

Fantasías revolucionarias: sobre
*Otra vez el mar y Arturo la
estrella más brillante* de Reinaldo
Arenas

*Revolutionary fantasies: about Reinaldo Arenas Otra
vez el mar and Arturo la estrella más brillante*

Candelaria Barbeira

Doctora en Letras por la Universidad
Nacional de Mar del Plata (UNMdP)
y becaria posdoctoral del Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas (CONICET). Se des-
empeña como docente en el área de
Teoría Literaria (Departamento de Letras,
UNMdP).

ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0001-5177-7707](https://orcid.org/0000-0001-5177-7707)>

Contacto: cbarbeira@mdp.edu.ar
Argentina

Recebido em: 03 de junho de 2023

Aceito em: 17 de julho de 2023

PALABRAS-CLAVE:

Reinaldo Arenas; *Otra vez el mar*; *Arturo la estrella más brillante*; Fantasía; Lenguaje.

KEYWORDS:

Reinaldo Arenas; *Otra vez el mar*; *Arturo la estrella más brillante*; Fantasy; Language.

Resumen: El artículo aborda la novela *Otra vez el mar* (1982) y la *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984) de Reinaldo Arenas (Holgúin, 1943- Nueva York, 1990) a partir de la problematización del quehacer literario en relación con las "ficciones" subjetivas producto de la imaginación de los protagonistas. La concepción de la literatura y del lenguaje que se configura desde ambas narraciones asume un carácter bivalente y contradictorio, tensionado hacia lo testimonial por un lado y por otro hacia la fantasía como reducto de lo inefable.

Abstract: The article analyzes the novel *Otra vez el mar* (1982) and the *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984) by Reinaldo Arenas (Holgúin, 1943- New York, 1990) taking as point of view the conception of literary work related to the subjective fictions product of the imagination of the protagonists. The conception of literature and language configured from both narratives assumes a bivalent and contradictory character, stressed towards the testimonial and towards fantasy as a place of the incommunicable.

Luego de instalar su nombre en las letras cubanas con su ópera prima; luego de ser arrestado, huir y ser encarcelado; luego de firmar una confesión donde admite ser un “contrarrevolucionario” arrepentido de su debilidad ideológica y de su homosexualidad; luego de prometer no escribir “ni una línea” contra la Revolución cubana (*Antes que anochezca*, p. 230); luego de un período de ostracismo al salir de prisión, en 1980 Reinaldo Arenas (Holguín, 1943- Nueva York, 1990) logra trasladarse a Estados Unidos a través de la migración masiva conocida como “éxodo de Mariel”. En esos primeros años fuera de Cuba publica la novela *Otra vez el mar* (1982) y la *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984). Ambas establecen vasos comunicantes con una línea ya presente en su narrativa: la exploración de la imaginación de los personajes como fabulación imperante sobre las circunstancias externas a la conciencia de los protagonistas; a su vez, ambas incorporan la referencia a la Revolución, contrariando la idea de literatura que se promulga desde la ficción.

OTRA VEZ EL MAR: EL MARICÓN Y EL MARXISMO

Otra vez el mar (1982) es la cuarta novela de Arenas y la tercera de la “Pentagonía”, ciclo narrativo que recibe dicha denominación a raíz de la situación agonística de los personajes principales.¹ La redacción de la novela presenta un itinerario accidentado, con sucesivas reescrituras, circunstancia remarcada en

1 La pentagonía, injerto léxico de “pentalogía” y “agonía”, se compone de las novelas *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1988).

los paratextos, donde se establecen las coordenadas de las sucesivas versiones que van desde la primera, en 1966 en La Habana, hasta la que finalmente se publica, fechada en 1982 en Nueva York (*Otra vez el mar*, p. 375).

La novela se centra en Héctor, un escritor cubano en el contexto de la Revolución, con la cual tiene conflictos a pesar de desempeñarse como funcionario de alto rango. La historia transcurre en 1969 y relata el regreso del protagonista y su esposa en automóvil de Guanabo a La Habana, luego de haber pasado seis días de descanso con su hijo de pocos meses. Desde ese enclave narrativo los personajes principales reflexionan, entre recuerdos y digresiones, sobre los acontecimientos de esa semana, enfocándose en el desinterés del marido hacia su pareja y la tensión sexual entre Héctor y un joven que conoce en la playa.

El libro presenta una estructura especular organizada en dos partes. La primera se distribuye en seis secciones, del “Primer día” al “Sexto día”, identificadas en el índice, puesto que la primera parte no presenta divisiones internas: dentro del mismo párrafo se pasa de un segmento al otro y solo en el margen de la página se indica el día/sección correspondiente. Cada uno se inicia con un intertexto bíblico que establece el correlato con el Génesis y los seis días de la creación. La voz narrativa en la primera mitad está representada por el fluir de conciencia de la esposa de Héctor, a quien no se le otorga nombre. En la segunda, éste asume las riendas del relato, donde priman las reflexiones y disquisiciones poéticas sobre la narración de hechos, y se organiza a su vez en seis “Cantos” (referencia homérica, al

igual que el nombre del protagonista).² Si bien el argumento se desarrolla según una cronología lineal, la escritura se complejiza al mixturar recuerdos, fantasías y reflexiones, sumando en la segunda parte una escritura lúdica en la que predomina el verso.

En ambas partes se le otorga un rol fundamental a la espacialidad de la página: si en el trayecto inicial se produce a partir de la variación de la tipografía en el margen de la hoja en el cambio de “día”, en la segunda parte se trabajan con insistencia los espacios en blanco y la dirección de los versos de manera caligramática. El trabajo con la diagramación puede considerarse una característica propia de la obra areniana, compartida en particular con *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en las que se interrumpe la página con fragmentos de textos, primero como citas a modo de epígrafes que de manera repentina suspenden la narración, luego párrafos independientes situados en el margen de la carilla, incorporando reflexiones de los personajes o fragmentos de noticias periodísticas. Sin embargo, tal como apunta Alicia Rodríguez (1987), en *Otra vez el mar* el sistema social y político se internaliza e integra: las consignas, los documentos, citas y mensajes radiales que en las dos primeras novelas de la pentagonía se presentan a modo de collage son incorporados ahora dentro del contexto temporal y espacial de la narración.

