a La Habana” hay un juego doble con el elemento de la sorpresa. En primera instancia la que vive el protagonista del cuento y, en la segunda, la que vive el lector junto a Ismael. El juicio de Ismael, para él ocurre de una manera muy rápida, pues en un momento se encuentra desnudo, enredado en el edredón tejido por su esposa, después de haber disfrutado un encuentro sexual que le resultó liberador y, de pronto, ya está en el Tribunal Provincial de La Habana y luego, otra vez de manera muy precipitada, ya se encontraba en una galera camino a la prisión del Morro.

El momento en el que la sorpresa es tanto para el lector como para Ismael, sucede cuando se descubre la identidad de Carlos porque no solo se revela que es hijo de Ismael, sino que queda de manifiesto que ha habido un encuentro sexual incestuoso y que, además de todo, ellos terminan cenando como si nada, como si fuesen una familia normal. La sorpresa para Ismael dura muy poco, sin embargo,

podría decirse que no para el lector pues, al finalizar el cuento, queda una sensación de extrañeza.

## **4.2. Temas de lo fantástico**

### *4.2.1. El doble y la metamorfosis*

En la literatura fantástica el tema del doble se manifiesta a través de motivos como el retrato, el espejo o el desdoblamiento de la personalidad, por mencionar algunos. “La expresión de lo ‘otro’, es por otra parte, como proyección y/o negación del yo, como expresión aniquiladora de un ‘afuera’ que irrumpe, la expresión del mal.” (Bravo, 1988) En los relatos que Reinaldo Arenas incluye en su última novela *Viaje a La Habana: novela en tres viajes* el tema del doble se encuentra en “Mona” y en “Viaje a La Habana”.

En “Mona” el doble se encuentra en el personaje de Elisa quien es una pintura, que a su vez es una representación de Leonardo Da Vinci, su creador. En el capítulo anterior se dijo que hay diferentes tipos de dobles dependiendo de sus características, en el caso de este cuento, se trata de uno de fabricación debido a que es el genio histórico Da Vinci quien ha pintado una forma de alteridad de su yo interno y así puede vivir eternamente conservado en su pintura, además puede proyectarse hacia la realidad como la mujer del retrato.

Elisa no solamente era la mujer del cuadro, sino que esa mujer del cuadro era el mismo pintor que se había hecho su propio autorretrato, pintándose tal como él quería ser (como interiormente era) una mujer lujuriosa y fascinante. [...] Así que esa figura (¿Ella? ¿Él?) duraría mientras durase el cuadro y tenía la facultad de, cuando nadie la observaba, poder abandonar el marco e internarse en la muchedumbre. (Arenas, 1990, págs. 97-98)

En la situación de Leonardo, Elisa y la *Gioconda* hay dos circunstancias, la primera es la unión del personaje a un objeto, que en este caso es Leonardo y *La Mona Lisa* son lo mismo, persona-cuadro, uno existe mientras el otro lo haga; la segunda es la metamorfosis, puesto que Leonardo, se pinta o crea a sí mismo, pero como mujer y se immortaliza en el retrato en segunda dimensión, que a su vez transmuta en una

joven pelirroja que se puede decir es de carne y hueso, tridimensional, ésta en determinados momentos, cuando su energía o genio fallan, se transforma en el anciano Leonardo. En este personaje-objeto las fronteras se desdibujan, convirtiéndose en una triada cíclica: Elisa ↔ *Gioconda* ↔ Leonardo ↔ (Alter ego de Leonardo ↔ Pintura ↔ Pintor ↔)

Se ha mencionado, anteriormente, que los espejos funcionan como puertas o formas para penetrar en otros mundos y/o para ver el reflejo del mal. En el cuento de “Mona” hay un episodio en el que Ramón va conduciendo su moto a las afueras de Manhattan, con Elisa a sus espaldas y la va observando de reojo por uno de los espejos porque la encuentra hermosa, pero, de pronto, la cara de ella se difumina y se convierte en la de un viejo. “Era tan agradable verla así, su rostro contra el bosque, [...] que a cada rato la observaba fascinado a través del espejito. Hubo un momento en el que en vez de su cara creí ver la de un anciano espantoso, pero pensé que aquello no era más que los efectos de la velocidad que distorsiona cualquier imagen.” (Arenas, 1990, pág. 82) Es en esta parte donde el espejo funciona como un reflector de la maldad que existe en la amada del héroe, sin embargo, él trata de darse una explicación lógica como para ignorar el asunto.

El tema del doble también se presenta como un desdoblamiento del autor de *Viaje a la Habana* puesto que dentro del cuento “Mona”, existe un personaje llamado Reinaldo Arenas: “[...] me dirigí, casi como última instancia, a Reinaldo Arenas [...]. Claro, estoy seguro de que Arenas conoció a Ramoncito en Cuba y que éste, a quien solo le apasionaban las mujeres de verdad, no le hizo el menor caso.” (Arenas, 1990, pág. 74) El acto de escribirse a sí mismo, resulta una forma de desdoblamiento por fabricación.

En “Viaje a La Habana” hay dos desdoblamientos, el primero se da cuando Ismael comienza a recordar su vida en La Habana, cómo se esforzaba en ser alguien que no era o la persona que el sistema deseaba que fuera. Él sentía que no bastaba solo con no parecer sospechoso, había que hacer bien el papel de hombre revolucionario, así que primero se hizo novio y después esposo de Elvia, pero aun así

latía en su interior el temor de ser descubierto, así que, posteriormente, tuvo un hijo para cumplir con su rol dentro de la sociedad en la que se desenvolvía. Es entonces cuando comienza a pensar en Elvia, en lo mucho que lo idolatraba, que lo amaba y conocía y se pregunta:

¿Hasta qué punto ella era él mismo? Sí, él mismo, allá, contemplándose acá, realizando tantos trabajos, padeciendo tanta crueldad, imponiéndose tantas disciplinas para no verse de una vez, los dos mirándose, ambos solos y desesperado, [...] esgrimiendo poderosas razones para que uno de ellos (¿el Ismael de allá? ¿El Ismael de acá?) saltase definitivamente la barrera y fuese a su encuentro. (Arenas, 1990, pág. 136)

Dentro de las categorías que nos ofrece Magali Velasco, en esta narración existen dos tipos de desdoblamiento, el primero es el de la división, puesto que se trata de un agregado de otro yo al mundo, desde el punto mental o de locura, en esta parte en lo referido a la esposa de Ismael, Elvia, porque en el caso de su hijo, Ismaelito, se alude a la suma, pues es la adición de un ser idéntico a otro, como ya se explicará más adelante.

En Elvia, Ismael se descubre a sí mismo y, en él, a ella; pero no solo eso, sino que también adhiere al mundo a su hijo, puesto que se llama como él 'Ismael' y parafraseando al filósofo Johan Gottlieb Fichte, las personas son construidas por la lengua antes de que éstas por ella, por lo cual, al designar a su hijo con su propio nombre es una forma de duplicarse: "el nombre de su hijo, Ismaelito, su propio nombre, él mismo; Ismaelito, es decir, Ismael niño... Ismaelito, como lo llamaba su madre, como lo llamaba toda su familia en el pueblo y, desde luego, sus amigos de la infancia." (Arenas, 1990, pág. 136)

El hecho de que el hijo se llame como su padre es como si se quisiera crear una copia para la posteridad, una copia creada a partir de la unión de dos iguales, Elvia como desdoblamiento de Ismael, el Ismael original. Es como si en la narración Ismael hubiera creado un espacio seguro para reproducirse y asegurar su permanencia en su país al crear otro ser revolucionario que forme parte de las filas

que pueblan la Cuba en la que se desenvuelven los personajes, todo esto mientras el Ismael inicial se refugia en Nueva York.

Velasco alude a que la duplicación es necesaria cuando se trata de deseos o partes del ser que son reprimidas y, a través del doble, salen a flote, por lo cual “la presencia del otro no es maligna sino necesaria. Cuando esta presencia obtiene un aspecto demoniaco y destructivo es porque una parte de la personalidad del individuo ha sido reprimida y subordinada al bien absoluto.” (Velasco, 2007, págs. 67-68) Es por ello por lo que solo a través de sus dobles, los personajes originarios, Ismael y Leonardo, pueden dar rienda suelta a sus anhelos reprimidos.

En el caso de Ismael, su doble no es un ente maligno, sino una forma de búsqueda y encuentro con su identidad y, por lo tanto, un medio por el cual llega a amar, desear y volver a tener relaciones sexuales con un igual, eso explicaría porque al final, la sorpresa dura tan poco y se llega a una especie de aceptación del incesto; sin embargo, el desdoblamiento de Leonardo no funciona igual porque en su caso sí que es un ente maligno a través del cual puede expresarse desenvueltamente. Leonardo ya está seguro de su identidad, pero no la ha desfogado, por ende, el doble perverso es un ente libertador, es una forma de expresar lo que no se había podido.

