

“¿PERO CUÁL ES TU LUGAR?” DISLOCACIONES DE LA
SUBJETIVIDAD REVOLUCIONARIA
EN REINALDO ARENAS

LAURA MACCIONI
CIECS-CONICET-UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

La conmoción profunda que produjo la Revolución cubana a nivel no sólo del orden social sino también discursivo implicó, entre otros desafíos, el de reorganizar desde sus cimientos una sociedad a partir de los valores de un nuevo hombre cuya figura cumplió una función normativa fundamental en las intervenciones de las instituciones estatales. La imposición de este modelo a través de una política cultural que afectó simultáneamente el campo intelectual y literario (Gilman, 2003; Quintero Herencia, 2001; Serra, 2007; Rodríguez, 1996; Sorensen, 2007), la educación (Kapcia, 2005) y las prácticas cotidianas (Bunck, 1994; Perez Stabile, 1993) ha sido exhaustivamente analizada, y su eficacia reguladora en todos estos campos ha sido abordada por numerosas investigaciones. Sin embargo, la ruptura radical que supuso el acontecimiento del triunfo de la Revolución fue también, durante la década que siguió a la caída de la dictadura de Fulgencio Batista, la condición para el desarrollo de una intensa producción artístico-cultural que, escapando a las reglas de asignación de los lugares de la alteridad según el parámetro moral del Hombre Nuevo, exploró ciertas formas de la subjetividad que, en su heterogeneidad, son reveladoras de la complejidad de la imaginación revolucionaria, a la que con demasiada frecuencia se la ha terminado por identificar, sin más, con el discurso estatal.

Este artículo se propone examinar algunas de esas figuras de la diferencia en un corpus constituido por ciertos textos de Reinaldo

Arenas escritos durante los años inmediatamente posteriores al triunfo de los rebeldes. Se trata de los cuentos reunidos en *Con los ojos cerrados* (1972) y la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975).¹ Nos interesa su lectura porque ellos muestran de manera contundente cómo las subjetividades allí construidas que llevan a cabo una “insubordinación de los signos” (Richard, 1994) contra los sistemas semióticos dominantes, son *productivas* en el sentido en que, desde esa *dislocación*, desde esa socavación de los lugares comunes del discurso oficial, ellas construyen otra definición del *locus* revolucionario. Esto es: no como la realización espacio-temporal de un modelo trascendente de acuerdo con el cual las nuevas generaciones serán educadas “libres del pecado original” de sus padres –como anuncia el Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965)– sino como oportunidad de desclasificación de los modelos conocidos que permitiría *hacer lugar* a la invención de formas inmanentes de subjetividad que, para el caso del corpus seleccionado, intentaremos reconstruir en los párrafos que siguen.

1. ADENTRO, AFUERA: LUGARES DE LA OPRESIÓN

En los textos arenianos siempre estamos leyendo una huida: los personajes de Arenas están siempre en fuga o planeando una fuga. ¿De qué huyen? Se trata, todo el tiempo, de huir de la casa. Y de las múltiples modulaciones de la impotencia y la muerte que habitan

¹ Antes de ser publicada en español, la novela, escrita entre 1966 y 1969 (Ette, 1992: 111), fue publicada por primera vez en francés en 1975. En su exhaustivo estudio sobre la obra de Arenas, que incluye la datación de sus textos, Ottmar Ette consigna la simultaneidad cronológica de la escritura de *El palacio de las blanquísimas mofetas* y los cuentos reunidos en *Con los ojos cerrados*, con los que comparten ciertos núcleos narrativos. (Ette, 1992: 112). Comparando a ambos –novela y relatos– Emir Rodríguez Monegal sostiene que “Es posible imaginar que en los cuentos, Arenas estaba ensayando materiales que luego ampliaría en la narración más extensa [...]. El libro de cuentos puede así ser visto como un cuaderno de apuntes para la novela. O también, ésta puede ser vista como un desarrollo hasta el infinito, por medio de un laberíntico sistema de permutaciones, del mismo material básico de los cuentos” (Rodríguez Monegal, 1990: 10). Esta coincidencia temporal entre los relatos y la novela a la que se añade, además, su continuidad temática, justifica una lectura de estos textos como resultado de un proyecto narrativo que, entre 1964 y 1969 va concretándose en distintas versiones. Por su parte, *Con los ojos cerrados* se publica por primera vez en 1972 en Montevideo, por la editorial Arca, aunque varios de los cuentos ya habían sido publicados por separado en revistas cubanas (Ette, 1992: 109).

indefectiblemente en la colectividad que ella alberga: “Había una casa. Y en la casa, alguien se moría. Siempre alguien se está muriendo en las casas miserables. *Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables... Aquí el terruño, aquí el infierno*”, dice una de las voces en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Arenas, 2001: 29, cursivas en el original). Porque mucho más que un edificio o refugio, “casa” es el nombre que en el mundo areniano se le da al lugar que hace posible toda forma de comunidad fundada en la opresión. O tal vez al revés: toda forma de comunidad fundada en la opresión se expresa, para Arenas, en el significante “casa”.

A veces, en algunos textos, la casa es el lugar en donde fija residencia el *archivo* (Derrida, 1997) de un orden político, esto es, emplazamiento de aquello que es, a la vez, fundamento de la Ley pero también poder para hacer cumplir su mandato. *La Vieja Rosa* (fechado en 1966), relato en el que nos detendremos más adelante, ilustra este punto de modo paradigmático: la finca de la vieja es el sitio donde se preservan las leyes del Antiguo Régimen que tanto prescriben las formas de conservación de la sangre, la clase y la riqueza acumulada, como proscriben todo dispendio (del cuerpo entregado al placer, de los ahorros, del tiempo) y donde reside la autoridad que las hace cumplir. A este significado que podríamos calificar de masculino, patriarcal, de la casa familiar, Arenas superpone otro que tiene que ver ya no con el nombre del padre, sino con el cuerpo materno. Porque la casa es también el lugar donde habita esa matriarca omnipresente e incestuosa que, al cancelar la posibilidad de la diferencia con sus hijos, los condena a un momento primigenio en el que el lenguaje no existe, los priva del lenguaje reduciéndolos a una pasividad que se parece a la muerte. Incluso los *habla*, como sucede en “El hijo y la madre”, datado en 1967. Este cuento breve despliega un tema obsesivo en el universo areniano: el del hijo poseído –mejor diríamos, *habitado*– por la madre. Ella coincide, así, con los límites de una casa sin aberturas: en el comienzo mismo del texto se nos advierte su presencia ubicua y simultánea en todas las habitaciones. Al cubrirlo todo, también la existencia del protagonista queda absorbida y administrada por la función materna: es la madre quien regula sus horarios, sus lecturas, sus comidas, su ropa, su deseo. No sorprende entonces que cuando este conoce a “el visitante” –alguien cuya identidad viene dada exclusivamente por su procedencia de ese afuera casi inconcebible– se excuse de recibirlo aludiendo “no tener dónde”. Cuando el extraño le pregunta, incrédulo, cómo es eso de “no tener