2 La intertextualidad con la *Iliada* se vuelve más explícita aún en una escena que parodia la batalla entre griegos y aqueos llevando la épica al plano de la erótica, donde se lucha por Helena de Troya utilizando los falos a modo de espadas hasta que aparece Paris. El triángulo amoroso, como indica Olivares, se reescribe en una nueva combinación del deseo amoroso, que ya no se define en el triángulo compuesto por Menelao, Helena y Paris sino en la mujer, Héctor y el joven muchacho que conoce en la playa (1987, p. 312).

Roberto Valero señala cinco tiempos en *Otra vez el mar*: un presente instantáneo o tiempo técnico (cinco o seis horas de viaje en auto de regreso a La Habana), un pasado reciente (los seis días en la playa), un tiempo histórico (vinculado a los procesos sociales pero también a los hechos de la biografía de los personajes), un tiempo poético que abarca los sueños y visiones y un tiempo bíblico que va del Génesis al Apocalipsis (Valero, 1991, p. 144-145). El texto supone, entonces, un recorrido vectorial que va del comienzo al fin y un trazado circular, por cuanto ambas secciones abren y cierran con la escena del viaje en automóvil y la reflexión sobre el mar.

La novela en su totalidad se resignifica en las últimas líneas del libro cuando, segundos antes de que Héctor estrelle intencionalmente el coche que conduce, se revela al lector que su esposa es (y siempre fue) una creación de su fantasía: “Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo -como siempre- en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía...” (*Otra vez el mar*, p. 375). Por un lado la novela aborda su propio estatuto fictivo al modificarlo en la instancia conclusiva y, a su vez, presentar la primera parte, poblada de las fantasías de ella, como una invención en tercer grado (el personaje de ficción crea un ente imaginario que al mismo tiempo se pierde en las visiones de su entelequia) o, como lo plantea Olivares, al revelarse los segmentos como mimesis del producto y mimesis del proceso (1987, p. 315).³ En este sentido,

3 En un punto, además, la imaginación se vuelve imagería en el sentido religioso, a partir de la aparición de Dios, la Virgen y los ángeles, que caminan sobre las aguas, no para probar su carácter divino sino para alcanzar un avión y abandonar el lugar (*Otra vez el mar*, p. 79).

el idealismo trascendental implicado en la poética de la imaginación creadora (la alquimia del pensamiento que le da estatuto real a lo fantaseado) se ajusta al tratamiento filosófico que Gaston Bachelard le otorga a este tema en *Poética de la ensoñación* (1960), donde atribuye la actividad poética a la ensoñación como estado intermedio entre el sueño y la vigilia, en el que la imaginación se separa de la racionalidad y las imágenes producidas crean, a su vez, lenguaje.

La “fantasía” como condición de posibilidad del argumento puede pensarse como uno de los ejes de la novelística areniana. En su ópera prima, *Celestino antes del alba* (1967), se daba la situación contraria por cuanto el personaje innominado era aquel que tenía estatuto de ser “real” y Celestino, el primo imaginario que acaparaba los principales acontecimientos del relato); la relación con la primera novela de Arenas incluso se fortalece cuando la narradora femenina afirma que Héctor, además de ser su pareja, es su primo (*Otra vez el mar*, p. 42). También en *El palacio de las blanquísimas mofetas* aparece la identidad problematizada desde la fantasía a partir de las transfiguraciones de Fortunato, especialmente con su tía Adolfinia. Es posible agregar a esta serie temática el breve libro póstumo de Arenas titulado *Sobre los astros* (2006). Allí encontramos “El hombre”, relato breve protagonizado por el único habitante del universo, quien posee el don de materializar todo aquello que su imaginación proponga, y se obsesiona con “la Idea”: “Ahora la gran idea que obsesionó a todos sus antepasados, aquella secreta idea, lo poseía plenamente y no le permitía escuchar los gemidos de los detectores que trataban de rescatarlo” (*Sobre los astros*, s/n). “La Idea” se devela al

concretarse: el personaje, literalmente, se evapora. El carácter abstracto del argumento, cargado de símbolos al estilo de una alegoría o de una parábola (o un cuento de Oscar Wilde) y las descripciones detalladas, cargadas de imágenes visuales y elementos preciosistas nos remiten al modernismo y al simbolismo, para lo cual nos sirve tener en cuenta el idealismo trascendental en este conjunto de estéticas.⁴ Sin embargo, la convergencia más significativa se da entre *Otra vez el mar* y *Arturo, la estrella más brillante*, puesto que en ambas la progresión del argumento se da a partir de las elucubraciones de la imaginación de los protagonistas, cuyas “ficciones” subjetivas adquieren un peso equiparable (incluso superior) al de los acontecimientos que tienen lugar fuera de su conciencia.

Este acento puesto en la “fantasía” y la “imaginación” ha sido interpretado en varias ocasiones en términos de una huida de la “realidad”. Eduardo Béjar piensa este aspecto en relación con el marco filosófico de la modernidad para señalar en la obra de Arenas un esfuerzo de evasión poética ante un sistema de reducción y exclusión, instaurado por una razón que se organiza alrededor del sujeto en tanto agencia homogénea y última de objetivación de la realidad (1994, p. 53). La racionalidad y la voluntad de saber, propias de la modernidad, entrarían en crisis en tanto se excluye la tendencia dionisiaca a lo inconmensurable y a un tiempo se reclama un cuestionamiento

4 La edición de *Sobre los astros* (Sevilla, Point de Lunettes, 2006), acompañada por ilustraciones de Jorge Camacho, no presenta numeración de páginas. El libro, de publicación póstuma, reúne tres relatos breves: “La reina”, “El hombre” y “La mesa” (ya publicado como relato enmarcado en *Otra vez el mar*). Según afirma Juan Abreu en el prólogo, corresponden a los primeros años de la década de los ‘70 (*Sobre los astros*, s/n).

autorreflexivo para desarticular la coerción impuesta al individuo en su deseo de lo ilimitado (Béjar, 1994, p. 59). Rodríguez piensa la construcción imaginaria de un universo donde el ser humano que no acepta el discurso autoritario, no tiene otro recurso que el silencio, la soledad y el suicidio: “El homosexualismo del narrador funciona como una particularizada estrategia para desmontar los mecanismos insidiosos de ese discurso. La muerte, desde luego, pero en la antesala de ella la imaginación”. (1987, p. 172). Laura Maccioni, por su parte, disiente con las lecturas que interpretan el recurso a la imaginación de un mundo de ficción como evasión, refugio o escape de un presente experimentado como insoportable, en el que la literatura sería el lugar de liberación y al mismo tiempo de resistencia y sostiene que para Arenas la creación literaria no se limita a una subversión de los valores imperantes, que son los mismos que se denuncian, sino que ocurre “cuando se logra abrir una línea de fuga, una vía por la cual la potencia de la vida queda liberada de las formas que detienen su devenir y la aprisionan al confinarla bajo distintos modos de organización del ser”. (2011, p. 105).