Finalmente, debe mencionarse que Ismael es un desdoblamiento de Reinaldo Arenas ya que, a través del relato “Viaje a La Habana” expresa una paridad de un acontecimiento en su vida, pero sucedido a su personaje, lo cual no es raro en el autor puesto que en otras de sus novelas lo ha hecho e incluso él mismo refirió que lo hizo. “*El color del verano*, novela que resume gran parte de mi vida, especialmente mi juventud, todo desde luego de forma imaginativa y desenfadada.” (Arenas, 2019, pág. 14)

#### *4.2.2. La reinención del tiempo y el espacio*

En los relatos de tinte fantástico la continuidad del espacio y tiempo se ve interrumpida, como si estas partes fundamentales de la realidad quedaran suspendidas y/o aisladas del mundo ordinario donde el héroe se está

desenvolviendo. El tiempo podría ir muy deprisa, muy lento o parecer inamovible y el espacio transformarse en uno distinto en el que se encuentra el personaje, esto puede ocurrir paulatinamente o de inmediato.

En “Que trine Eva” el tiempo se mueve muy rápido, apenas se alcanza a distinguir por las menciones de acontecimientos de la cultura pop y el espacio se transforma gracias a ellos, puesto que convierten una ciudad decadente en un carnaval con solo pasearse por sus calles, causando una gran impresión en las personas que los observan. “Contra las paredes descascaradas, junto a las terrazas apuntaladas, en el centro de los basureros y los derrumbes, solo nosotros brillantes y triunfales. [...] provocando los comentarios, el escándalo o la admiración de todo el mundo.” (Arenas, 1990, pág. 27)

Los caminos de Manhattan y los de un poblado medieval a las afueras de la ciudad se desdibujan en “Mona” como si los personajes pasaran de una pintura a otra. “A medida que subíamos, el mediodía otoñal se volvía cada vez más radiante. Los árboles, de un rojo intenso, parecían arder. La niebla había desaparecido y un resplandor casi cálido lo envolvía todo.” (Arenas, 1990, pág. 82) En cuanto al tiempo, pareciera que, en un principio siempre es de madrugada y muy pocas veces de día, pues los dos personajes más importantes del cuento parecen ser personas nocturnas y, cuando Elisa acecha a Ramón, el tiempo avanza muy rápido: en un momento Ramón está en el Wendy’s robando, en otro está en la estación de trenes y al siguiente en el museo.

En el relato “Mona” se introducen una serie de giros temporales en las notas a pie de página, puesto que hay distintas personas que estudiaron el texto de Ramón Fernández, por lo que hay notas hechas en el año de 1987, otras a finales del siglo XX (1999) y las últimas datan de 2025. Incluso, se incluyen eventos ocurridos en 2011, referentes a un curador y supuesto ladrón de arte Kokó Salás,<sup>21</sup> también

---

<sup>21</sup> Nombre similar al del amigo de Reinaldo Arenas Coco Salá.

presunto espía soviético: “Bajo las órdenes del general entreguista Victorio Garratti, intrigó y conspiró infatigablemente hasta lograr la anexión de Italia y Grecia (año 2011) a la Unión Soviética. [...] (Nota de los editores en el 2025).” (Arenas, 1990, pág. 106) Se deduce que el cuento finaliza en el futuro, por lo que el lector tiene ante sí un texto y una historia desarrollada en 1987, pero se le proporcionan datos sobre la última lectura ficticia que tuvo el relato, la cual ocurre durante el fin del primer cuarto del siglo XXI, por lo tanto, toda lectura antes de tal año, es una ubicada en el pasado del cuento a pesar de estar en el presente del lector. El juego temporal termina incluyendo al lector, no solo a los personajes del texto.

El tiempo parece detenerse inmutable mientras nieva fuera de la habitación en Nueva York donde Ismael se encuentra observando a través de la ventana. Por la mente del hombre pasan un montón de ideas, desde por qué hasta ahora Elvia le escribe hasta si es imposible volver. Sigue nevando. “¿Qué tiempo, qué tiempo, qué tiempo estuve así? Toda mi vida, toda mi vida desde ese momento hasta ahora aquí, junto a la nieve, desde ese momento hasta que muera aquí y me pudra (o no me pudra) bajo la nieve.” (Arenas, 1990, pág. 122) El Nueva York de los noventa desaparece y de pronto se está en la cálida Cuba de los años sesenta e Ismael tiene treinta años, tiene una esposa, un hijo, vive junto a la playa y, de pronto, lo están enjuiciando por corrupción de menores, luego está en la prisión del Morro y al siguiente instante se encuentra haciendo trabajo forzado en el campo mientras observa un avión que sobrevuela el terreno, se imagina dentro del avión y en un abrir y cerrar de ojos ya se encuentra ahí.

#### *4.2.3. El poder de la mirada*

La mirada, como ya se señaló en el capítulo anterior, es un elemento importante dentro de las narraciones fantásticas puesto que es el medio por el cual se da el primer encuentro del personaje con el evento *unheimlich* y/o sobrenatural. En “Que trine Eva” el encuentro con lo ominoso se da como una consecuencia de lo que Ricardo y Eva echaron en falta en sus presentaciones, es la ausencia de una mirada que se buscaba con la vista en cada lugar al que iban.

En este cuento se les da una gran importancia a los ojos, tal es así que Ricardo cuando conoce a Eva le dice que tiene los ojos más bellos. “Y luego me miraste, como sin querer. Y yo también te miré, como para no dejar... [...] Y ya los dos caminábamos juntos. Dijiste: «Tienes los ojos más lindos del mundo.»” (Arenas, 1990, pág. 13) Luego, cuando se encuentran con la persona que no los está mirando, ella dice que Ricardo le mintió sobre sus ojos y el cuento finaliza con Eva tejiendo su vestido de viuda mientras escucha la canción *La chica de los ojos cafés* interpretada por Roberto Jordán<sup>22</sup> que dice: “Siempre contenta va/ Y siempre bailando/ No conoce la tristeza no / Por eso es muy feliz / Solo quiero que la veas tú si / Porque ya me enamoré / De la muchachita / De los grandes ojos cafés.” (Aulder, 1961)

La mirada es el elemento focalizador por el cual Ramón se da cuenta del acontecimiento sobrenatural que está viviendo, pues a través de ella ve por vez primera a Elisa, sus deformidades o miembros faltantes o trastocados; a la pintura en el museo y al anciano e inmortal pintor. “Sostuve aquella mirada y descubrí que los ojos de Elisa no tenían pestañas porque eran los ojos de una serpiente.” (Arenas, 1990, pág. 92) A su vez, Leonardo se da cuenta de que Ramón lo ha visto, es una doble focalización, se ven y descubren mutuamente.

Posteriormente, dentro de un sueño Elisa ejerce una especie de poder de atracción en Ramón a través de la mirada “Sus ojos fijos en los míos, las manos elegantemente enlazadas bajo el pecho. Me contemplaba con impasible perversidad y su mirada era una orden para que yo fuera hasta ella y la abrazase [...]” (Arenas, 1990, pág. 102) Pareciera que con la mirada lo ha hechizado, le ha provocado tal fascinación que, él sin oponer resistencia, se dirige hasta ella. Elisa lo incita a poseerla una vez más sin pronunciar ni una palabra.

En el caso de Ismael la mirada fue el punto de encuentro con sus dos jóvenes amantes, en el primero dice que parecía que Sergio lo miraba solo a él, se le insinuaba

---

<sup>22</sup> La canción fue compuesta en 1961 por Leonardo Renato Aulder.

casi sin insinuársele, en cuanto a Carlos o Ismaelito es él quien observa en primer instante a Ismael, quien en ese primer encuentro estaba llorando sobre un muro divisorio frente al mar. “Ismael lloró casi serenamente. [...] Así estuvo hasta que sintió que alguien lo observaba. Al quitarse las manos del rostro y levantar la vista vio una alta sombra a su lado.” (Arenas, 1990, pág. 146) Así mismo es con el sentido de la vista con el cual se da cuenta de que el joven hombre dentro de su antigua casa, es Carlos y él es su hijo.

Se puede decir que el tema de la mirada es una herramienta para develar aquello que está oculto, es uno de los sentidos que ayudan al protagonista a percibir el mundo y a las personas que los rodean para así darse cuenta de lo mucho o poco que han cambiado, cuándo se encuentran fuera de un lugar familiar y se han adentrado en un sitio desconocido. En qué momento la persona con quien se sentían seguros ha cambiado o se ha ido, incluso como ellos mismo han cambiado. El tema de la mirada es una pieza clave para entender *Viaje a La Habana*, puesto que se presenta en los tres relatos como una especie de panóptico a través del cual se observa a La Habana desde distintos puntos de vista.

#### 4.2.4. *La locura y la sexualidad*

La sin razón es una manera de penetrar en otro mundo que es diferente del real y natural y ha servido como alternativa de explicación ante el enfrentamiento con el hecho sobrenatural u ominoso. En la novela que se está analizando, existen dos situaciones en las cuales la locura o sus derivados están presentes. En la primera es en el texto “Que trine Eva”, no se tiene una locura *per se* ni se utiliza para justificar lo que se está viviendo, simplemente se vive como una forma de manifestación de lo ominoso.