dónde”, el protagonista responde “Vivo con mi madre”, poniendo así en evidencia el hecho incontestable de que donde hay una madre no hay lugar para nada más. El cuento es, así, un relato asfixiante del intento nunca consumado de abrirle la puerta al visitante, no sólo porque la puerta ni siquiera tiene pomo para ser abierta, sino sobre todo porque el espacio de la subjetividad del hijo está *ocupado* por su propia progenitora, quien, pese a estar muerta hace tiempo, sigue aún rigiéndolo “sin acompañarlo, disminuyéndolo, acosándolo, eliminándolo” (Arenas, 1981: 111).

Proponemos, entonces, que si la casa *hace* a la subjetividad de los personajes arenianos es porque esta no tiene un afuera. De aquí que no alcance con abrir la puerta para escapar de ella: la casa está interiorizada en los mandatos que obligan a sujetarse en un género, que organizan un cuerpo, que fijan la identidad en una filiación, que prescriben un lugar social y productivo. “Es terrible esto de saberse preso en un sitio donde nada se resuelve con abrir una puerta y salir a la calle”, dice Fortunato, el protagonista de *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Arenas, 2001: 19).

Pero la casa no sólo es una extensión del sí mismo, sino también del tipo de agregación comunitaria que ella hace posible: una comunidad de seres infames, asimilables, por la repugnancia que producen, a la mofeta, fundada en vínculos igualmente abominables: la vejación, la posesión, el poder irracional y absoluto de los miembros más fuertes sobre los más débiles. “En mi casa –dice Fortunato– que no es mi casa, pero que de todos modos es “mi casa”, manda Jacinta, manda el viejo, manda Adolfina, manda Digna. Y todos a su vez son mandados. Y los que no pueden mandar son mandados por todos” (Arenas, 2001: 333). De hecho, incluso en el origen material de la casa está la violencia: en *El Palacio* la casa donde viven Fortunato y su familia ha sido construida a partir del despojo. Polo, el abuelo, roba el dinero ahorrado en común por los miserables habitantes de la colonia de Chinos Independientes que lo reciben cuando escapa de su condición cuasi esclava –dinero destinado a pagar el retorno a su país de origen tras ser engañados por la Compañía que los trajo a la isla–, y para eso no duda en estrangular al tesorero. Con esos fondos mal habidos compra un pedazo de tierra, en donde decide establecerse y engendrar su descendencia. Pero el nacimiento de las cuatro hijas concebidas por la vía de la violencia contra Jacinta no hace más que aumentar el número de bocas para alimentar sin incrementar el número de brazos para trabajar en el

campo. Acosado por la pobreza, vende finalmente la finca en una transacción signada también por el fraude. La nueva casa que Polo compra en Holguín es un sitio peor aún: “de fibrocemento, hecha para guardar calor, las cucarachas y los olores más intolerables” (Arenas, 2001: 79). Este es el espacio en donde transcurren las “agonías” de los personajes: la mudez de Polo, la partida de Onérica, el abandono de Digna, el suicidio de Esther, la frustración de Adolfina, la muerte de Fortunato en manos de la guardia batistiana.

¿Cómo escapar, entonces? ¿Qué acontecimiento podría fundar ese otro lugar en el que sería posible, parafraseando a Michel Foucault, *vivir de otro modo*?

2. LA APERTURA REVOLUCIONARIA

En algunos de estos primeros textos de Reinaldo Arenas, la Revolución es ese gran cataclismo con poder suficiente como para demoler la casa y el orden que ella sostiene, con sus divisiones incuestionables entre lo público y lo privado, los que mandan y los que obedecen, la vida doméstica y la política, las jerarquías y los lugares destinados al hombre y a la mujer, los usos admitidos del cuerpo y sus placeres. Es desde esa lógica del advenimiento de lo utópico sobre la isla que debe entenderse que tantos artistas e intelectuales emprendieran una reflexión sobre el acontecimiento revolucionario tomando como punto de partida, antes que nada, sus efectos micropolíticos en la casa familiar. “Cuando llegó la Revolución / la multitud entró en mi casa / parecía revolver las gavetas, el armario, /cambiar el cesto de la costura [. . .] Esperanzado vi, había que ver / cómo entraba la luz en aquella sala / cuando mi madre abrió las ventanas / por primera vez”, escribe Miguel Barnet (1967: 109) en su poemario *La Sagrada Familia*. Yendo más lejos todavía, tras su visita a la isla en 1970, el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal se atreverá a decir en *En Cuba*: “Esta Revolución, como Cristo, ha venido a dividir: ‘el padre estará contra su hijo, y el hijo contra su padre; la madre contra su hija y la hija contra la madre; la suegra contra su nuera, y la nuera contra su suegra’ (Lucas 12: 53)” (Cardenal, 1972: 39-40). Para el nicaragüense, el triunfo del 1 de enero de 1959 pone en marcha desde cero el reloj de la historia, estableciendo, como ocurrió con el nacimiento del mesías, un nuevo origen. Esta fractura temporal es también una recomposición radical

de las relaciones entre los hombres, una nueva forma de partición social en la que lo que estaba junto ahora está separado y a la inversa.