De nuestra parte recuperamos el término “fantasía” en su acepción psicoanalítica, como “Guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 138). El término crece en relevancia a la luz del trabajo de Freud en “El creador literario y el fantaseo” (1907), donde vincula el fantaseo o sueño diurno al juego infantil y la actividad poética, perspectiva que entra en coherencia con las divagaciones e imágenes

que pueblan la primera parte de la novela. A su vez, la equivalencia entre “días” y “cantos”, implícita en la estructura especular de la novela, equipara simbólicamente la creación divina con la creación literaria, a partir de la homologación del génesis bíblico a la épica homérica.

En *Otra vez el mar* notamos que el fluir de conciencia de la primera parte vehiculiza la tensión entre la idea y su concreción (“Me levanto, no me levanto, me levanto no levantándome” [*Otra vez el mar*, p. 211]), pero además el pensamiento, la palabra y la acción surgen en exclusión mutua e irresoluble: “Aquí no hay trascendencia, aquí todo pertenece a la inmediatez, a la urgencia de la sobrevida ¿Si de pronto habláramos en este lenguaje en el cual pensamos?”. (*Otra vez el mar*, p. 116). La conciencia es el espacio de los anhelos, las confesiones, los propósitos, lo inarticulado y por ello mismo lo multiforme, el reducto último de la intimidad. En simultáneo el texto cuestiona la noción de “realidad”: “se sentirá acosado, disconforme, ultrajado, y también pensará que hay otra realidad, la verdadera, escondida, inalcanzable, tras la aparente ” (*Otra vez el mar*, p. 110), afirma la versión femenina de la conciencia del protagonista; más tarde él mismo llevará ese cuestionamiento al plano de la historia, contraponiendo la “R.”, que apocopa la Revolución, con la realidad, ambas socavando la fantasía: “Avance de la ‘realidad’: triunfo de la R.”. (*Otra vez el mar*, p. 219).

A propósito de lo anterior, notamos que la economía del lenguaje aparece asociada a la Revolución en el uso de siglas y abreviaturas que luego, en las “Notas finales del autor” que cierran la novela, se explicitan junto con el conjunto de citas literarias utilizadas en el texto, al incluir una lista

de abreviaturas relacionadas con la organización social establecida por el sistema de gobierno: “TC: Trabajo en el centro”, “UPC: Unión de Pioneros Cubanos”, etcétera.⁵ Esa escasez del lenguaje contrasta con la profusión verbal que caracteriza la narración: la proliferación de aliteraciones y paronomasias, los párrafos interminables, la asociación libre de elementos temáticos y la extensión misma de la novela, que se configura como un *potlatch* lingüístico-poético de signo contrario al empleo utilitario o meramente comunicativo de la palabra.

En *Otra vez el mar* se transgreden las fronteras genéricas, tanto en lo sexual como en lo textual. En este último sentido, además de la presencia de lo poético y lo dramático que permea especialmente la segunda parte, encontramos fragmentos que adquieren visos ensayísticos, como en el pasaje del “Quinto día” donde Héctor transmite a su esposa la siguiente reflexión acerca del escritor y (en) la Revolución, en una de las pocas intromisiones del discurso del personaje masculino en el de ella:

Qué se puede escribir en estos momentos, me responde sin mirarme [] Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor [] es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere *de tal modo que el creador, el artista, se crea una cosa ornamental, inútil o parasitaria* si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción. Es ofensivo pensar que el hecho de cortar diez arrobas de caña sea mucho más importante que el de (por lo demás imposible) escribir un buen libro ¡Escribe una cantata, un himno, una loa! Si es que no quieres tener problemas. Pero el poema, tu

5 Para la noción de *potlatch*, entendido como el don o destrucción de magnitudes espectaculares de riqueza cfr. Georges Bataille (1987), *La noción de gasto*.

poema, *la poesía, es ya aquí un sentimiento antiguo, reaccionario, ridículo, contraproducente, peligroso, precisamente por querer seguir siendo nuevo (Otra vez el mar, p. 146, nuestro destacado.)*

Como primer punto debemos resaltar que la palabra pronunciada, ya sea desde el testimonio o desde la imaginación, implica un conflicto entre el individuo y la sociedad, de modo que la mujer y sus divagaciones aparecen como lo no dicho, un reducto interior que se puebla de fantasías. La caracterización del escritor que se plasma en la novela de Arenas se define por la negativa: la literatura es aquello que censura el estado, que por su parte dictamina el carácter inútil, ornamental, de todo texto literario que no sea celebratorio del sistema. Pero la disquisición de Héctor sobre este asunto se extiende aún más allá:

Cómo poder dar un testimonio de todo esto, continúa él, cómo poder mostrar, demostrar, a los que viven bajo un orden, a los que están amparados por una tradición, a los que conocen lo que es la civilización y pueden acudir a las leyes, pueden contar con la lógica de la razón si hacen un plan []. Ningún libro, ninguna palabra, nada podrá hacerles comprender a los que no lo padezcan que el hecho de soñar o pensar resulta ridículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es una tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo. (Otra vez el mar, p. 147-148, nuestro destacado).

De este modo, la caracterización de la literatura se encuentra ligada a funciones específicas: mostrar, demostrar, hacer comprender a un grupo específico: a los que viven amparados por eso que se presenta bajo los términos “orden”, “tradición”, “civilización” y “leyes”, es decir: la utopía de un interlocutor identificado con el estado de derecho. Sin embargo, la posibilidad

de comunicación y/o entendimiento con el Otro está obliterada: el lenguaje (las palabras, los libros) son incapaces de representar ante la mirada externa aquello que se busca transmitir.