Miraba los camareros, miraba los cantantes, miraba hacia las mesas cercanas, a la gente que estaba de pie en la puerta, y comprobaba que todos nos estaban mirando. Sí, era el triunfo, Ricardo. Y sin embargo, yo también, por tu culpa, dudaba. Y algunas veces me volvía de pronto, para descubrir a ese que tú presentías (que yo presentía) que no nos estaba

mirando. Pero no descubríamos a nadie, Ricardo. Todo el mundo nos seguía contemplando. (Arenas, 1990, pág. 28)

Eva y Ricardo están realmente temerosos de que alguien no los esté observando, tanto que constantemente se cuestionan el uno al otro o a sí mismos si de verdad una persona no los está viendo. Están en la constante búsqueda, sospechan de todos, miran a toda la gente y hacia todos lados porque ese alguien que no encuentran los está persiguiendo y acosando, al mismo tiempo que su mente les genera caos. Estamos pues ante derivados, por así decirlo, de la locura: paranoia y delirios de persecución, que son parte o síntomas esquizoides; sin embargo, es a partir de estas conductas que Ricardo y Eva inician su viaje que tiene como destino el encuentro con lo ominoso, por otra parte, si se piensa en la forma en que pudieron verlos sus espectadores e incluso la policía, que trataba de atraparlos, se trata de dos locos, porque se encuentran fuera de la normatividad del lugar, porque se exhiben en la calle vestidos extravagante y ridículamente. Por lo que el cuento podría verse, también, como el delirio de dos locos.

La segunda situación es una consecuencia del escrito de Ramón Fernández porque él nunca se consideró loco, trataba de darle explicación lógica y, por lo tanto, argumentada a los sucesos de los que era testigo; sin embargo, al dejar su historia contada en una carta que envió a su amigo Daniel Sakuntala, la cual, posteriormente, fue publicada;<sup>23</sup> dejó su narración expuesta a la interpretación de los lectores.

El cuento “Mona” comienza con una presentación de Daniel Sakuntala que inicia relatando la nota periodística de octubre de 1986, en la que se cuenta que un joven cubano llamado Ramón Fernández, quien ingresó a los Estados Unidos por El Mariel, fue detenido al interior del Museo Metropolitano en Nueva York intentando apuñalar a *La Gioconda*. Lo describen como un enfermo mental e incluso, en otra

---

<sup>23</sup> Dentro del universo de la narración.

nota periodística descrita por Daniel, como un terrorista cubano, como si el terrorismo anticastrista fuese equivalente a la locura.

Esta mañana el joven cubano que intentara destruir la obra maestra de Leonardo da Vinci apareció estrangulado en su celda donde esperaba para comparecer en los tribunales. Lo raro del hecho -seguía comentando el periódico- es que no se ha encontrado ningún objeto que pudiera servir de vehículo para el suicidio. Conociendo el estado mental del detenido no se le había autorizado llevar nada que pudiera facilitarle la muerte. Ni un cinto ni cordones de zapatos portaba el recluso quien al parecer se ha ahorcado con sus propias manos. [...] según las declaraciones del jefe del recinto, había pasado los seis días del encarcelamiento en un estado de total excitación nerviosa y escribiendo una larga carta que expidió a uno de sus amigos cubanos en el destierro. (Arenas, 1990, pág. 72)

La presentación continúa y se detiene en narrar otra nota del *New York Times* sobre la muerte de Ramón y la desaparición de su cuerpo de la morgue. En el artículo se dice que debido al extraño fallecimiento del cubano se iba a realizar una nueva visita del médico forense, pero, misteriosamente, el cuerpo desapareció antes de que se llevara a cabo la revisión.

Se utilizan los argumentos de un estado mental deplorable para poder explicar a los lectores del *New York Times* y/o personas que se dieron cuenta del deceso de Ramón Fernández de una manera lógica y adherida al mundo ordinario en el que viven. Incluso los policías que encuentran el cadáver y la nota que dejó el occiso, dicen que se trata del escrito de un demente y que el constante nerviosismo que padecía Ramón antes de morir era parte de su precario estado mental.

En el breve periodo que estuvo preso, Ramón, fue enviado a ver al psiquiatra y él se encuentra profundamente molesto, pero aun así contesta a cada una de las preguntas que le hace el doctor, estando en consulta siente pena por sí mismo porque quisiera en verdad estar loco y no haber vivido un episodio traumático a orillas de un pantano. “[...] sabía que nada iba a hacer por mí, puesto que ni siquiera, desgraciadamente, estoy loco [...]” (Arenas, 1990, pág. 86) Ve la terapia como una

pérdida de tiempo, pues no tiene mucho, antes de que Elisa tenga el día libre y quiere terminar de escribir su carta para enviarla a su amigo Daniel y éste intente hacer algo por él, como tratar de destruir el cuadro antes de que sea tarde.

Solo una vez, Ramón, se cuestiona su cordura y es cuando trata de volver a intimar con Elisa, pero en ese momento se percata de que ya no tiene senos, asustado, se gira en la cama y comienza a preguntarse si ella lo está volviendo loco, pero en el sentido de que es tanta la obsesión, que él llama enamoramiento, con ella que cree imaginar cosas, sin embargo, ella hace lo posible para que sus tropiezos sean olvidados inmediatamente: “Pero ella, como si hubiese adivinado mi desasosiego, me atrajo con sus brazos hacia sus ya hermosos pechos.” (Arenas, 1990, pág. 90)

Daniel Sakuntala trata de publicar la historia de su amigo, pero en ningún periódico ni revista la aceptan por tratarse de un testimonio “obra de una persona alucinada o demente que pondría en ridículo al que lo publicase.” (Arenas, 1990, pág. 74) En la nota de los editores, se señala que Daniel nunca logró publicar la carta de Ramón y además de que él desapareció misteriosamente cerca del lago Ontario.

El tema de la sexualidad se ha utilizado para hablar de las formas del deseo sexual y el sexo en general distintas a las “preestablecidas” en diversas épocas, como método para eludir la censura. *Viaje a La Habana* no es la excepción, a pesar de que se publicó en los noventa y de que en los ochenta estuvo en auge la idea de la liberación sexual, es sabido que todavía hay temas que siguen en desarrollo y en vías de aceptación y, en las épocas donde se sitúan las narraciones que componen la novela, todavía había temas tabúes y el autor da cuenta de ello de una manera distinta y haciendo uso de los elementos y temas del género de lo fantástico.

En “Que trine Eva”, los desfiles, las vestimentas y actitudes estrafalarias de los personajes nos remiten a una especie de travestismo en el que ambos se sienten muy cómodos, incluso modifican sus nombres de Eva y Ricardo a Evattt y Richard, como una doble identidad o alter ego. Ellos mismos confeccionan sus inusuales y llamativos ropajes, usan de todo tipo de hilos y hasta alambres para crear sus multifacéticos estilos. En un principio, Eva es quien muestra mayor desenvoltura y

Ricardo tiene un comportamiento tímido, pero todo da un giro, de pronto es él quien tiene mayor iniciativa.

Al inicio de sus presentaciones, entre mayor éxito tuvieran era mayor el deseo sexual que sentían el uno por el otro: “Al terminar se escucharon algunos aplausos y hasta algunos «¡bravos!»». Cuando entramos en la cabaña estábamos totalmente excitados. Y esa noche supiste hacer las cosas muy bien, Ricardo.” (Arenas, 1990, pág. 16) Sin embargo, a medida que comienza su obsesión con la persona que no los ve, su relación decae a tal grado que apenas y se miran, duermen juntos, pero no se tocan. Eva lo intenta, pero falla, Ricardo está ausente.

Casi sin darme cuenta comencé a acariciarte. Pero tú ni siquiera te movías. Pasaba la mano por todo tu cuerpo y todo tu cuerpo parecía inmóvil. Ni una vibración, Ricardo. Ni un latido. Ni el más mínimo sobresalto en ningún sitio... y desde cuándo, Ricardo. Desde cuándo nos tirábamos en la cama sin siquiera mirarnos. (Arenas, 1990, pág. 53)

Comienza a notarse el cambio que ha tenido la relación, pero a pesar de que Eva siente que Ricardo se le escapa, como si estuviera en una especie de prisión, señala que Ricardo siempre le ha sido fiel, hasta el fin de su viaje, teniendo en cuenta de que siempre atraía a jóvenes a su lado y obtenía con facilidad su simpatía. “Siempre has tenido no sé qué toque, Ricardo, para ganarte la amistad de los muchachos. Pero si de algo estoy segura [...] es de que siempre me fuiste fiel.” (Arenas, 1990, pág. 43) Aquí ya se dan atisbos de la bisexualidad de Ricardo.

Conforme se van acercando al lugar donde han de encontrarse con aquel que no los mira nunca, Ricardo comienza a sentir una aversión a su nombre de espectáculo, de tal forma que de manera descortés le dice a su esposa que deje de llamarlo Richard, que ya sabe cuál es su nombre, pide, además que ya no escuche la música que normalmente escuchan. Comienza una paulatina transformación del personaje, del vivaz Richard al malhumorado Ricardo envuelto en un kimono.