También Reinaldo Arenas se suma a ese momento que bien amerita la aplicación de metáforas religiosas, en el sentido de que, como venimos argumentando, la Revolución produce una nueva ligazón comunitaria que exige como condición previa la cancelación total del pasado. En “La Vieja Rosa”, la Revolución asume la figura del bello ángel exterminador que ríe con una carcajada triunfal mientras el orden que ha sostenido la autoridad de la vieja se viene abajo, con la ayuda entusiasta de sus propios hijos. Pues para horror de la madre, Armando, el primogénito, se ha unido a los rebeldes y ahora es el encargado de proceder a la expropiación de los bienes de su propia familia según las disposiciones de la reforma agraria en curso, mientras que Rosa, la hija, traiciona el linaje de su familia al casarse a escondidas con un negro. La Revolución tira por la borda todas las herencias, reniega del pasado y se ríe de ello: es el fin del mundo, o bien dicho, el fin de ese mundo hasta entonces conocido, ahora deshecho por las llamas que consumen la finca de la vieja. En ese escenario apocalíptico se eleva victorioso un Ángel, desafiando a la matriarca con su “figura de adolescente radiante (que) se llevaba una de sus delicadas manos hasta la región del cuerpo donde el hombre ostentaba su virilidad” (Arenas, 1981:72). Contra su carcajada arrolladora nada pueden hacer las estatuas de los santos y los velones del altar que ella le arroja en el momento mismo en que comprende, devorada por el fuego, que ha sido definitivamente derrotada.

Parecería entonces que, sobre las ruinas de esa catástrofe la Revolución ha levantado los cimientos de un “territorio liberado” de opresiones en donde los ángeles ríen –y tienen sexo–. En ese nuevo locus el pueblo cubano comprobará rápidamente los efectos profundamente igualadores de las primeras medidas del gobierno revolucionario: la reforma agraria, las campañas alfabetizadoras, la estatización de la salud y la educación, la significativa expansión de los servicios sociales gratuitos desde teléfonos públicos a guarderías, la reducción del costo de los alquileres, ahora bajo control estatal, fueron algunas de las intervenciones que, entre 1959 y 1970, impactaron inmediatamente en las condiciones de vida de amplios sectores hasta entonces excluidos.

Al mismo tiempo, otros acontecimientos también contribuyen a producir este efecto de demarcación de los límites territoriales de la experiencia utópica: desde el regreso esperanzado de escritores como

Alejo Carpentier o Calvert Casey, pasando por la obligada peregrinación a la isla por parte de intelectuales de izquierda de todo el mundo, hasta la fundación de una institución cultural de proyección continental como Casa de las Américas², la idea de que allí, en Cuba, fijaba residencia un proyecto de nueva sociedad se manifestó también en estas muestras de deseo de afiliación voluntaria a la gran familia revolucionaria y de participación activa en la construcción de su destino.

Pero lo que en un primer momento es vivido como una potencia arrolladora que a su paso va transformando radicalmente la vida cotidiana, será progresivamente sedentarizado e institucionalizado. Y, pese a las políticas igualadoras que pondrá en marcha el gobierno revolucionario, la rápida concentración del poder decisorio en la cúpula del partido y su organización esencialmente falocrática (Sorensen, 2007: 39) no conducirán a la construcción de una utópica comunidad de iguales, sino que, todo lo contrario, irá consolidando un “nosotros” familiar regido por una autoridad superior que gestionará tanto las formas admitidas de subjetividad como los espacios autorizados para su despliegue. Así, cuando Fidel Castro pronuncie su célebre discurso en la Biblioteca Nacional en junio de 1961 más conocido como “Palabras a los intelectuales”, quedará claro que la Revolución, como la casa de Fortunato, tampoco tiene afuera: sólo dentro, y, en todo caso, contra.³ También el Che Guevara profundizará

² Acerca de la asociación metafórica entre casa familiar y Casa de las Américas, institución cultural creada en 1959 por el gobierno revolucionario con el objetivo de reunir las voces de intelectuales de distintas regiones del continente, articulándolas en un diálogo en torno a “lo nuestro” latinoamericano, véase el análisis de Juan Carlos Quintero Herencia en *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, (170 y ss.).

³ “Palabras a los intelectuales” ha pasado a la historia como el discurso en el que Fidel Castro define drásticamente las relaciones entre la Revolución y la actividad de los intelectuales con la célebre frase “dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir, y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie” (Castro: 1961). Puede consultarse esa versión oficial del discurso, publicada por el Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario, en el *Castro Speech Data Base* del Latin American Network Information Center (LANIC), University of Texas at Austin (<<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>>). Si bien en la versión oficial de este discurso el juego de oposiciones está dado entre “dentro” y “contra”, la famosa consigna empezó a circular también como “dentro de la revolución todo; fuera de la revolución nada”. Esa curiosa modificación de la

esta idea en “El socialismo y el hombre en Cuba”: “Los dirigentes de la Revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos, no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la Revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de Revolución. No hay vida fuera de ella” (Guevara, 1980: 46). El “nosotros revolucionario” absorbe y refuncionaliza toda la economía afectiva previa, redirigiéndola ahora hacia un objeto cuya trascendencia histórica no solamente vuelve insignificantes la pequeñez de los afectos personales, sino que además exige fidelidad incondicional y amor indivisible: “Nuestros revolucionarios de vanguardia tienen que idealizar ese amor a los pueblos, a las causas más sagradas y hacerlo único, indivisible. No pueden descender con su pequeña dosis de cariño cotidiano hacia los lugares donde el hombre común lo ejercita” (Guevara, 1980: 46). Así, si el triunfo del Ejército rebelde significó en un principio la suspensión de todas las certezas anteriores y el común sentimiento de entusiasmo (Rojas, 2007) ante lo que se percibió como posibilidad de reinención de la sociedad cubana, pronto ese momento “solar” –diría Cortázar en el prólogo de *Libro de Manuel* (Cortázar, 1973: 8)– será organizado en jerarquías, tiempos, procedimientos, símbolos, y, sobre todo, espacios, trincheras. El trazado de los límites de la comunidad revolucionaria señala ese exterior amenazante más allá del cual habita, en su alteridad irreductible, lo “contrarrevolucionario”.

Frente a tal repartición, estos textos de Reinaldo Arenas que estamos leyendo insisten en darle un lugar a un resto no localizable o excedente en esta cartografía del territorio liberado, en darle un cuerpo a ciertas subjetividades que el espacio de la Revolución no puede incorporar; en hacer sensible, inscribiéndolo en el texto literario, a lo que escapa a la edificación discursiva oficial, horadando así sus

frase al momento de ser repetida es también una muestra de la efectividad de la semántica construida por el lenguaje revolucionario. En ella, “dentro” es el término marcado, de manera tal que cualquier otra posición imaginable se define necesariamente por referencia a aquél: desde esta lógica, estar fuera y seguir estando a favor es una contradicción, como también lo es estar dentro y en contra. “Contra” y “fuera” terminan siendo, así, prácticamente intercambiables, como quedaría luego demostrado con el caso Padilla, autor acusado de contrarrevolucionario por su poemario *Fuera de juego*.

cimientos a causa de los efectos políticos de eso que Jacques Rancière llamaría *desacuerdo*.⁴

Porque esto que sobra, que está de más en el escenario revolucionario y que los textos arenianos vuelven visible, formula desde el espacio literario una cuestión crucial: dado que la Revolución ha hecho estallar los cerrojos de la antigua casa y que, como se ha dicho antes, esta hacía a la configuración subjetiva de sus habitantes, ¿qué formas de la subjetividad serán posibles ahora, en este nuevo locus comunitario que se está construyendo?