En los textos de Arenas se manifiesta con pulso constante la concepción de la literatura en la cual se cimentan sus textos. Las características de *Otra vez el mar*, pensada como novela central de la “Pentagonía”, resuenan en concomitancia con sus ensayos, en los que pone en foco lo inconmensurable, lo irracional, lo imprevisible, lo multiforme, al afirmar que “lo imposible es lo único que permanece” y que “nuestro futuro creador está en el recuerdo –o en su invención–, recuerdo que se vuelve precisamente futuro, es decir, reto y resistencia” (*Necesidad de libertad*, p. 46). Fiel a su afán de explicitar al máximo una poética de autor, Arenas la expone al afirmar que “*La creación literaria es una vibración íntima que tiene su raíz en un lugar inefable que no será nunca la tribuna*”. (*Necesidad de libertad*, 36, nuestro destacado). La postulación de “lo inefable”, los términos “creación” y “vibración íntima” remiten a un campo semántico que no sería arbitrario oponer a los términos, “materialismo”, “producción”, “colectivo”, propios de la doctrina marxista. “Palabra escrita: palabra muerta, palabra del olvido”, escribe Blanchot (1999, p. 22), ese espacio neutro, inaccesible e incognoscible en el que se situaría la creación poética, contrasta con aquel impulso de dar testimonio, mostrar, demostrar, hacer comprender, haciendo de *Otra vez el mar* un mundo silencioso, carente de diálogo (Rodríguez 1987, p. 134).

Ateniéndonos estrictamente a la relación entre la novela y los ensayos, sin buscar contraste con el autor empírico, el héroe resulta totalizado por

el punto de vista del escritor (y aquí retomamos a Bajtín en “El autor y el héroe en la actividad estética”), sin dejar lugar a un posible excedente de visión que quede a cargo del lector. La posición de ambigüedad y apertura que el texto despliega desde los juegos con el significante, con los géneros literarios y discursivos e incluso el giro final del argumento, que reclama un trabajo activo e incluso arduo en el proceso de lectura, se cierra en lo que respecta a la valoración de los personajes, generando el efecto inverso a la construcción del héroe como un “otro para sí” del autor; sobre todo si tenemos en cuenta el estatuto de verdad al cual aspira la voz del ensayo o, por lo menos, su lugar de enunciación que excede la puesta en suspenso de la seriedad de los enunciados propia de la ficción.

A la par, la literatura aparece en la voz de Héctor como práctica de una confesión sesgada, el complemento parresíasta de una simulación que viene aparejada al contrato social: “La / litera / tura / es la consecuencia de una hipocresía legendaria. Si el hombre tuviese el coraje de decir la verdad en el instante en que la siente [] no hubiese tenido que refugiarse, ampararse, justificarse, tras la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro”. (*Otra vez el mar*, p. 191). Esa hipocresía se ve en un plano de inmanencia, reducida al aludir al sistema de circulación y legitimación de los textos, regido por las instituciones y los aparatos de poder. En la lista titulada “Privilegios del sistema” leemos: “Escribir un libro sobre el corte de caña y ganarse el Premio Nobel de Poesía”, “Escribir un libro de poesías y ser enviado a cortar caña durante cinco años” (*Otra vez el mar*, p. 259); así,

en la forma literaria de la paradoja se esgrime la denuncia ante la ausencia de lógica del accionar institucional.

Una serie de elementos retornan a lo largo de la obra de Arenas a modo de *leitmotiv*: el aguacero, la arboleda, la luna, el mar. En la tercera novela de la “Pentagonía” es ineludible la importancia que se le otorga a éste y, parafraseando a Virgilio Piñera, a la circunstancia “del agua por todas partes” que forma parte de la identidad de la condición insular y con ella al carácter de archipiélago, trabajado por Antonio Benítez Rojo (1989) como ensamblaje de elementos heterogéneos. Antes de pasar al análisis de *Arturo, la estrella más brillante*, nos remitimos entonces al mar como imagen que imanta las líneas de sentido que recorren la novela: la homosexualidad, la revolución, la imaginación literaria. Al comienzo de la segunda parte encontramos la analogía entre el mar y “un maricón en celo” (*Otra vez el mar*, p. 161); luego se abre otro campo de sentido en la reiteración, a modo de letanía, del verso “(El marxismo estallando).” (*Otra vez el mar*, p. 176). En las trampas del lenguaje aparece de esta manera otra vez el mar, pero el del mar(icón), el del mar(xismo). También emerge como “la memoria de algo sagrado / que no podemos descifrar”, “anhelo y congregación de deseos /que no podré realizar” y a continuación:

[...] no iremos al mar porque ver esas aguas abiertas
 (hacia el cielo fluyendo, hacia el cielo fluyendo)
 despertaría de nuevo nuestro ancestral instinto
 de cruzarlas
 y eso no puede ser. (*Otra vez el mar*, p. 279).

El mar “configura avenidas torres y palacios y / catedrales iluminadas / espectros del aire jardines y ciudades / que no veremos nunca”. (*Otra vez el mar*, p. 279). El mar representa lo desconocido, lo potencial, lo imposible y, con los románticos, podríamos pensar lo inasible, la otra orilla. Rafael Argullol sostiene que la Imaginación sería para los románticos una prodigiosa potencia entre el pensamiento y el ser, productora de imágenes y, por ende, mundos imaginarios:

Frente a la mimesis realista, la confrontación del romántico con su entorno se halla mediatizada por una confianza absoluta en la subjetividad y en las criaturas creadas por ésta. La exploración de lo Inconsciente y el desarrollo de la Imaginación son las dos armas románticas para destruir, ampliar y recrear el campo de lo real. (1983, p. 62).

El mar inviste entonces una cualidad fantasmática que une y separa al sujeto con el imposible objeto de deseo; el sujeto se constituye a partir del mar que lo separa de la otra orilla, símbolo de la falta. El mar se asocia a los castillos en el aire, espectrales, forjados en la fantasía, pero también a aquello que, como en los versos citados párrafos atrás, “no podemos descifrar”, anudando “descifrar” y “realizar”. Agamben (1995) piensa los modos de significación establecidos en Occidente a partir del mito edípico, no en el sentido que le dio el psicoanálisis sino en base al episodio de Edipo y la esfinge, para simbolizar el carácter enigmático de toda significación. El reconocimiento de los límites del lenguaje, que el filósofo italiano sitúa en la arbitrariedad del signo representada por la barrera que separa y une significado y significante, aparece en *Otra vez el mar* arraigado en el deseo irrealizable cifrado en la imagen del mar.

ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE: CASTILLOS EN EL AIRE

Arturo, la estrella más brillante es una *nouvelle* (o relato extenso) publicada en 1984; aunque se indican el año 1971 y la ciudad de La Habana como coordenadas de su redacción.⁶ Una voz narrativa en tercera persona relata la historia del personaje que da nombre al texto e impone un ritmo de lectura que nos impele a atravesar sus ochenta páginas sin interrupciones, en tanto se encuentra conformado por una misma y continuada unidad sintáctica.⁷ El presente del relato se emplaza en un campo de trabajo situado en algún lugar de Cuba, al que el protagonista fue confinado por su homosexualidad. El espacio remite a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs), que se crean el 19 de noviembre de 1965 y se mantienen hasta 1968, constituyendo uno de los puntos más polémicos del proyecto

6 Con respecto al formato narrativo denominado comúnmente *nouvelle*, *novella* o noveleta, al que responde *Arturo, la estrella más brillante*, dice Arenas en una entrevista con Otmar Ette: “Es un tipo de ejercicio literario que no es novela, o sea no abarca la multiplicidad de personajes ni un universo completo como tiene que ofrecer la novela, pero tampoco presenta la acción concisa y lineal de un cuento. Es el desarrollo de la vida de un personaje, un momento de esa vida pero con una intensidad y una extensión que van más allá de las posibilidades de un cuento siendo por otra parte más breve que lo exigido por una novela. Eso me permite desarrollar un personaje con cierta profundidad sin tener que llenarlo de connotaciones, de los personajes que lo rodean dentro de su mundo”. (Ette, 1986, “Entrevista a Reinaldo Arenas” citado por Ette, 1996, p. 115).

7 En una conferencia dictada en diciembre de 1989 en Washington D.C., Arenas sucumbe a la tentación de explicar las intenciones autorales: “En *Arturo, la estrella más brillante* el personaje, en su mundo, está creando una especie de sinfonía. Cuando se le presenta la visión que él anhela, se le presenta siempre a través de una tonada musical. Las palabras están agrupadas como si fueran una especie de golpe orquestal, una especie de composición musical. Si hubiese un párrafo, si se detuviese, sería como interrumpir aquella música y comenzar de nuevo en otro tono, y es el mismo tono sostenido hasta que culmina con la muerte de Arturo. Por eso, no solamente no hay ni siquiera párrafo, no hay ni siquiera punto y aparte; solamente hay un punto y seguido al final, cuando ya termina el relato y ya viene su muerte. Así es como si toda la orquesta se reuniese y termina el relato, y ya viene después el punto final”. (“Humor e irreverencia”, p. 62).

revolucionario cubano al tratarse de campos de trabajo para la “reeducación” de la conducta, especialmente la homosexual.⁸

Con saltos temporales marcados desde lo formal por el uso de puntos suspensivos, la narración va entreverando este presente con diversos momentos del pasado, lo que permite al lector la reconstrucción de la historia previa: la infancia, el rechazo de la familia ante su disidencia sexual, el arresto y traslado al campo.⁹ Arturo inventa entonces un mundo imaginario para evadirse y sobrellevar las circunstancias y lo plasma a través de la escritura para luego instalarlo (e instalarse) directamente en su fantasía, vinculada a un personaje masculino que lacónicamente se menciona como “él”, en un uso particular del pronombre que se distingue de las referencias a Arturo tan solo por el uso tipográfico de la cursiva: “él, el que esperaba” “él, el exquisito”, “salones donde él y él habrían de pasearse” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 15-16, cursivas del original). Se trata del “divino muchacho” para quien decide construir un castillo imaginario:

Arturo dedujo o creyó comprender que la divina figura no sólo solicitaba como escenario recreaciones -creaciones- aisladas y atrayentes, sino que era digna -reclamaba- todo un universo *perfecto*, un sitio *exclusivo e insuperable*, algo *superior*, meritorio de un príncipe, ¡un castillo!, ¡un castillo!, eso era, efectivamente, lo que él solicitaba (¿acaso no había surgido él, el príncipe, en el momento en que Arturo había logrado levantar una torre?), un sitio *legendario y encantado*, poblado de leyendas y atalayas, chimeneas y recodos

8 Al respecto, vale aclarar que el propio Fidel Castro —en una entrevista brindada a la periodista Carmen Lira Saade, del periódico mexicano *La jornada*— reconoció públicamente responsabilidad no intencional en la persecución a homosexuales durante la década del ‘60 y la calificó como “una gran injusticia”. (2010, p. 26).

9 Para un análisis detallado del aspecto formal del texto cfr. Gordon (2008).

mágicos, sólo entonces él, el exclusivo, volvería a dejarse admirar, a visitarlo; y a la tarea de esa insólita construcción se dio, y en su trabajo puso toda su vida -no mover un dedo gratuitamente, no desperdiciar ni una palabra, no malgastar furias, ni siquiera las imprescindibles, no tomar con pasión el terror cotidiano, reservar todas las fuerzas para su gran obra-, pero todo conspiraba, todos interrumpían, obstaculizaban, todo detenía, retardaba, retrasaba, siempre había un nuevo *campo de caña quemada* que había que cortar urgentemente, siempre había un *yerbazal* que arrancar, un *patio* que barrer, una *piedra* que remover [...] (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 70-71, nuestro destacado).

En este caso la trayectoria obstaculizada hacia el objeto de deseo no se encuentra simbolizada por el mar, ya no es la otra orilla, el estado de derecho del que se carece en la Isla lo que se anhela, sino la unión con ese Otro “divino”, inalcanzable. Esa cualidad se desplaza metonímicamente al espacio “perfecto”, “exclusivo”, “insuperable”, “superior”, “legendario”, “encantado”, adjetivos propios de las fábulas (y las fabulaciones) infantiles, un mundo de ensoñaciones, deseos, sueños y expectativas que choca con las circunstancias materiales de la UMAP: el campo de caña quemada, el patio, el yerbazal. Incluso es precisamente la locución “castillos en el aire” (“*Luftschlösser*”) la que utiliza Freud (2010, p. 128) para referirse a los sueños diurnos o fantaseos de la persona adulta que, además, se homologan a la creación literaria, pues “todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada” (2010, p. 127), mundo al que dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.