Al finalizar el cuento, en el momento que casi son fulminados ambos personajes, ya que se ha revelado ese no-espectador que pareciera que siempre estuvo buscando Ricardo o el no-espectador que siempre buscó la mirada de él, finalmente huyen juntos, tomados de la mano, caminando hacia el mar. Siendo el mar una especie de promesa de libertad para aquellos hombres. Eva tiene la certeza de que Ricardo no volverá y por ello es por lo que comienza a tejer un traje de viuda, como si prefiriera decir que su esposo murió antes de admitir ante la gente que los conocía en La Habana que se fue con un hombre. Lo cual es entendible teniendo en cuenta el contexto: la época y el sistema totalitarista del que vivían enajenados, pero no tanto como para hacer tales revelaciones.

En el segundo cuento “Mona” se habla de la gran actividad sexual de Elisa, en un principio, a Ramón le molesta, siente celos de los otros hombres, a pesar de que él mismo es una persona con una gran actividad sexual, como si no fuese bien visto que una mujer tuviera tantos encuentros sexuales por gusto y no por profesión o a cambio de algo, reflejando así las sombras de la sociedad machista, en la que está bien que un hombre se acueste con muchas mujeres sin ningún tipo de represalia, pero incomoda que una mujer haga lo mismo.

Ramón comienza a seguir a Elisa por una noche antes de verla a las tres de la mañana, la ve subir a una limosina con un hombre, entrar en unos apartamentos y salir una hora y media después. Basado en su experiencia, supo que habían tenido sexo. Más tarde ella se acercó a alguien que la esperaba en un banco y mantuvieron relaciones en *Central Park*. Después se encontró con el de seguridad de un bar y lo hicieron en una cabina, después tuvo un encuentro con unos turistas en los sanitarios del mismo bar. Ramón comienza a sentir que lo ha dejado de lado y que, seguramente, no asistiría a su cita. “[...] no creí conveniente decirle que la había espiado, ni mostrarme celoso, aunque en realidad lo estaba. Por otra parte, tampoco me consideraba con derecho a exigirle fidelidad pues en ningún momento nos la habíamos prometido.” (Arenas, 1990, pág. 88)

Cuando se descubre que Elisa es en realidad un anciano pintor renacentista a quien le gusta disfrutar de los hombres, Arenas aborda de una manera extravagante, pero bien ejecutada, la sexualidad de Leonardo Da Vinci, de quien en las últimas décadas se ha descubierto que era homosexual y que sus modelos eran hombres que le gustaban. Pareciera que Reinaldo Arenas se siente identificado con el genio florentino y por ello lo introduce en su cuento, dándole la forma que no tuvo y le da un diálogo esclarecedor, para no dejar lugar a dudas de lo que se está tratando: “«Sí, me gustan los hombres, y mucho, porque yo también soy un hombre y además un sabio.»” (Arenas, 1990, pág. 97)

El trasfondo general de “Viaje a La Habana” es el hablar de la intolerancia que puede vivir una persona con una orientación diferente de la “aceptada” por el sistema castrista imperante en la época en que se desarrolla el cuento, es por ello por lo que relata cómo el personaje no se siente como él mismo en su país, simplemente, porque no puede serlo. Las consecuencias se hacen notar, después del primer encuentro de Ismael con Sergio, siendo por primera vez él mismo.

En un segundo se encuentra disfrutando de la plenitud y una gran felicidad por haber experimentado su verdadera forma de ser y al otro la C.D.R. le está tumbando la puerta, encontrándolo desnudo, apenas envuelto en una cobija, lo llevan preso. Hay escarnio público en el juicio y no hay justicia, el joven mintió en su edad, mintió en la declaración diciendo que solo fue una tentativa, pues él siendo un verdadero hombre lo había golpeado y huido del lugar. No se duda ni se investiga. Es un joven revolucionario, pero también Ismael lo era, pero bajo la lógica del juez un revolucionario no puede ser homosexual.

A pesar del testimonio tergiversado de Sergio, a Ismael lo procesan por corrupción de menores. Ya siendo un convicto en la prisión del Morro, los mismos guardias de seguridad difundieron el delito por el cual estaba cumpliendo condena, entonces los compañeros lo apodan La Ternera, lo humillan y lo provocan, pues ha entrado un homosexual que seguramente querrá hacerlo con todos. Ismael no da el brazo a torcer y lo toman por un loco.

[...] rodeado de doscientos cincuenta hombres, todos deseosos de fornicar, Ismael evitó casi heroicamente cualquier contacto sexual, negándose a ello aún a riesgo de perder la vida. De modo que los presos llegaron a tomarlo por un loco y los argumentos que esgrimían eran contundentes: Si ahora que está condenado públicamente se niega a signar con los machos y cuando era un padre de familia lo hacía, es señal de que no solo es una loca sino un loco, un tostao. (Arenas, 1990, pág. 125)

Lo que se evidencia con el relato es la doble moral imperante tanto en la sociedad que lo juzgó como de los compañeros de prisión. El monstruo no es de otro mundo sino de su mundo ordinario, pero actúa como si fuera de otro, dicha bestia es el sistema en el que Ismael se desenvuelve. Cabe mencionar que este relato está basado en un acontecimiento de la vida de Arenas.

El segundo asunto que tiene que ver con la sexualidad en este relato es el del incesto. En Platón se encuentra la idea de que solo los hombres de igual condición pueden ser amigos, en el caso de Ismael e Ismaelito, se puede entender que el hijo se valió de una condición de igualdad, en cuanto al sentir atracción a otros hombres, para poder llegar a su padre ausente, para poder compenetrarse y entenderse, tal vez no de la manera más adecuada, pero logró que su padre lo amara en solo unos días sin saber que era el hijo por el cual sentía una absoluta indiferencia y hasta cierto temor por tomarlo como una reproducción suya. Incluso se puede decir que el acto sexual incestuoso fue una unión de dobles para formar a uno y solo en la unión hubo plenitud, mientras que al separarse se generó un sentimiento de desasosiego.

#### *4.2.5. El sueño y lo fantasmal*

El sueño es el territorio del inconsciente, de los miedos y secretos, donde salen a la luz los deseos y anhelos del soñante. A través de los sueños y las pesadillas se puede acceder a lugares y seres de los que de otra manera sería impensable. Las cosas adquieren una naturaleza engañosa, por lo cual la línea entre el sueño, la vigilia y la locura se vuelve muy delgada, cuando no se ha dormido ni un poco se recorre un camino que puede conducir hacia un deterioro mental. Las sombras, monstruos y/o

fantasmas que pueblan esa área limítrofe casi desdibujada son parte del encuentro con lo ominoso. Los sueños y pesadillas también fungen como pretextos o explicaciones ante el enfrentamiento con lo extraño y lo que parece ser irreal y desobediente a las leyes naturales.

Durante una de las madrugadas que Elisa pasó con Ramón, después del acto sexual, ambos exhaustos, Elisa se quedó dormida antes que Ramón, él quería contemplarla una vez más antes de dormirse, un momento antes de apagar la lámpara vio ese estado de serenidad que tanto le gustaba que adoptara, pero, de pronto: “sus ojos no permanecieron cerrados por mucho tiempo, sino que súbitamente se borraron. Grité con la intención de despertarme pues debía estar soñando, y al momento pude ver que sus ojos me miraban fijamente. Creo que tuve una pesadilla, le dije disculpándome. [...] apenas pude dormir.” (Arenas, 1990, pág. 84)

Ramón no puede dar crédito a lo que ha visto, cree haber soñado, piensa que ha padecido una pesadilla, es la manera en que trata concebir lo que ha presenciado, que no es algo natural, trata de explicarse que ha sido un sueño porque de qué otra manera pudo ver cómo a alguien se le desaparecen los ojos. Ramón está en el área que domina la vigilia, está entre el sueño y la realidad, se encuentra en el umbral por el cual los monstruos penetran al mundo ordinario.

[...] luego de tantas noches de insomnio me quedé dormido. Soñé, desde luego, con Elisa. Sus ojos fríos me miraban desde algún rincón del cuarto. Súbitamente aquel rincón se convirtió en el extraño paisaje con sus promontorios de rocas verdosas que rodean un pantano. Junto a ese pantano me estaba esperando Elisa. [...] A medida que la poseía comprendía que ya no era ni siquiera en un viejo en lo que me adentraba, sino en una masa de fango. La hedionda y enorme masa me fue absorbiendo mientras se expandía con pesados chapoteos cada vez más pestíferos. Yo gritaba mientras era tragado por aquella cosa viscosa, pero mis gritos solo se resolvían en ahogados borboteos. Sentí que mi piel y mis huesos eran succionados por la masa de fango y que finalmente, fango yo también

dentro de aquel volumen, caía en el gran fangizal que formaba el pantano.  
(Arenas, 1990, pág. 102)

En el episodio precedente, Ramón ha conseguido que su amigo Daniel Sakuntala lo ayude, éste lo invita a quedarse en su casa, lo alimentó, le preparó una bebida caliente y le dio unas aspirinas. Es la primera vez que Ramón duerme, pues en anteriores veces, pareciera que sus noches, madrugadas y descansos se los ha robado Elisa, pues ella ocupa cada espacio del tiempo libre que tiene Ramón. Él en lugar de poder tener un sueño reparador, se adentra en los dominios del inconsciente, de la pesadilla, donde lo que ha sobrevivido, se vuelve realidad, la muerte que no tuvo se vuelve inminente y el monstruo cobra forma, se revela su verdadera naturaleza. El sueño es una pequeña muerte que ofrece la resurrección al despertar y Ramón pudo sobrevivir un día más después de su experiencia con Leonardo.