Sistemáticamente, estos primeros textos de Reinaldo Arenas que estamos analizando, tensionados entre el encantamiento ante las prodigiosas transformaciones sociales en curso y las reservas ante una centralización cada vez más acentuada de la autoridad, reiteran, con variantes, un mismo núcleo argumental: los personajes que han avizorado la oportunidad de escapar de la opresión sumándose a la Revolución, no encuentran en ella, sin embargo, un lugar para hospedarse. En “La Vieja Rosa”, por ejemplo, la Revolución mueve a todos los miembros de la familia del lugar social que se les había sido asignado en el antiguo orden, menos al menor de los hijos de la vieja: mientras que Armando y Rosa se suman activamente como actores de las transformaciones políticas en curso, Arturo, el más delicado, el que casi muere al nacer, queda aparte –queda sin-parte en el nuevo reparto de subjetividades revolucionarias–. Se nos informa que “se empecinó en comprarse un radio de pilas que costaba un dineral, y se hizo construir una torre a un costado de la casa, donde se instaló con el radio y comenzó a reunirse con los muchachos del barrio” (Arenas, 1981: 42). En el final del relato, su madre lo descubrirá desnudo y abrazado a otro hombre, allí, en esa habitación que está fuera de la casa pero que no está dentro de la moral estatal que consagra la

⁴ Para Jacques Rancière “los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras” (Rancière, 1996: 9). El desacuerdo no es, por tanto, acerca del contenido de un argumento, sino acerca del hecho de que éste pueda contar como tal, de que tenga una parte en una escena en donde antes no la tenía. La política en tanto desacuerdo implica, así, la corrosión de una configuración de lo sensible específica debido a la fractura que produce la aparición de una parte in-contada, invisibilizada hasta ese momento. Podríamos decir también que la política, tal como Rancière la concibe, esto es, como acontecimiento desclasificador de un orden, de un *sentido común* entendido a la vez como un modo de pensar y de percibir, tiene resonancias con la noción de “línea de fuga” deleuziana.

Revolución. En esa zona liminal, fugados de los escenarios en donde se representa el drama del destino histórico de la patria, habitan los personajes de estos primeros textos arenianos. Sin demasiada dificultad, en Arturo reconocemos los rasgos de Fortunato, y en ambos los del protagonista del cuento “Comienza el desfile” (1965), fechado apenas unos meses antes que “La Vieja Rosa”. El tiempo de este relato transcurre el día en que Fulgencio Batista ha caído y por fin los alzados bajan de la sierra para entrar en el pueblo en un delirante desfile en el que se mezclan el desenfreno, el ron, la música y la fascinación femenina por esos jóvenes sudorosos y barbudos que llevan las escopetas en alto. De esta fiesta colectiva el narrador es testigo, pero también de la lucha misma, porque también él ha sido –o ha intentado ser– un soldado del Ejército rebelde. En medio de la algarabía popular, mientras el desfile avanza por las calles del pueblo, el muchacho recuerda cómo la Revolución ocurrió para él. Recuerda los días y las noches de insoportable tedio junto a sus padres en la casucha de Holguín, recuerda a su novia y sus insistentes demandas de amor, el pueblo bloqueado por los rebeldes y el acecho de la guardia de Batista, el invariable sonido del abuelo echando flit a los mosquitos, la angustia por la repetición de lo mismo, de un tiempo destinado a servir a la reproducción de la existencia diaria. Buscando una vida que merezca ser vivida el muchacho decide alzarse a la sierra con los rebeldes –episodio reelaborado luego, en detalle y con un final trágico, en *El palacio de las blanquísimas mofetas*–. Allí conoce a un soldado –Rigo– y la felicidad de estar a su lado en las guardias nocturnas. Rigo quiere darle entrenamiento, enseñarle a usar su escopeta, pero el narrador declina todo entrenamiento militar. Poco después, el muchacho es excluido del campamento porque no tiene armas. En palabras del Capitán: “no podemos admitir más soldados rebeldes que sólo cuenten con la voluntad” (Arenas, 1981: 14). Rigo intenta entonces ayudar una vez más al protagonista regalándole su cuchillo para que mate a un policía y le robe su fusil. Pero el narrador tampoco puede sortear esa segunda prueba de hombría que se le exige para ser un combatiente: a la falta de un arma propia se suma su negación a luchar.

Desechado por los rebeldes de Castro, amenazado por los guardias de Batista, mortificado permanentemente por su familia, temeroso de la delación del vecindario, el tiempo épico de la lucha pasará para el narrador escondido en la casa de su tía, cargando latas de agua hasta el día en que el ejército rebelde, finalmente victorioso,

hace su entrada en el pueblo y en medio del desfile el narrador vuelve a encontrarse con Rigo:

Y tú, con el uniforme, sudando, tan orgulloso; alzando la escopeta. [...] Me hablas a gritos. “Qué”, pregunto yo también a gritos. “Que cómo te fue, chico, dónde te metiste después que saliste de Velasco”. Y seguimos trotando sudorosos. Tú, con el uniforme que de mojado se te pega a las nalgas. [...] Dentro de media hora, o antes, entraremos en Holguín. “Nada”, te respondo; pero el cuchillo que tú me regalaste viene aquí, debajo de la camisa. Lo palpo, con pena, pero no te lo enseño (Arenas, 1981: 10).

Su familia, que durante todo el relato sólo ha tenido palabras de desprecio para el protagonista, ahora que la causa ha triunfado le entrega una gran bandera roja y negra y le pide que haga el papel de héroe del barrio: “Sal a la calle con ella –me dice mamá–, todos los vecinos te están esperando” (Arenas, 1981: 21). Pero el narrador se escapa otra vez y el cuento termina con este segundo escape:

Por un momento me quedo de pie, con la bandera [del Movimiento 26 de Julio] en la mano. “Estoy cansado”, digo finalmente, y tiro la bandera en el baño. Prendo la luz. Me saco el cuchillo de la camisa y lo coloco en el borde del inodoro. Antes de desvestirme contemplo mi miserable ropa de civil, sudorosa y mugrienta. [...] En la calle retumban los himnos y el bullicio de todo el pueblo. “Apúrate –dice mi madre al otro lado de la puerta– te estamos esperando”. No le respondo. Desnudo me coloco bajo la ducha y abro la llave. El agua cae sobre mi cabeza, rueda por mi cuerpo, llega al suelo completamente enrojecida por el polvo (Arenas, 1981: 22).