En su disquisición sobre la experiencia y la infancia, Agamben destaca que la imaginación, que hoy se expulsa del saber como “irreal”, constituía para la cultura antigua y medieval, en su calidad de mediadora entre sentido e intelecto, el medio por excelencia para el conocimiento, en tanto mediadora entre la forma sensible y el intelecto, lugar que hoy se le asigna a la experiencia:

Pero una vez que la fantasía quedara excluida de la experiencia como irreal y su puesto fuera ocupado por el ego cogito [], el deseo cambia radicalmente de estatuto y se vuelve, en esencia, imposible de satisfacer, mientras que el fantasma, que era mediador y garante de la apropiabilidad del objeto del deseo (era lo que permitía traducirlo en experiencia), se vuelve ahora la cifra misma de su inapropiabilidad (de su “inexperimentabilidad”). (2007, p. 29).

Este fantasma se inscribe en la relación de Arturo con ese *él* inalcanzable, como fantasía subjetiva y subjetivante que da forma a “la divina figura” pero también al propio Arturo. A lo largo de la *nouvelle* entonces se construye progresivamente ese espacio fantaseado hasta llegar a su clímax cuando finalmente se completa y Arturo, imaginador-demiurgo, se funde con su creación en el instante en que es alcanzado por las balas: sobre el final de la narración, *él* adquirirá la forma de uno de los uniformados que apuntan sus armas al protagonista para finalmente dispararle por “maricón” y desertor (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 91).¹⁰ El carácter abstracto, zurcido de

10 En este personaje se combinan rasgos del mecanismo del doble presentes en textos anteriores: el doble imaginario (Celestino/primo, Fortunato/prima, Héctor/esposa) y el personaje “real” de atributos complementarios, que se ubica dentro de los parámetros de la Revolución, cuyos valores defiende: Rigo, en “Comienza el desfile”; el amigo que se descubre como traidor en “Termina el desfile”.

fantasía que parece envolver la presencia de la muerte en la novela tampoco es una novedad en la obra areniana, poblada de aparecidos y resurrecciones. Sin embargo, si en libros anteriores la muerte se entrelaza con la idea del hambre y la pobreza (“Siempre alguien se está muriendo en las casas miserables. Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables” leemos en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 25) ahora la muerte se asocia a los soldados que fusilan a Arturo, o al sistema sin rostro que lleva a Héctor a acabar con su vida.

La concepción de la escritura en *Arturo, la estrella más brillante* ha sido analizada en numerosos artículos de los que rescatamos un breve panorama. Según José Ismael Gutiérrez, “el ejercicio de la escritura se desarrolla a modo de actividad clandestina, prohibida; por tanto, escribir implica un gesto subversivo” (2002, p. 48); Ortiz Díaz analiza “el tema de la escritura en *Arturo, la estrella más brillante* como indicador de una posición radical y desesperanzada con respecto al resultado del enfrentamiento entre un creador a través del acto de la escritura y un sistema que lo sabotea en todos los niveles” (2003, p. 112-113) y agrega que Arturo cae en la cuenta de la cosificación y bestialización en que se halla, y eso lo lleva a escribir (2003, p. 115). Myrna Solotorevsky plantea que el tratamiento de la actividad escritural atraviesa los textos de Arenas con un carácter compensatorio respecto de las deficiencias del mundo y en este texto en particular se concibe como testimonio e instrumento de rebelión, “pero el comienzo del texto configura ya una actitud decepcionada y escéptica respecto de las posibilidades del acto escritural”. (1992, p. 98). Entre las diferentes aproximaciones pensamos,

junto con Lionel Souquet, que la obra de Arenas se halla en una tensión entre dos polos que se explicitan en este relato: “de un lado, la imaginación creadora y el rechazo del realismo –sobre todo el realismo socialista– y de otro lado la necesidad, la urgencia, de comprometerse y de denunciar todo lo que le parece inaceptable en la realidad y, sobre todo, el régimen castrista”. (2011, p. 13).

Dos impulsos forjan la escritura en la *nouvelle*. Uno de ellos, esbozado al inicio, se asienta en la denuncia, la referencialidad y la oposición a las circunstancias; el narrador transmite la intención de Arturo de rebelarse, “dando testimonio de todo el horror, comunicándolo a alguien, a muchos, al mundo, o aunque fuese a una sola persona que aún conservara incorruptible su capacidad de pensar”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 43). Sin embargo, el temor a la muerte y la duda sobre “la eficacia de las palabras” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 50) conlleva la tesis de que las circunstancias son inmodificables y repliega la subjetividad hacia un mundo imaginario, la utopía se traslada a la fantasía: “pues lo real, se dijo, [...] no está en el terror que se padece sino en las invenciones que lo borran”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 14). “Lo que el espíritu crea está más vivo que la materia”, escribió Baudelaire (*Diarios íntimos*, p. 17), proposición que se valida en *Arturo, la estrella más brillante*, aunque el disparador de la huida de la realidad ya no sea el tedio sino el terror.¹¹ En el texto se deja de apostar

11 En este punto nos remitimos a la asociación que hace Otmar Ette entre el nombre del protagonista y el autor de *Una temporada en el infierno*. “En el cuento ‘El reino de Alipio’, el protagonista nombra muchas estrellas, también a Arturo; pero sabe que ‘la estrella más brillante’ es Sirio. Entonces, ¿por qué el protagonista de la noveleta no se llama Sirio?”, dice Ette e inmediatamente pasa a

al nexo con los otros, a denunciar y *comunicar* la realidad, para *crear* otra realidad, que habite en sí, y para sí, individual, íntima e intransferible. Ya no se apunta a modificar un estado de cosas (y en esto nos separamos de la propuesta de Laura Maccioni enunciada páginas atrás) sino a resistirlo, a mantener intocada la voluntad y la libertad, si no de acción o expresión, de pensamiento. En ese pasaje lo que se diluye es el sentido de lo colectivo: incluso el vínculo que Arturo entabla con el grupo de reclusos en el campo de trabajo es una pantomima, una ficción de sí que ejecuta en función de su supervivencia.