La pesadilla de Ismael comienza cuando se ve de regreso en Cuba, todo es diferente de cuando él era joven, la playa es para diferentes sindicatos, así que como turista no puede disfrutar de ella, las calles están llenas de basura y constantemente se siente acechado, vigilado, como si esperarían que cometiera un error para poder apresarlo otra vez. Siente que a su despertar estará en Nueva York y tendrá la certeza de que no va a volver a la Isla de donde es oriundo, pero a la cual no tiene un sentido de pertenencia.

En la situación de pesadilla de Ismael, la sombra que acecha en las penumbras de la vigilia es él mismo, es su yo joven que se ve viejo y solo, aunque se sienta lleno de vida, como si fuese una especie de reflejo o recuerdo de La Habana. “Pensó que no era posible [...] que él ya tuviera cincuenta años, [...] que no era posible que aquel mar fuera un mar amurallado que apenas si podía visitar” (Arenas, 1990, pág. 145) La sombra en que se ve convertido en este pasaje no es un monstruo, sino un ser apabullado que no disfrutó el tiempo, su vida y la ciudad se le antojaba como un lugar aterrador, quiere despertar para abandonarlo, pero está en vigilia, insomne porque apenas ha dormido algo desde que abandonó Nueva York y cuando por fin descansa, se ve robado y solo, otra vez.

[...] era una pesadilla que quería abandonar lo más pronto posible. Y cuando regresara, cuando volviera a Nueva York, entonces estaría en el terror absoluto, pues ya sabría definitivamente que aquel mundo, que nunca será su mundo, que no le pertenecía, y al cual él le era indiferente, era lo único que tenía. Es decir, el único sitio donde, como sombra, podría seguir existiendo. *¿Por qué he venido? ¿Por qué he regresado?* (Arenas, 1990, pág. 152)

En la pesadilla a Ismael se le desvela lo que en su interior ya sabía, que ese lugar jamás lo aceptaría como era y que siempre correría el riesgo de volver a ser arrestado, que siempre sería vigilado y criminalizado, además del hecho de sentir que no ha vivido realmente, como si fuese un fantasma en su propia vida. Este fragmento está ligado al encuentro de Ismael con lo ominoso.

### **4.3. Figuras de lo fantástico en *Viaje a La Habana***

En este apartado se ejemplificarán las figuras retóricas que son recurrentes en el discurso fantástico, de las cuales se habló en el tercer capítulo, y que se encuentran incluidas en la novela que se ha estado examinando a lo largo de este capítulo.

#### *4.3.1. La intertextualidad como forma de aprehender el mundo*

La narración con mayor uso de la intertextualidad es “Qué trine Eva” porque tiene la función de contextualizar el tiempo en el que se encuentran los personajes y denotar la personalidad que tienen, en el capítulo del análisis textual se habló un poco sobre la cuestión del tiempo y cómo lo refieren con música, películas y con las noticias que estaban de moda. Sin duda, para entender un poco mejor el cuento hay que saber sobre la cultura pop de los sesenta.

Para situar la época de su boda, Eva cuenta que por entonces estaba en boca de todos el escándalo hollywoodense del triángulo amoroso entre Elizabeth Taylor, Eddy Fisher y Debie Reynolds, acontecimiento de 1959. Luego para referir la apariencia de Ricardo, dice que se parecía al actor estadounidense Clark Gable. Ricardo imita gestos de actores famosos, mientras Eva hace lo mismo, pero con los movimientos de actrices italianas como Sophia Loren. Las intertextualidades,

también se usan para tratar de una manera rápida la situación aislada de Cuba: “Todo es tan horrible aquí. Inseguros, acosados, incomunicados. Me pregunto qué será de la vida de Sandra Dee y de Audry Hepburn; si es verdad que Marlon Brando ya es un viejo y si Diana Varsi no ha vuelto a filmar ninguna otra película.” (Arenas, 1990, pág. 30)

Además de actores, actrices, bailarinas de ballet, películas y chismes de la época, el texto está acompañado de música latina popular en la época en la que se desarrolla el cuento. La canción a la que más alude es la de *La chica de los ojos cafés* interpretada por Roberto Jordán, la agrupación musical a la que más se hace referencia es Los Cinco Latinos y, también, se habla del cantante Raphael. Sería recomendable leer este cuento mientras se escucha la lista de reproducción que propone Reinaldo Arenas.

En “Mona” la intertextualidad es la *Goiconda* y su pintor, Leonardo Da Vinci. Se puede decir que es la figura central del relato pues a su alrededor y por sus acciones comienza a tener movilidad el héroe y a su vez el relato. Así mismo el periódico de Nueva York, el *New York Times* es un medio para dar veracidad al relato, aunque no esté dentro de la historia *per se*, si no en la Presentación de Daniel Sakuntala, incluso el mismo Reinaldo Arenas y su revista aparecen mencionados en dicha parte del texto:

Viendo que ningún vehículo importante quería dar a conocer el texto me dirigí casi como última instancia, a Reinaldo Arenas para ver si podía insertarlo en su revista *Mariel*. Pero Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo de SIDA, de lo que acaba de morir, se rio de mi propósito, alegando que *Mariel* era una revista contemporánea y que este tipo de «relato a manera decimonónica» no cabía en sus páginas. (Arenas, 1990, pág. 74)

En la última narración no se encuentran intertextualidades como tal, a menos, claro que se considere a la ciudad de La Habana como tal, pero de ahí en más, no se menciona ningún texto adicional al que relata Ismael.

#### 4.3.2. Alegoría: el carnaval, el andrógino y el calvario

En “Que trine Eva” se puede encontrar la alegoría de lo carnavalesco en las pasarelas de Richard y Evattt, puesto que podían convertir un solemne desfile del primero de mayo, día del trabajador, en un desfile de moda del cual eran protagonistas. “Para Bajtín, el principal indicio de la carnavalización en la literatura es que exista un mundo al revés. [...] Además, los textos carnavalescos se caracterizan por ser excéntricos [...]. Lo considerado sagrado socialmente es destruido, burlado o modificado en este tipo de literatura.” (Garrido, 2018) Los protagonistas avanzaron rápido entre la multitud, evitaron, saltaron la valla policial, encabezaron el desfile y se convirtieron en las estrellas de la pasarela.

Nos habíamos situado en el mismo centro de la calle y marchábamos con regio porte hacia adelante. Detrás venían los estudiantes, el batallón de las mujeres; después [...], los obreros organizados por sindicatos, [...] desplegando unos carteles tan imponentes que tenían que hacer grandes esfuerzos para no caer al suelo, muertos. Lejos sonaba la bambolla de la banda oficial. [...] notábamos que todos los aplausos y las miradas eran para nosotros. Los estudiantes estaban al borde del delirio. Olvidaron las consignas [...] ahora alzaban los brazos, aplaudían y hasta parecían piropearnos. [...] cuando el guía [...] gritó: «¡Vista derecha!», para saludar a la tribuna, nadie volvió la cabeza. [...] nos volvimos hacia la gran concentración, levantamos los brazos con actitud de agradecimiento y despedida, y desaparecimos entre el delirio y la confusión. (Arenas, 1990, pág. 21)

En “Mona” se manifiesta el sentido alegórico de *La Gioconda* quien en su rostro contiene lo masculino y lo femenino. “Esa obra maestra de la ambigüedad pictórica puede ser femenina, puede ser masculina, puede ser neutra y puede ser, incluso, el autorretrato del hombre que la pintó. 'La Gioconda' reproduce y eleva a la perfección iconográfica [...] el mito e ideal pagano del Andrógino.” (Dragó, 2009) Reinaldo Arenas la ha personificado como una representación de su creador, siendo esta pintura un personaje que dentro de sí contiene a un hombre y a una mujer que son la misma persona y a su vez, la pintura es, entonces, una alegoría de lo andrógino:

“estaba ante un hombre de más de quinientos años de edad que se había convertido en mujer y era además una pintura.” (Arenas, 1990, pág. 98)

Una de las alegorías más interesantes que se incluyen en la novela, se encuentra en el cuento “Viaje a La Habana”, sucede cuando Ismael va camino a su antigua casa para encontrarse con Elvia y su hijo, pero, debido a que Carlos lo ha desvalijado y solo le ha dejado un pantalón corto tipo traje de baño, él camina descalzo y semidesnudo, cubierto solo con el short y una toalla del hotel hasta su familia, a cada paso se corta los pies con rocas o arrecifes. Una pandilla ve con envidia la toalla que lleva cubriéndole los hombros, entonces Ismael la tira al suelo, donde ellos se pelean, él continúa con su camino, toma sin motivo aparente un tronco que el mar había arrastrado, lo carga sobre los hombros y sigue caminando por horas.