Lejos de encarnar los atributos de virilidad y heroísmo a los que todos rinden exaltado tributo en el desfile, el cuerpo del narrador parece resistir su inscripción en ese acontecimiento que podemos leer como si fuera el texto a través del cual el pueblo entero proclama la nueva Verdad que ha revelado el triunfo revolucionario, y a la que súbitamente todos, incluidos los oportunistas padres del muchacho, se han convertido. Pero la escritura de ese texto maestro va siendo deshilachada, des(f)hilada por el subtexto del narrador, quien va cosiendo, con retazos, su propia versión de ese momento inaugural. Para la muchedumbre, el desfile triunfal es el sitio en el que se reúnen las partes que se reconocen en el nuevo “nosotros” de la familia cubana, que se actualiza en rituales de pertenencia como los vítores,

los aplausos y la entonación de himnos (que el protagonista, detalle importante, *finge* cantar). El muchacho está ubicado en un punto exterior a esta performance de la victoria. Esa excentricidad, como la del joven Arturo en “La Vieja Rosa”, es también escape de un espacio *estriado*, espacio donde todo movimiento queda siempre referido a una estructura que lo organiza según un código previo, distribuyendo posiciones, jerarquías, significados (Deleuze y Guattari, 2004: 483 y ss.). Enfrentados a ese horizonte inamovible dentro del cual quedan constituidos los sujetos, los personajes arenianos crean una posibilidad que no estaba dada previamente: se fugan, abren una línea desterritorializante que no figura en ningún mapa, sustrayéndose así de ese poder que reduce sistemáticamente a su propio orden de representación aquello que no es representable ni subsumible a la identidad de lo único e igual a sí mismo⁵.

3. UNA ÉTICA DEL ESCRITOR: DISLOCACIÓN, FUGA, TRAICIÓN

Pareciera entonces que para Arenas la ruptura revolucionaria no trae consigo la llegada a un territorio firme en donde finalmente los sujetos podrán *ser lo que real* y esencialmente *son*, sino que, por el contrario, abre la posibilidad de devenir, de echar a rodar como ese polvo que en el agua abandona toda forma para fluir, eludiendo todo intento de sobrecodificación que imponga un rostro, una identidad, un sexo, una función productiva. Pues debemos enfatizar que, con su fuga, los personajes de estos primeros textos arenianos –y aquí Fortunato es el mejor ejemplo– no nos revelan sólo la negatividad de una carencia que sería la causa de este escape –la miseria y la opresión política de la Cuba en la época de Batista, la alienación en la vida cotidiana– sino sobre todo la positividad de un deseo que, en el acto de escapar, se afirma a sí mismo en su inmanencia, como deseo de vaciar todo modelo trascendente que pudiera instrumentalizar las

⁵ En otros momentos de la obra areniana este esfuerzo por escapar de los dispositivos de control de la alteridad que impuso el gobierno revolucionario asumirá no la forma de una sustracción del cuerpo o invisibilización, sino de una exhibición máxima de la diferencia. En ese sentido, podría proponerse una lectura que pusiera en relación el desfile del cuento que estamos analizando aquí y los incontables y barroquísimos desfiles de modelos que protagonizan los excéntricos “performers” de “Que trine Eva”, en *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes)* (Arenas, 1991: 9-66).

experimentaciones subjetivas que propicia el derrumbe producido por la Revolución. Pero en el escenario bélico de la Cuba de los sesenta, saturado por la sospecha de conspiraciones y agresiones del imperialismo, este escape, en tanto resistencia a la captura por el régimen disciplinario de la familia, el trabajo o el combate, no puede interpretarse más que como traición.

Pero si traicionar es dar una cosa haciéndola pasar por otra, entonces para Arenas esta es, precisamente, la condición de posibilidad de la literatura. Frente a quienes están convencidos de que la operación revolucionaria por excelencia es la del descubrimiento de una verdad históricamente negada y ocultada, para el autor de *Antes que anochezca* no hay nada que reponer ni sacar a luz. Su causa no es luchar por la Verdad, ni tirar abajo la casa anterior para construir, *en su lugar*, una nueva, pero esta vez sin tachadura moral. Su consigna es, en cambio, hacer algo que signifique otra cosa distinta a lo que se espera: traicionar, por tanto. La traición corroe la idea misma de verdad, porque rechaza la creencia en un *locus* donde residiría “naturalmente” el significado, donde este hunde sus raíces confundiendo con el ser de las cosas, remitiendo así a un origen –y por tanto, una originalidad, una autenticidad, una autoría–. En tanto dislocación, la traición debe comenzar por uno mismo: requiere borrar las propias fronteras del yo, abandonar la propia identidad, perder el rostro y con ello la ilusión de ser una unidad cerrada, aislada, autorreflexiva. Exige, además, producir un espacio de conexión con lo otro, ensamblaje que la circunstancia histórica del triunfo revolucionario, con su desarreglo de los sentidos, las expectativas, las categorías con las que hasta entonces se organizaba el conocimiento del mundo, favorece y multiplica. De manera tal que podríamos afirmar sin titubeos que Fortunato encarna efectivamente la subjetividad revolucionaria cuando en *El palacio de las blanquísimas mofetas* se pregunta: “Qué haces en este lugar que no es para ti. Pero cuál es tu lugar. Qué haces entre hombres que saben lo que hacen o que si no lo saben, no saben que no lo saben” (Arenas, 2001: 295). Su deseo es el de “ser cualquier cosa menos un muchacho que se va de la casa y tiene que volver a la casa. Ser cualquier cosa de lo que no soy” (Arenas, 2001: 305), su condición permanente es la de la desubicación, el desarraigo, el tránsito. Hacia el final de la novela, en el momento mismo de morir torturado y fusilado por los guardias del ejército batistiano, quienes lo atrapan tras su vano intento de robarle a uno de ellos un arma, se nos hace saber que su escape no ha consistido