El protagonista clasifica al resto de las personas en tres categorías: “ellos” (los otros homosexuales, “artificiales”, “grotescos”), “los otros” (“los que vigilan”, los que se vanaglorian de su heterosexualidad) y “los demás” (la “inmensa mayoría” de los civiles, de conducta “bovina”) (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 13-16). Descartada la comunidad, la única posibilidad de salvación es individual, y se da a través del intento de exceptuar al sujeto de la realidad circundante a través de su aislamiento en la imaginación, proceso que, como dijimos, se completará con la muerte, que aniquila el cuerpo en su carácter de resto, último nexo con el mundo. La creación que conduce inevitablemente a la destrucción resulta el tópico principal de otro texto incluido en *Sobre los astros*, titulado “La reina”, cuyo personaje tiene la capacidad de crear a su antojo todo aquello que desee (fantasee) y, ante su

responder esa pregunta con la hipótesis de que el nombre de Arturo sería una referencia velada al escritor francés, puesto que en todas las novelas de la “Pentagonía”, se integran citas explícitas y a veces transformadas de *Une saison en enfer* y de otros textos de Arthur Rimbaud.(1996, p. 121).

tabla de controles, depara “el horror y las grandes promesas” al resto del universo, el cual finalmente destruye, para quedar girando, solitario, en el vacío.

Esta escenificación imaginaria en la que Arturo diseña un mundo carente de conflicto, construido en pos de la belleza del escenario, nos indica que “El *locus amoenus* de Arenas es el espacio que no es, el pequeño reducto de la imaginación, el pequeño reducto del mundo interior, donde todo es posible”, sin embargo “en los personajes de Arenas la imaginación no podrá traspasar a la acción”. (Bertot, 1994, p. 69). Ese espacio es creado aquí para propiciar el encuentro con “él”. La asociación de esta dimensión imaginaria, ficcional, con la literatura, se vuelve explícita cuando el lector descubre que en los papeles de Arturo se encontraban las palabras que describen, es decir construyen, el universo añorado. En una requisa, al encontrar los escritos del conscripto, el personaje del teniente dice “mira lo que escribe, contrarrevolución, contrarrevolución descarada; y el cabo lee, trabajosamente, algunas palabras que no entiende: *jacintos, turquesas, ónix, ópalos, calcedonias, jades...*” (*Arturo, la estrella más brillante*, 76, las cursivas son del original). Más adelante se incorpora esa enumeración como parte del relato, superponiendo los dos niveles de enunciación (los papeles y la *nouvelle*) en la descripción de la construcción de Arturo, doblemente ornamental: por el lujo de la pedrería preciosa y el derroche del lenguaje de claros ecos modernistas. La literatura de este modo sobreimprime lo “real”, y postula “lo ideal” como una nueva realidad: “a la imagen que se padece hay que anteponerle, real, la imagen que se desea, no como imagen, sino como algo verdadero que se pueda disfrutar...”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 50).

A la par, la figura del escritor encuentra arraigo en la tradición del vate, el médium, por cuanto Arturo aparece en tanto “un instrumento, un simple artefacto” de “la gran creación, la obra” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 11), a la vez que demiurgo, pues “él, Arturo, era Dios”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 73). La labor creativa se presenta como búsqueda permanente de “la perfección”, “lo insólito”, por medio del artificio exquisito, en rechazo a lo vulgar y lo grotesco, es decir “lo real”, siendo que “hasta los pocos deseos cuando se realizan [] se convertían también en algo grotesco, distinto, aun cuando fuese igual a lo soñado”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 52).

Ahora bien, la idea de literatura planteada por el texto no se agota en la huida de la realidad por medio de la fantasía. Un aspecto de peso en *Arturo, la estrella más brillante* son los paratextos, por los que se inmiscuye el contexto de producción: la dedicatoria “A Nelson, en el aire” y las “Notas” que cierran el libro. En éstas se explicita la referencia a Nelson Rodríguez Leyva (1943-1971), escritor cubano internado durante tres años en un campo de trabajo para homosexuales, fusilado en 1971, luego de su intento de desviar un avión hacia Florida con la amenaza de hacer estallar una granada de mano.¹² Esta anotación final es interpretada por la crítica como una muestra de la cercanía del lugar de enunciación de la novela al del propio autor (Epps, 1996, p. 810), indicio de que Arturo sería “*alter ego* de Reinaldo Arenas” (Arenas Oyarce, 2013, p. 60) o una intención

12 La referencia a Nelson Rodríguez en el poema “Si te llamas Nelson”, publicado en la revista *Mariel*, luego en *Necesidad de libertad y Voluntad de vivir manifestándose*. También se hace referencia a este escritor en los ensayos de Arenas y se le dedica un capítulo en *Antes que anochezca*.

inicial del autor real y del personaje principal que resulta subordinada a la intención global del autor modelo (resultante de la fusión de las intenciones parciales del autor real, el narrador y el personaje) de evidenciar los procesos de deterioro individual y social que comienzan con la llegada del gobierno revolucionario (Gómez Sánchez, 2013).

Consideramos que no hay indicios suficientes en el texto para identificar a Arturo como *alter ego* del autor, en tanto que los rasgos comunes serían la homosexualidad y el oficio de escritor, que parecen insuficientes para ratificar esa relación. Por otra parte, aunque resulta tentador pensar al personaje de Arturo como máscara de Nelson Rodríguez en base a ciertas similitudes entre ellos (a los rasgos compartidos por Arenas se suman el pasaje por el campo de trabajo y el fusilamiento), hay un factor que oblitera esa lectura. Como leemos en los epígrafes de este apartado, Arenas mismo propone la identificación Arturo/Nelson; sin embargo *Arturo, la estrella más brillante* retoma su personaje principal de un relato fechado en “1967”, “La Vieja Rosa” (publicado en el tomo de cuentos *Con los ojos cerrados* en 1972, versión anterior de lo que luego sería *Termina el desfile*), y se establece como suite (Ette, 1996, p. 116) o secuela (Foster, 1992, p. 48) de aquél. De esta forma, si creyéramos en la legitimidad de las fechas de redacción consignadas en los textos, las lecturas que buscan un origen extratextual para la *nouvelle* quedan por lo menos relativizadas, al poner en evidencia su antecedente textual.