A las dos o tres horas de viaje con aquel madero auestas, el pelo desgreñado, la piel sudorosa y enfangada, el short desgarrado y los pies sangrando, Ismael estaba muy lejos de parecer un turista, más bien parecía un loco. [...] Y como loco fue tratado por la pandilla de delincuentes, quienes para entretenerse comenzaron a tirarle piedras y hasta golpearlo con estacas, correas y cabillas. Ismael se cayó varias veces, pero tomando el tronco se incorporó y siguió avanzando. Al pasar cerca de una unidad militar, el soldado de guardia ahuyentó a la muchedumbre (pues muchedumbre era la que perseguía y golpeaba a Ismael). [...] Casi al oscurecer llegó al pueblo de Santa Fe. [...] (Arenas, 1990, pág. 178)

Al llegar a la casa donde había vivido con Elvia y su hijo, ella lo recibe amable y cariñosamente, al ver el estado en el que llega Ismael, le dice que no se preocupe, su hijo, al verlo lo abraza alegremente, Elvia se une al abrazo y luego de este reencuentro familiar, ella lava y cura los pies a Ismael. Este fragmento del texto es una alegoría del suplicio y expiación de culpas y trasgresiones; así como una metáfora y analogía del *Via Crucis* que recorre Jesús antes de llegar al monte Calvario, evento que también es conocido como Pasión de Cristo.

En cuanto al lavado de pies que efectúa Elvia a Ismael,<sup>24</sup> es una alegoría de la hospitalidad y el perdón. “La iniciativa de la mujer [...] de lavar los pies de Jesús fue más que la esperada hospitalidad. Fue un acto de gran amor que evidenciaba el perdón de sus pecados.” (Calçada, 2014, pág. 943) En este caso no eran las faltas de Elvia las perdonadas sino las de Ismael, quien fue padre y esposo ausente a pesar de todo su sufrimiento individual.

#### 4.3.3. *Las formas de la redundancia en tres viajes*

Las redundancias o pleonasmos son utilizados en la literatura de lo fantástico para dar énfasis a las situaciones de gran relevancia para el relato, por ejemplo, en el primer cuento de *Viaje a La Habana* todo el tiempo se recalca el hecho de que alguien no los está observando y se reitera en variadas ocasiones el cuestionamiento entre los personajes de si todos los han visto. También refiere a escenas que se repiten como las distintas exhibiciones de Eva y Ricardo, mientras que en “Mona” se trataría de los iterativos encuentros sexuales de Elisa. En “Viaje a La Habana” se acentúa que Cuba no es un lugar seguro para las personas como Ismael y que La Habana se trata de una ciudad hostil y ávida de cualquier objeto que la comunique con el mundo exterior, pues en repetidas ocasiones se refiere a jóvenes y trabajadores que buscan dólares e incluso envoltorios de dulces extranjeros.

Es en “Mona” donde se hace uso de la redundancia de manera más evidente para recalcar la naturaleza de Elisa y Leonardo. En una primera instancia se expresa lo siguiente: “La mujer del cuadro y Elisa eran la misma cosa. [...] Elisa no solamente era la mujer del cuadro, sino que esa mujer del cuadro era el mismo pintor que se había hecho su propio autorretrato, pintándose tal como él quería ser (como interiormente era) una mujer lujuriosa y fascinante.” (Arenas, 1990, pág. 97) Posterior a este descubrimiento sobre este ser inmortal y de explicarse cómo se logró tal hazaña, se vuelve a la idea anterior como para que el lector no tenga dudas sobre lo que está sucediendo o de qué se trata la relación pintura – mujer – pintor: “[...]”

---

<sup>24</sup> También puede ser una referencia al Evangelio de San Juan, capítulo 13.

aquella mujer pintada tenía la facultad de convertirse en el mismo pintor y sobrevivirle. Así que esa figura (¿Ella? ¿Él?) duraría mientras durase el cuadro y tenía la facultad de, cuando nadie la observaba, poder abandonar el marco e internarse en la muchedumbre.” (Arenas, 1990, pág. 98)

#### *4.3.4. Paradoja y autoironía*

La paradoja es un acontecimiento contradictorio, a veces solo en apariencia, a las leyes naturales o de la lógica, suele presentarse, también, como una conjunción de ideas opuestas para referir una opinión con la cual se quiere llegar a la reflexión. En “Que trine Eva” se utilizan para dejar entrever el proceso de cambio que han tenido los personajes en sus andanzas por la isla o la transformación final: “Porque he estado aquí, sola, encerrada día y noche. [...] Mientras trastabilleo el hilo y manejo las agujetas he estado contigo por todos los sitios.” (Arenas, 1990, pág. 12) Hay un apartado en el que desaparece el dinero que Mamá les había dejado a Eva y Ricardo, Eva quiere llama a las autoridades, pero no lo hace, se deja traslucir que hay algo malo con ellos: “Por un momento se me nubló la mente y pensé llamar a la policía. Pero me contuve. Lo más conveniente era evitar el roce con esa gente.” (Arenas, 1990, pág. 26)

En “Mona” lo paradójico es que un hombre que se dice un sabio y todo un genio quiera asesinar hombres porque quieren saber, obtener conocimiento. “A toda costa quieren averiguar quién soy, quieren saberlo todo. Y yo tengo que, finalmente, eliminarlos.” (Arenas, 1990, pág. 97) En este mismo texto ocurre un acontecimiento que se calificaría como autoirónico, sucede cuando Ramón busca donde pasar la noche y se queda en casa de su amigo Daniel, Ramón se refiere a él como un verdadero amigo, pero en cuanto se duerme, Daniel se aprovecha de su amigo, haciéndole una felación no consentida, dicho suceso está dentro de la carta de Ramón, pero en las notas a pie de página dice lo siguiente:

<sup>19</sup> Por pura honestidad intelectual dejo este pasaje tal como aparece en el manuscrito de mi amigo Ramoncito. Deseo que el texto se publique íntegramente. Pero esos abusos lascivos a los que él se refiere no pueden

ser más que productos de su estado nervioso y de la pesadilla que en ese momento padecía. Ciertamente dormimos en la misma cama, pues no tengo otra. Yo le oí gritar y para sacarlo de su delirio lo sacudí varias veces; de modo que en el momento en que se despertó era lógico que mis manos estuviesen sobre su cuerpo. (Nota de Daniel Sakuntala)

<sup>20</sup> Somos de la opinión de que Ramón Fernández fue objeto de abusos lascivos, como él mismo lo afirma, por el señor Sakuntala. La hoja moral de este personaje, quien desapareció desnudo junto al lago Erie en medio de una orgía multitudinaria, así lo confirma. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999) (Arenas, 1990, pág. 102)

En “Viaje a La Habana” no hay muchas autoironías como sí las hay en los dos cuentos presentes, pero existe una paradoja que habla de lo desalentadora de la situación en Cuba bajo el régimen castrista: “pero no te das cuenta [...] que todo este país es una locura, que vivir aquí es una locura, que cualquier locura que se cometa por salir de esta locura es un síntoma de sensatez...” (Arenas, 1990, pág. 164) Puede afirmarse, entonces, que Reinaldo Arenas se vale de diferentes formas del discurso para hablar sobre la realidad que se vivía en su país y sobre sexualidad sin generar censura, hablar de lo que no se puede de otra manera, por medios diferentes, pero claros.

#### **4.4. Conclusiones del capítulo**

La literatura fantástica ha sido el resguardo de diversos autores para hablar de temas o situaciones que de otra manera podrían ser censuradas, de miedos de la humanidad que pueden estar sujetos, o no, a la ruptura de leyes naturales o normas de la sociedad que conducen al escándalo por el atreverse a trasgredir. Entonces, esta clase de literatura, que no es la única, pero es la que atañe al presente trabajo, sirve como un medio para hablar de otredades, pero llevadas a lo asombroso, lo sobrenatural, al horror y a lo ominoso, como una forma de ocultar lo que no se dice, para que el lector lo desvele, siendo así que la ausencia de lo que no se dice, revela más que aquello que sí. Es el caso de *Viaje a la Habana: novela en tres viajes*.

En las tres narraciones que componen *Viaje a La Habana* se aborda a la homosexualidad desde diferentes perspectivas, pero todas encaminadas al punto en que ha sido criminalizada o invisibilizada. Durante el régimen castrista fue prohibida y es algo de lo que Arenas expresa en el cuento sobre Ismael, en general, podría decirse que la homosexualidad, en *Viaje a La Habana*, es una forma de amor y placer prohibido y castigado, un pecado fuente de dolor y rechazo, pero también de libertad y amor propio. Parafraseando a Reinaldo, en “Mona”, Leonardo dice que a él le gustan los hombres porque él es un hombre.