sólo en alzarse infructuosamente con los rebeldes, sino en hacer uso de los medios que ofrece la literatura para lanzarse a este devenir-otro, que es lo mismo que ser nadie. “Quiero ser lo que soy: nada”, dice Fortunato (Arenas, 2001: 162), quien hasta se sorprende que el teniente y los soldados que lo golpean para que delate crean que él es *alguien*: “Por primera vez le iban a hacer un interrogatorio, por primera vez lo llamaron por su nombre y todos sus apellidos. Por primera vez en su vida era una persona importante, digna de la mirada, de la atención, del trabajo de varios hombres” (Arenas, 2001: 355). Pero no es casual que la exigencia de identificación –que en este caso es, ni más ni menos que policial– quede vinculada a la muerte. Hasta entonces, Fortunato ha sido tan sólo un *espacio*, un lugar cedido a la reapropiación de las voces de los otros. Lector apasionado de Borges, Arenas comparte con el autor argentino la misma crítica radical del yo: como Shakespeare en “Everything and nothing”, Fortunato también ha sido una máscara que “se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie” (Borges, 1974: 803). Y bajo esta luz es posible, entonces, proponer que el texto alucinado que hemos leído hasta entonces es el resultado de esa experiencia:

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió, y el cuello se abriría dando paso a los varados dientes finos, largos, un poco más gruesos, de acero, que hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores, y por lo tanto, quien mejor podía padecerlos. ¿Acaso no había sido Adolfin y había medido la furia causada por las sucesivas abstinencias? ¿Acaso no había sido ya Digna y había conocido la soledad sin ningún tipo de pretensiones? ¿Acaso no había sido ya Polo y había experimentado las frustraciones en todas sus escalas? ¿Acaso no había sido él quien le había otorgado voz, sentido trágico, trascendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles? Él era el traidor, el traficante, el encargado de dar testimonio, el superior. Deshaciéndose, para poder hacer. El intérprete cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difuminarse, al desaparecer barrido por la furia del fuego (Arenas, 2001: 360-61).

Deshaciéndose para poder hacer, Fortunato da testimonio de lo(s) otro(s) a través de un acto de traición que hace posible,

paradójicamente, reponer la singularidad de cada una de las “criaturas de la agonía” (Adolfina, Digna, Polo, Onérica, Celia, la abuela) liberándolas “del grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles”. Porque este volver a narrarlos hace posible efectuar otras versiones de cada personaje, rescatándolos de un relato acerca de su identidad que los esencializa y aprisiona (Adolfina la quedada, Digna la dejada, Esther la suicida, Celia la loca), captando en ellos algo que hasta entonces había quedado “confundido en el barullo” pero que la copia permite traer a nueva vida.

Antes de volver a este argumento acerca del poder emancipatorio de la actividad literaria, detengámonos en la curiosa la vinculación entre testimonio-traición que Arenas plantea en este párrafo.⁶ Si el testimonio está ligado a la traición es porque, contrariamente a lo que defiende el pacto realista, el único testimonio posible es el que se rehúsa a incurrir en la omnipotencia de afirmar “esto que refiero aquí es lo que ocurrió/lo que hay/lo que es realmente”. Arenas rechaza categóricamente la idea del texto-como-reflejo-del-mundo: dar testimonio no es fijar en palabras la verdad que ha sido alcanzada mediante los recursos de la intelección y la experiencia individual, transponiéndola en un registro textual, sino que, por el contrario, implica necesariamente traicionar, faltar a esa (presunta) verdad, corroer su aparente transparencia al desestabilizar, en una lectura que se asume activa, situada históricamente y atravesada por las lógicas del deseo, los conceptos con los que esa evidencia ha sido construida y que por tanto ella presupone y da por sentado, liberándola del mandato de los nombres, *deshaciendo*, en fin, *para poder hacer*. Así, el testimonio sólo es posible a través de un trabajo de descomposición-recomposición de una lengua que permita

⁶ Pese a que la discusión acerca del género testimonial en Latinoamérica giró posteriormente hacia los problemas epistemológicos ligados a la transcripción de “la voz del otro” y al valor de la ficción documental, en los sesenta predominó una concepción realista del testimonio. Sus rasgos formales (cercanía con el registro periodístico, preferencia por la acción antes que por la descripción, lenguaje neutro, borramiento del sujeto en beneficio del referente) fueron fundamentales para la producción de ese efecto de realidad o “illusion of presentness” de la que habla González Echevarría (1980: 256) tan buscada por la estética revolucionaria cubana de los primeros años. De hecho, la creación de un premio específico para la categoría testimonio en los concursos literarios de Casa de las Américas es un dato que permite comprobar la importancia que adquirió este género en la época.

dar cuenta del carácter inacabado, jamás completo, de los seres y de las cosas. Volviendo, entonces, a la cuestión del poder de la literatura pero desde esta clave de lectura, podemos ahora afirmar que el alzamiento de Fortunato, su rebelión, no acontece sólo por su decisión de unirse a los milicianos, sino sobre todo en esa febril actividad literaria que lo lleva, como a la mayoría de los personajes arenianos, a escribir incesantemente su historia –que es también la historia de los miembros de la familia, que es también la historia de Cuba–, en la corteza de los árboles o en el papel que roba de la venduta a su abuelo. Es allí, en esa escritura que se nutre de la usurpación de la identidad y la voz ajenas, de la reescritura (de los reclames publicitarios, de las noticias periodísticas), de la parodia (del *Cantar de los Cantares*), en fin, de todas estas operaciones que *deshacen para poder hacer*, que Fortunato lleva a cabo su rebelión contra un poder que no cesa de procurar su captura e identificación –su *inscripción* para sus propios fines de control– dentro del territorio legítimo de la lengua, la tradición, el tiempo entendido como cronología, los modelos edificantes. Como lo hará luego Fray Servando en *El mundo alucinante*, Fortunato viene a demostrar que el cambio no ocurre como consecuencia de la aplicación del un plan superador concebido por una conciencia iluminada, sino que viene necesariamente de la mano de la traición que hay en toda repetición, pues al ser repetido por otro el original jamás podrá coincidir consigo mismo. Es la potencia de la intertextualidad la que hace posible que una obra posterior, que repite una anterior “idéntica” pero en otro contexto histórico, haga un lugar para aquélla diferencia que no resultaba perceptible hasta ese momento. Así, no se trata tanto de revelar, de una vez y para siempre, el contenido sustancial que un sujeto o un texto –da igual– ocultaba a los otros e incluso para sí mismo, sino de desbaratar cualquier intento de *emplazamiento* definitivo de ese significado, sea porque se lo fija a perpetuidad en una *plaza* o lugar, sea porque se lo data en un *plazo*, en un tiempo determinado. Para Arenas no hay un final absoluto, y las vidas pueden reescribirse para que estas ocurran de otro modo. Incluso la propia, si pensamos en la identificación *literal* de Arenas con Fray Servando Teresa de Mier en el “Prólogo” de *El mundo alucinante*: “tú y yo –afirma el autor de la novela– somos la misma persona”(Arenas, 1982:9).