Arturo, la estrella más brillante parece debatirse entre dos concepciones antagónicas de la literatura. Por un lado, desde la historia se plantea la búsqueda de “otra realidad” por medio del arte como construcción autónoma;

se prioriza la imaginación y el lenguaje, perceptible a su vez en el trabajo formal de la *nouvelle*, en la que la primacía de lo estético se contrapone a la concepción utilitaria del arte. Sin embargo, las circunstancias que rodean al personaje no dejan de hacerse presentes en el texto, como tampoco aquellas que lo envuelven desde los paratextos: no alcanza con la dedicatoria “A Nelson, en el aire”, la intención autoral de reponer información externa a la ficción se impone como cierre de la lectura. En su intento de encontrar una solución de continuidad entre un imperativo ético y uno estético, dejando a un lado el compromiso personal del escritor, se da una contradicción en cuanto a la “política de la literatura en tanto que literatura”, en el sentido que le da Rancière de intervención “en el recorte de los objetos que forman el mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él”. (2011, p. 20-21). Ese punto de fuga radica en la renuncia a la literatura que implica la nota final, el retorno a un régimen de significación basado en la voluntad de significar; de alguna manera, el autor se resiste a perder la propiedad del texto, puesto que a la palabra literaria suma la palabra oratoria, instructiva. La paradoja de la concepción del lenguaje y de la literatura en la novela de Arenas consiste en que si se perdiese la confianza en la memoria y el lenguaje, si se pusiera en tela de juicio la cuestión de la mediación, caería también un manto de duda sobre el carácter de “verdad” con que se promulgan los argumentos ante el lector.

EN EL AGUA COMO EN EL CIELO: A MODO DE CONCLUSIÓN

Si el nombre propio, en su calidad de designador rígido, resalta el carácter arbitrario del lenguaje, el personaje de Arturo a lo largo de la *nouvelle* se afana por darle una razón a la onomástica. Por un lado recibe el nombre de Arturo, tomado por el personaje de la madre de un volumen titulado *Astronomía para las damas*, que designa al lucero de la tarde. Por otro, se le otorgan otras denominaciones, que aspiran a justificarse en lo descriptivo: “la tapia, la loca muro, la viuda triste, fueron los primeros nombres por los que se le llamó a Arturo en el campamento, la Esfinge, Madame Tapón”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 36). El lugar remotísimo sobre el cual escribe, según se afirma al comienzo del texto, es alcanzado por el protagonista en la línea final de la novela, “girando sobre el horizonte”: pasa del plano de lo terrenal al de lo celestial, adquiere el carácter ideal, estetizado e inalcanzable de los astros, es decir: se convierte en arte, alcanza su deseo. Héctor, por el contrario, en el instante final rompe la ficción de su fantasía al nombrarla, al explicitar la inexistencia de la narradora de la primera parte: “Allá voy yo solo –como siempre– en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.”. (*Otra vez el mar*, p. 375). Como sus personajes, la imaginación queda sobre el final girando y estallando, como razón que coloca al arte en el lugar de una tarea de sedición contra la muerte (Durand, 1968, p. 126). Acaso la concepción de la literatura que encontramos en estos textos de Arenas, contradictoria y ambivalente, encuentre su piedra de toque en la Revolución, ya no pensada como sistema

de gobierno sino entendida, junto con Deleuze y Guattari (1993), como el entusiasmo absoluto de una utopía de inmanencia que comparte este plano con el acto creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1995 [1977].
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1978/2001].
- Arenas, Reinaldo. *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.
- Arenas, Reinaldo. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- Arenas, Reinaldo. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Arenas, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- Arenas, Reinaldo. “Si te llamaras Nelson”. En: *Mariel*, II, 5, 1984, 6.
- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de lunettes, 2012 [1986].
- Arenas, Reinaldo. “Humor e irreverencia” [1989]. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 19, 2001, p. 59-63.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2004 [1992].
- Arenas, Reinaldo. *Sobre los astros*. Sevilla: Point de lunettes, 2006.
- Arenas Oyarce, Mauricio. “La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas y *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. *Acta Literaria*, 47, 2013, p. 51-67.

- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Bachelard, Gaston. *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 [1960].
- Bataille, Georges. *La parte maldita* precedida de *La noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987 [1967].
- Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*. Buenos Aires: Fraterna, 1978.
- Béjar, Eduardo. “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad”. En: Sánchez, Reinaldo (ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia*. Miami: Ediciones Universal, 1994, p. 53-61.
- Bertot, Lilian. “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”. En: Sánchez, Reinaldo (ed.). *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Miami: Universal, 1994, p. 63-75.
- Blanchot, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Trad. de A. Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- Ette, Otmar (Ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Epps, Brad. “Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)”. En: *Iberoamericana*, LXII, 176-177, 1996, p. 799-820.
- Foster, David William. “Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en la narrativa de Reinaldo Arenas”. En: *Letras*, 40, 1992, p. 45-52.
- Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo”. En: *Obras completas, Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010 [1907], p. 123-135.

- Gómez Sánchez, Darío. “A função testemunhal na narrativa latino-americana de tema homossexual”. Em: *ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL* 1 (2), Campina Grande, 2013. Disponible en: <http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_532_ee654455f50edfa33cfc47662ddb5ce8.pdf>. Consultado: 05/09/2022.
- Gordon, Rocío. “La creación como culminación: Forma y contenido en *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas”. En: *Iberoamerica global*, 1, 3, 2008, p. 201-217.
- Gutiérrez, José Ismael. “Reinaldo Arenas: exilios reales y ficcionales”. En: Murrieta, Fabio (selecc. y prólogo). *Creación y Exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2002, p. 46-53.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. “Fantasía”. En: *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004 [1967], p. 138-143.
- Lira Saade, Carmen. “Soy el responsable de la persecución a homosexuales que hubo en Cuba: Fidel Castro”. En: *La jornada*. Ciudad de México, 31 de agosto de 2010, 26. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/31/index.php?article=026e1mun§ion=mundo>>. Consultado: 02/06/2023.
- Maccioni, Laura. *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Tesis doctoral en Filosofía. Maryland: Universidad de Maryland, 2011.
- Olivares, Jorge. “*Otra vez el mar* de Arenas: dos textos (des)enmascarados”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 67, 1, 1987, p. 311-320.
- Ortiz Díaz, Jesús. “Desesperanza y exilio; realidad y escritura: *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas”. En: *Colorado Review of Hispanic Studies*, 1 (1), 2003, p. 109-127.
- Rancière, Jacques. “Política de la literatura”. En: *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, p. 15-54.

Rodríguez, Alicia. *Literatura y sociedad: tres novelas de Reinaldo Arenas*. Florida: University of Florida, 1987.

Solotorevsky, Myrna. “La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas”. En: Vilanova, A. (Coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 1992, p. 993-1002.

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania, 1990

Souquet, Lionel. “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen ‘alucinante’ contra la falsedad del realismo socialista”. En: *Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina*, Université de Leiden, Pays-Bas, septiembre -octubre 2011. Disponible en: <<http://imagenesyrealismos.leiden.wordpress.com/2012/01/24/actas/>>. Consultado: 02/06/2023.

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