Por ejemplo, en “Qué trine Eva”, Eva prefiere pensarse viuda antes que aceptar que Ricardo la dejó por un hombre. En “Viaje a La Habana” Ismael pasa por un juicio, la cárcel y el ostracismo por mostrarse a sí mismo tal cual era, fuera de las máscaras que se había puesto para no levantar sospechas, se demuestra en la narración del juicio, lo injusto y lo ultramoralista que fue, pero en este caso, tiene relación con la vida del autor porque el sufrió algo similar, sino que es otra forma de contar su historia. En “Mona” se aborda la homosexualidad de Leonardo Da Vinci y cómo el no poder mostrarse como realmente era en su época, lo llevó a idear una estrategia para inmortalizarse y adoptar una forma en la que pudiera dar rienda suelta a su gusto.

Para abordar temas tabúes, como lo era en su tiempo la homosexualidad, Reinaldo Arenas se ha valido de instrumentos y paradigmas fantásticos, los cuales, como ya se dijo, han sido utilizados en otros tiempos para hablar de asuntos vedados o no aceptados por las sociedades de las distintas épocas y lugares, todo esto desde lo oculto o trastocado. Es un dar a conocer desde las sombras.

## Conclusiones

Durante los dos años de trabajo que implicó la realización de este proyecto, se pudo conocer lo que Reinaldo Arenas vivió, disfrutó y padeció durante su estancia en Cuba y, posteriormente, en Estados Unidos; también pudo obtenerse una vista panorámica de su obra: lo que publicó, lo que no, los textos perdidos y recuperados, e incluso aquellos que nunca rescató, pero reescribió y aquellos que ya no volvió a escribir porque ya no sentía aquello que lo había empujado, en primer instancia, a crearlos.

A pesar de los retos que trajo consigo el año 2020 y que dificultara el acceso a otras fuentes por implicar movilidad, se logró tener acceso a la información disponible de varios acervos digitales e incluso conferencias y conversatorios online en homenaje al treinta aniversario de fallecimiento de Arenas, los cuales fueron por demás enriquecedores, pues reunía a los primeros y más dedicados estudiosos de la obra de Reinaldo, así como a amigos y escritores que compartieron espacio con él en Cuba, Miami o Nueva York.

Gracias a la información ofrecida por los amigos de Arenas y los investigadores arenianos que participaron en un conversatorio que tuvo lugar en diciembre del 2020, se logró conocer información que no se encuentra en los textos consultados y en la mayoría de artículos sobre el autor, por ejemplo, que los derechos de su obra y textos inéditos se los dejó a su amigo Lázaro; cómo eran las tertulias que tenían lugar en el Parque Lenin, cuáles fueron las impresiones de sus amigos al escuchar por primera vez sus poemas o cuentos y cómo fue el primer acercamiento de ellos a la obra areniana.

Para llegar hasta este punto, primero se abordó la relación existente entre la vida y la obra de Arenas en el “capítulo 1”. En él se habló un poco de la vida de Reinaldo, desde la infancia hasta su muerte; de las condiciones de escritura de sus obras, los acontecimientos que las inspiraron, a quién las dedicó y, con base en entrevistas que le hicieron al autor cubano y en su autobiografía, también se habló

de la opinión que tenía de sus textos, de la escritura, de otros autores y de su concepción de obra.

En el “capítulo 2” se realizó un análisis textual para ver cómo estaba compuesta la obra, cómo era el tiempo y el espacio en ella, los arquetipos que la constituyen, el paso de los personajes del mundo ordinario al extraordinario y cómo es el viaje del héroe en cada una de las narraciones, para llegar a ello primero se abordaron las bases teóricas, se definieron, explicaron y ejemplificaron los conceptos que se tomaron de Vogler y Bal y, finalmente, se aplicaron a las narraciones.

En cuanto al viaje del héroe, se llegó a la conclusión de que en los primeros dos relatos no hay un encuentro con el mentor, puesto que los personajes tienen un mentor interiorizado; tampoco hay un rechazo a la llamada de la aventura porque los personajes están destinados a ese viaje, finalmente, hay una última transformación, en los cuentos, porque es la suerte y/o misión de los personajes llegar a esa evolución para avanzar y/o cerrar el ciclo.

La teoría de lo fantástico se trató en el tercer apartado, usando tres autores principales, se definieron conceptos y se eligieron los que iban a ser utilizados para el análisis de lo fantástico en *Viaje a La Habana*, mismos que fueron aplicados en el cuarto y último capítulo de esta tesis, principalmente se dividió en cuatro grandes conceptos: figuras (retóricas), temas, paradigmas y elementos de lo fantástico; éstos se ejemplificaron con la misma novela. El análisis del último apartado, a diferencia del primero, se dispuso por concepto y no por cuento para que el orden quedara más o menos similar al del tercer apartado.

También, a lo largo de esta tesis, se adquirió una visión distinta de la obra, pues en un principio se pensaba que era fantástica por completo, pero al realizar el análisis, se llegó a la conclusión de que no es así, sino que, a través de cada relato, pasa por diferentes manifestaciones de lo fantástico, valiéndose de temas concretos, lo cual era de esperarse, teniendo en cuenta de que Reinaldo Arenas gustaba de la experimentación literaria.

En el presente texto se ha analizado *Viaje a La Habana* con la finalidad de demostrar que es una novela perteneciente a lo fantástico y se llegó a la conclusión de que la novela se vale de recursos del método fantástico en las tres narraciones, pero no todas pertenecen al mismo paradigma y por ello son diferentes entre sí, hasta los temas fantásticos que se abordan en ellas. Por ejemplo, “Mona”, el segundo cuento, pertenece al paradigma clásico ya que existe una relación contradictoria entre lo cotidiano y lo extraño, por lo que el elemento sobrenatural invade el ambiente normal. “Que trine Eva”, pertenece al paradigma moderno porque, al separarse de la realidad, rige el mundo al revés y la lógica de lo onírico; en cuanto a “Viaje a La Habana”, al existir un juego entre lo real y lo irreal, pertenece al paradigma posmoderno, en este caso a través de lo ominoso se llega a lo extraño.

En *Viaje a La Habana*, Arenas hace uso de los recursos de la literatura fantástica para abordar temas que le inquietan evitando la censura que podría tener en caso de hacer una obra de corte realista, por lo que narra desde las otredades, desde lo ajeno a lo normativo, del exiliado, el perseguido e incomprendido de la mano de lo ominoso, de la sorpresa, lo sobrenatural y el horror, como una forma de transmitir una verdad velada para que el lector la encuentre, es como una forma de expresar sus inquietudes sin hacerlo de una manera obvia. Por ejemplo, en las narraciones por las que está compuesta la novela *Viaje a La Habana* se aborda a la homosexualidad desde diferentes perspectivas, pero todas encaminadas al punto en que ha sido criminalizada o invisibilizada y que al lograr ser expresadas sin ningún tipo de atadura se llega a una libertad plena.

En el régimen castrista, una identidad sexual diferente a la heterosexual, estaba prohibida y era severamente penada, es de suponerse que en Arenas generó una incomodidad que debía ser expresada de alguna manera y por ello la plantea en toda su obra en general pero, en la novela que se estudió en este texto, se visibiliza completamente en el cuento “Viaje a La Habana”, donde Ismael es perseguido por mantener relaciones con un joven, un juicio donde ya estaba decidido que iría a la cárcel por el hecho de ser homosexual. Al leer la situación y juicio de Ismael, luego leer lo acaecido a su creador, no puede evitarse asumir que se trata del mismo hecho,

como una forma de decir: esto es lo que me sucedió, sin tener que decirlo abiertamente.

A partir de lo expuesto a través de esta tesis se concluye que *Viaje a La Habana* sí es un texto con elementos fantásticos, pero si se hablara de un fantástico puro, como es el caso del paradigma clásico, se podría decir que sólo “Mona” es enteramente una narración fantástica, mientras las otras dos fluctúan entre lo fantástico, lo maravilloso y lo real, por lo cual son narraciones híbridas, como lo es en sí misma la novela compuesta por tres cuentos.

A otra conclusión que se llegó casi por casualidad es que a pesar de que toda la obra de Arenas está entremezclada con su vida, todas están fluctuantes entre lo real, lo maravilloso y lo fantástico conviviendo en un solo lugar, convergiendo en armonía como parte de un todo, Reinaldo, tal vez casi sin darse cuenta llegó a un equilibrio entre las tres formas literarias después de realizar tanta literatura experimental, el cual llegó al auge en su última novela.

Finalmente, queda la incógnita de por qué la última novela que escribió Reinaldo Arenas se constituye por tres narraciones. Principalmente, es una novela en tres cuentos porque él nos dice en el título que así es, pero además, por lo expuesto en el primer capítulo, se concluye que Arenas escribió *Viaje a La Habana: novela en tres viajes* como un acto de experimentación, hacer algo que no existía y así complacer su gusto por la literatura experimental y de vanguardia, hilando y entretejiendo tres cuentos por medio de anécdotas que le tocaron vivir durante su estancia en la Isla y de temas que a él le inquietaban, que lo habían marcado y quería expresar, como la búsqueda de la identidad sexual como una forma de liberación y de escape de lo preestablecido; lo cubano, La Habana, el viaje y el retorno. La escritura de su última novela fue como un regreso a su ciudad favorita, uno que sólo llegó por medio de la literatura.