Constante en toda su obra, en el corpus que estamos analizando el tema de la copia y la reescritura alcanza sin embargo su punto de mayor dramatismo en el cuento “Los heridos” (1967), verdadera

declaración pública de su ética como escritor. Los heridos son dos. Uno de ellos es un traidor a la causa de la Revolución, y el cuento comienza exponiendo sus razones: “*porque esto yo no lo resisto*” – dice–; “*Porque ahora hasta quieren que yo sea miliciano; y que haga guardias; y que trabaje mil horas; y que ingrese en una brigada de trabajo productivo; y que me vuelva un buey prieto. Y que estalle*” (Arenas, 1981: 83-84, cursivas en el original). De él sólo sabemos que ha decidido retirar el cuerpo del locus revolucionario, abandonando su trabajo y su compromiso para encerrarse en su cuarto, ante la desesperación de su madre, con la intención de escribir un libro. El otro es un cuerpo agonizante, surcado de heridas profundas “que no provenían de ningún arma de fuego” ni “tampoco eran puñaladas”, un muerto-vivo que se desploma una noche ante la puerta de la casa del primero, luego de golpear pidiendo auxilio. Por el carnet sindical que el moribundo guarda en su bolsillo, sabemos que tiene la misma edad que aquél que lo rescata, y también el mismo nombre: Reinaldo. A partir de entonces el Reinaldo escritor comienza una infructuosa lucha contra la muerte para salvar a su doble, ocultándolo tanto de su madre como de las autoridades. En vano son sus esfuerzos, pues el herido finalmente muere y su cadáver termina en el techo, sirviendo de alimento para los pájaros. La escena ha sido narrada ya en *El palacio de las blanquísimas mofetas*: “Todos los días Fortunato amanece muerto sobre el techo de la casa, con las palomas encima. Todos los días igual: el blanquizal de palomas que sale volando en cuanto yo digo pipi, y Fortunato muerto se pone de pie”, dice Celia (Arenas, 2001: 181). Ni adentro ni afuera, desangrándose en el umbral de la puerta o pudriéndose en el tejado: al igual que Fortunato, el Reinaldo revolucionario vuelve tan sólo para dejar una vez más sin respuesta la pregunta “cuál es tu lugar”, pues ese retorno a la casa familiar ya no es posible. El Reinaldo escritor, en cambio, con su encierro que es, en verdad, una fuga, pareciera afirmar –como alguna vez lo hizo el propio Arenas– que si hay una patria, esta es la de la hoja en blanco (Arenas, 1986: 31). Allí, en ese plano de inmanencia que desconoce los modelos que prescriben formas de ser, es posible, sin embargo, que lo nuevo “se ponga de pie”, emergiendo por la potencia de la repetición. A través de la vertiginosa puesta en abismo que pone en movimiento “Los heridos”, la muerte del Reinaldo que la Revolución devuelve (¿desecha?), coincide con el nacimiento del Reinaldo que escribe; su elección ética –la traición a ese nuevo hombre moralmente superior y dispuesto al sacrificio que se le exige que encarne– traerá consigo la

posibilidad, como en el cuento de *El hacedor*, de nacer como “muchos y nadie”: Reinaldo Arenas escritor, es, así engendrado por su propia escritura.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Propusimos al principio de este trabajo que en el período inmediatamente posterior a 1959 y en paralelo a un proceso de institucionalización y burocratización de la Revolución cubana, se registraba la emergencia de formas de la subjetividad que escapaban de los únicos lugares posibles establecidos por el discurso oficial: *dentro y contra*. Dijimos también que esta fuga, lejos de ser meramente reactiva, debía entenderse como actividad intensamente productiva, en el sentido de que ella era reveladora de la capacidad para imaginar otros modos de resistencia *fuera* de los límites impuestos por el modelo dialéctico según el cual el espacio admite sólo movimientos de afirmación, negación y superación de esta división en una nueva síntesis. Como ha señalado Gilles Deleuze, la fuga está vinculada a la capacidad instituyente, a la producción de lo real; “huir, pero mientras se huye, encontrar un arma” (Deleuze y Parnet, 1980: 154), dicen; más aún, devenir-arma. En tanto acción de *deshacer para poder hacer*, la fuga implica, entonces, no sólo un desdibujamiento de los límites del espacio estriado, sino también una disolución del sujeto moderno que se piensa y se hace a sí mismo, produciendo, a partir de estas operaciones de descomposición, otras subjetividades. Corresponde, en este punto, apuntar una derivación del análisis crítico de estas articulaciones entre locus revolucionario y sujeto que hemos venido explorando hasta aquí. Nos referimos, en particular, a la especificidad de esta relación tal como se da en el contexto de las políticas de las instituciones culturales cubanas, políticas que, en sintonía con los valores del hombre nuevo, entendieron que la identidad del intelectual se erigía sobre los pilares de la fidelidad y el compromiso con la época y el continente propios. Ante estas demandas de moral revolucionaria que tendrán en el caso Padilla uno de sus momentos más tristemente célebres, Reinaldo Arenas hará uso de la única arma que empuñó a lo largo de su vida: la traición, en este caso, a ese modelo de intelectual. Y lejos de aceptar la consigna de que este debe dar cuenta de la especificidad cultural de “lo latinoamericano”, a lo largo de toda su obra rechazará el supuesto de que hay una identidad propia que, por existir *antes* que el lenguaje,

debe ser expresada por este. Para Arenas no hay ninguna esencia ni hecho “objetivo” que pueda determinar su trabajo narrativo; ningún fundamento, ninguna verdad para poner de manifiesto, nada en el origen que, operando como dato anterior, el texto debe encargarse de revelar. Por el contrario, su escritura hace estallar todos estos *a priori*, atacando los modos de organización del tiempo y de delimitación del espacio propios de un tipo de discurso histórico-geográfico que entienden lo latinoamericano como peculiaridad identitaria en un sentido fuerte, escapando fuera de esos esquemas para contar, otra vez pero de otro modo, lo ya contado siempre de la misma manera. Arenas se ríe de quienes creen en la existencia de un referente “América Latina” aguardando ser nombrado con una lengua capaz de dar cuenta de su cualidad “maravillosa”, para que, con ese nombre, quede por fin invocado su destino. Y pone estas palabras en boca de Fortunato cuando describe el lugar a donde, tras la venta fraudulenta de la finca, se mudan con la familia:

Situado al norte del municipio de Holguín, [Perronales] es tierra de cascajo; sitio pedregoso, árido, donde la llegada de las lluvias resulta imprevisible, así como el fin de las mismas. No hay grandes ríos en Perronales, sino arroyos; multitud de arroyos efímeros que en la época de los vendavales, cuando sobran las aguas, todo lo inundan, y en la época de la sequía, cuando sólo salva una corriente potente, desaparecen. No hay grandes árboles en Perronales, aun cuando sus habitantes digan que sí; los hubo quizá en un tiempo, en la época en que la Isla era un mito y cualquier cosa podía suceder, y todo resultaba “maravilloso” (más al norte desembarcó el Almirante). Ahora hay sólo árboles de escaso resplandor y follaje; árboles que no sirven para protegerlo a uno de las llamas del sol, pero sí para que uno tropiece con ellos, y, si carece de cautela, se saque los sesos... No hay grandes caminos, pero hay, sí, innumerables trillos, veredas, senderos que no conducen a ningún sitio” (Arenas, 2001: 77).

¿Qué podría decirse de Perronales? ¿Cómo narrarlo? Arroyos efímeros, árboles que, antes que antes que para cualquier otra cosa, sirven para tropezar y sacarse los sesos. Perronales es, en verdad, un espacio indecible; suelo de cascajos áridos, no nada relevante que reportar acerca de este territorio. Tampoco es posible atribuirle, a su existencia, finalidad alguna: si bien el pueblo en cuestión está surcado de trillos y senderos, estos, no obstante, no conducen a ningún sitio. Aunque sus habitantes digan que los hay, la idea de que esa comarca

está poblada de grandes árboles pertenece al orden del mito de la exuberancia del Nuevo Mundo, que, desde el desembarco de Cristóbal Colón, no ha dejado de repetirse hasta llegar a adquirir esa densidad cuasi-ontológica que logran las leyendas. Lejos de ostentar una naturaleza imponente que, como sostienen algunos escritores de lo latinoamericano, desborda al lenguaje forzándolo a producir un habla que esté a la altura de esa experiencia única, Perronales es más bien un vacío en el que resuenan las palabras ajenas. Ninguna maravilla, ninguna monumentalidad. Colocado en el espacio que administran las instituciones culturales cubanas, Arenas elegirá fugarse del ritual de la autoafirmación identitaria que allí se celebra, reivindicando en cambio el derecho a ser a través de la repetición, la parodia, la reconexión de fragmentos y citas, en fin: de la escritura que sobreimprimiéndose al mundo que otros dan por sentado, lo borran, produciendo así un lugar hecho apenas de aire que silba, de vibración causada por el sonido de las palabras: "...he pensado siempre que lo cubano es lo abierto, lo ecléctico, lo mezclado, lo violento e irónico, lo casi inapresable, que toma de aquí y de allá..." dice Arenas, ya en el exilio. Y a continuación agrega: "Ese aire, esa frescura, ese latigazo impalpable pero inconfundible como un párrafo de Lezama, como un fragmento de Cabrera Infante, como un poema de Virgilio Piñera, como una página de Ramón Meza, como un verso de José Martí... Extensión abierta al sol y al viento, lo cubano es un silbido inconsolable. Pienso que esas nada tan queridas configuran mi país" (Arenas, 1986: 32). Multiplicidad de voces que se funden, y que, como los colores, dan como resultado apenas un silbido hueco, una nada, que es otra manera de hablar, otra vez, del blanco de la hoja en donde el escritor encuentra su patria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo (1981) *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral.
— (1982), *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Caracas, Monte Ávila.
— (1986), "El mar es nuestra selva y nuestra esperanza", en Reinaldo Arenas, *Necesidad de libertad*, México, Kosmos Ed., pp. 29-33.

- (1991), *Viaje a La Habana (novela en tres viajes)*, México, Mondadori.
- (2001), *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets.
- Barnet, Miguel (1967) *La Sagrada familia*, La Habana, Ed. Casa de las Américas.
- Borges, Jorge Luis (1974), “Everything and nothing”, en Jorge Luis Borges, *Obras Completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 803-8.04
- Bunck, Julie Marie (1994), *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Cardenal, Ernesto (1972), *En Cuba*, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé.
- Castro, Fidel (1961), “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del Pursc, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961. (Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario)”, en <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>> (5/7/2014).
- Cortázar, Julio (1973), *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (1997), *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Sorensen, Diana (2007), *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, Stanford, Stanford University Press.
- Ette, Ottmar (ed.) (1992), *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- González Echevarría, Roberto (1980), "Biografía de un cimarrón and the Novel of the Cuban Revolution", *Novel: a Forum on Fiction* 13.3, pp. 249-263.
- Guevara, Ernesto (1980), "El socialismo y el hombre en Cuba", en Victor López Lemus (ed.) *Revolución, letras, arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 34-48.
- Kapcia, Anthony (2005), "Educational revolution and the revolutionary morality in Cuba: The «New Man», youth and the new «Battle of Ideas»", *Journal of Moral Education*, 34. 4, pp. 399-412.
- Pérez-Stable, Marifeli (1993), *The Cuban Revolution: Origins, Course, and Legacy*, New York, Oxford University Press.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2002), *Fulguración del espacio: Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Richard, Nelly (1994), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Rodríguez, Ileana (1996), "Conservadurismo y disensión: el sujeto social (mujer/pueblo/etnia) en las narrativas revolucionarias", *Revista Iberoamericana*, vol. 62, 176-177, pp. 767-779.
- Rodríguez Monegal, Emir (1990), "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas", en Julio Hernández-Mirayes y Perla Rozencvaig (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Illinois, Scott Foresman/Montesinos, pp. 5-13.
- Rojas, Rafael (2007), "Anatomía del entusiasmo: la Revolución como espectáculo de ideas", *América Latina Hoy* 47, pp. 39-53.
- Serra, Ana (2007), *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*, Gainesville, University Press of Florida.
- Sorensen, Diana (2007), *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*, Stanford, Stanford University Press.