## Bibliografía

### Bibliografía de Reinaldo Arenas

Arenas, R. (1990). *Viaje a la Habana: novela en tres viajes*. D.F.: Mondadori.

Arenas, R. (2013). *Antes que anochezca*. Ciudad de México: Tusquets.

### Bibliografía citada

Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1a ed.). (I. Vitale, Trad.) D.F., México: FCE.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Bañuelos, J. M. (2008). *Diccionario de figuras retóricas*. Zacatecas: UAZ.

Barcena, J. M. (2011). “El hombre del caballo rucio”. En J. M. Martínez, *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano* (pág. 347). Madrid: Catedra.

Blanco, E. (2011). “El número 111. Aventuras de una noche de ópera”. En J. M. Martínez, *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano* (1a ed., pág. 347). Madrid, España: Catedra.

Bravo, V. A. (1988). *La irrupción y el límite*. D. F.: UNAM.

Calçada, S. L. (Ed.). (2014). *Diccionario bíblico ilustrado* Holman. Nashville, Tennessee, E. U. A.: B&H Publishing Group.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Lenzi, M. B. (1998). “De la reverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)”. *Centro Virtual Cervantes*, 24.

Lovecraft, H. P. (2011). *El horror sobrenatural en la literatura* (1a ed.). (M. Bustamante, Trad.) D.F., México: Fontamara.

Mansilla, L. V. (2011). "Alucinación". En J. M. Martínez, *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano* (pág. 347). Madrid: Catedra.

Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*. D. F.: UACM.

Panichelli, T. S. (2005). *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada.

Pérez-Stable, M. (2004). "Democracia y soberanía: La nueva Cuba a la luz de su pasado". En V. C. Bobes, & R. Rojas, *La transición invisible: sociedad y cambio político en Cuba* (págs. 139-155). D.F., México: Oceano.

Soto, F. (1990). *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania.

(abril-septiembre de 1991). "Reinaldo Arenas: Viaje a La Habana". *Revista Iberoamericana*, 806-809. Recuperado el 27 de abril de 2021

Todorov, T. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (Quinta ed.). (S. Delpy, Trad.) D.F., México: Coyoacán.

Velasco, M. (2007). *El cuento: la casa de lo fantástico* (Primera ed.). D.F., México: Tierra Adentro.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Madrid: Ma non troppo.

### **Bibliografía consultada**

Aulder, L. R. (1961). *La chica de los ojos cafés* [Grabado por R. Jordán]. Panamá.

Burke, P. (2006). "La historia cultural de los sueños". En P. Burke, *Formas de historia cultural* (B. U. Domínguez, Trad., 2a ed., pág. 304). Madrid, España: Alianza.

- Casares, A. B., Ocampo, S., & Borges, J. L. (2017). *Antología de la literatura fantástica*. Cdmx, México: Sudamericana.
- Eichendorf, J. V. (1972). “La estatua de mármol”. En *Cuentos del romanticismo alemán*. Navarra: Salvat.
- Gromex. (2002). “Siglos XX-XXI: entre dos milenios”. En *Historia universal* (1 ed., Vol. 5). Navarra, España: Gromex.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- King, S. (2013). *It (Eso)*. D.F., México: Random House Mondadori.
- Maccioni, L. (s.f.). *¿Pero cuál es tu lugar? Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria de Reinaldo Arenas*. Córdoba, España: Universidad Nacional de Córdoba.
- Madrigal, J. S. (s.f.). *El rol de género: una categoría en movimiento que cuestiona la inmovilidad dictatorial cubana posterior a 1959 en Viaje a La Habana de Reinaldo Arenas*. Estados Unidos de América: Temple University.
- Nydius, B. (2015). *La Cuba de Reinaldo Arenas: La validez de la descripción política areniana de una Cuba posrevolucionaria en Antes que anochezca y Viaje a la Habana*. Suecia: Universidad LUND.
- Risco, E. d. (2017). Strategic Rebellions: “Reinaldo Arenas Has the Last Word”. *Latin American Literary Review*, 44(87).
- Rivera, C. V. (1992). *La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: Viaje a la Habana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

### **Fuentes digitales citadas**

- Bornhauser, N. (2005). “Das Unheimliche. Presencia e incidencia de lo Ominoso en el pensamiento de Freud y Foucault a propósito del problema de la interpretación y sus consecuencias para la conceptualización del sujeto”. *Cyber*

- Humanitas* (35), 1. Recuperado el 12 de abril de 2020, de [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16167%2526ISID%253D576,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16167%2526ISID%253D576,00.html)
- Costa, M. y. (Julio de 1985). “Entrevista: Reinaldo Arenas *Otra vez el mar*”. *Revista de la Universidad de México* (414), 11-16. Recuperado el 27 de abril de 2021, de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f3fc4b78-9a35-4649-8b4e-do4bf1dcdof6/reinaldo-arenas-otra-vez-el-mar>
- Dragó, F. S. (12 de diciembre de 2009). “Búsqueda de la felicidad (7) Leonardo, el andrógino”. *El mundo*. Recuperado el 07 de noviembre de 2020, de <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/12/dragolandia/1260645720.html>
- Ette, O. (invierno de 2000-2001). “Humor e irreverencia. Reinaldo Arenas”. (Infanta, Ed.) *Encuentro de la cultura cubana* (19), 59-63. Obtenido de <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/b9aad2467ce860959e85a58674de8662.pdf>
- Garrido, G. (2018). “Definición: Carnavalización de acuerdo con Bajtín”. *Palabrerías*. Recuperado el 07 de noviembre de 2020, de <https://revpalabrerias.com/2018/04/04/definicion-carnavalizacion-deacuerdo-abajtin/#:~:text=Para%20Bajtin%2C%20el%20principal%20indicio,clave%20de%20la%20literatura%20carnavalesca.>
- Gautier, T. (s.f.). “La muerta enamorada”. *Ciudad Seva*. Recuperado el 19 de abril de 2020, de <https://ciudadseva.com/texto/la-muerta-enamorada/>
- Jones, K. (28 de noviembre de 2019). “La verdadera historia de amor de la Princesa Margarita y Lord Snowdon”. *Harper’s BAZAAR*. Recuperado el 15 de junio de 2020, de <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/viajes-planes/a359634/la-verdadera-historia-de-amor-de-la-princesa-margarita-y-lord-snowdon/>

- Koch, D. M. (abril-septiembre de 1991). “Reinaldo Arenas: Con los ojos cerrados. Revista” *Iberoamericana*, LVII (155-156), 685-688. Recuperado el 28 de abril de 2021, de <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4929/5088>
- Krotoski, A. (1 de mayo de 2016). “¿Qué es un doppelgänger y dónde está el tuyo?” *BBC News*, pág. 1. Recuperado el 20 de abril de 2020, de [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160427\\_doppelgangers\\_gemelos\\_extraños\\_fantasmagoricos\\_selfies\\_finde\\_dv](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160427_doppelgangers_gemelos_extraños_fantasmagoricos_selfies_finde_dv)
- Matušková, M. (2014). “Las UMAP y la Revolución: el papel de la plantación en El central y Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas”. *Mester* (43), 17-40. Recuperado el 05 de abril de 2021, de <https://escholarship.org/uc/item/3t3333vx>
- Monegal, E. R. (Spring de 1980). “The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas”. *Latin American Literary Review*, 8(16), 126-131. Recuperado el 18 de marzo de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/20119216>
- Nouhau, D. (2010). “Un desangramiento frenético: Leprosorio de Reinaldo Arenas”. *Amerika* (3). doi: <https://doi.org/10.4000/amerika.1284>
- Piñeiro, R. (29 de junio de 2017). “Jayne Mansfield: vida, muerte y fantasmas de la rubia que quiso ser Marilyn”. *Vanity Fair*. Recuperado el 15 de junio de 2020, de <https://www.revistavanitayfair.es/sociedad/celebrities/articulos/muerte-accidente-coche-fantasma-jayne-mansfield-hija-mariska-hargitay/24859>
- Silva, G. (2009). “Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas”. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Recuperado el 15 de abril de 2021, de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev3619>

- Soto, F., Acosta, I., Díaz, N. d., Echániz, P., de la Paz, L., Madrigal, R., . . . Zayas, M. (14 de diciembre de 2020). *Reinaldo Arenas: en el 30 aniversario de su muerte II*. (E. del Risco, Recopilador) Miami, Florida, Estados Unidos de América. Recuperado el 15 de abril de 2021, de <https://youtu.be/yWD8VeLdkU4>
- Sotomayor, D. D. (octubre-diciembre de 2015). “Jorge Olivares: Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and the Cuban. Revista” *Iberoamericana*, LXXXI(253), 1158-1160. Recuperado el 27 de abril de 2021, de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7351/7476>
- Valenzuela, J. (09 de enero de 1991). “Los amigos de Reinaldo Arenas reciben una carta póstuma del escritor”. *El país*. Recuperado el 27 de abril de 2021, de [https://elpais.com/diario/1991/01/10/cultura/663462007\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/01/10/cultura/663462007_850215.html)
- Zayas, M. (Dirección). (2004). *Seres extravagantes* [Película]. Obtenido de <https://vimeo.com/ondemand/21599>