

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA

ARENAS Y VILLAVERDE: DOS CARAS DE LA MISMA MONTAÑA

TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LITERATA

PRESENTADA POR: JULIANA ACHURY

DIRIGIDA POR: CAROLINA ALZATE

BOGOTÁ, MAYO 8 DEL 2003

A mi mamá por cuidarme desde lejos.

A Ramiro y Nicolás por la paciencia.

A Lina, Caro, Amalia, Natalia, Trudy, Marce y Juanita por enseñarme que la amistad es siete cosas diferentes, todas destinadas a la risa.

A Felipe y Emilio por prestarme su mamá.

A Claudia, Giselle y Carolina.

A la Mona, por el reencuentro.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

UN PAISAJE DIFERENTE: DOS CARAS DE LA MISMA MONTAÑA.....	5
1.1 LA LOMA DE VILLAVERDE: LA TRADICIÓN DE UNA NOVELA DE COSTUMBRES.....	5
1.2 LA LOMA DE ARENAS: LA CERCANÍA Y LA RUPTURA.....	19

CAPÍTULO 2

LA PARODIA COMO MECANISMO DE CREACIÓN EN <u>LA LOMA DEL ÁNGEL</u> DE REINALDO ARENAS	32
2.1 LA PARODIA: PINTAR, ESCRIBIR Y CANTAR, ELLA LO HACE TODO.....	33
2.2 HÁGASE LA HISTORIA: UNA NUEVA NOVELA A PARTIR DE VIEJAS HISTORIAS.....	43
2.3 CÓMO MORIR POR ASFIXIA MECÁNICA: EL HUMOR, LA HIPÉRBOLE Y LA EXAGERACIÓN.....	52

CAPÍTULO 3

LA PARODIA EN LA PARODIA.....	59
3.1 LA LENTE DE ARENAS: LA LENTE DEFORMADA.....	59
3.2 EL AUTOR, EL NUEVO AUTOR. NACIMIENTO DE NUEVAS VOCES NARRATIVAS: CIRILO, REINALDO, GAMBOA Y VALDÉS.....	64
3.2.1 UNA NUEVA VOZ: FRANCISCO DE GOYA HABLA CUBANO.....	69

CONCLUSIONES

INTRODUCCIÓN

Cecilia Valdés o La Loma del Ángel (1882) de Cirilo Villaverde tiene el poder, como pocas novelas, de regresarnos en el tiempo y en el espacio hacia un lugar que a través de las palabras se puede casi oler y tocar. La Cuba de la década de 1830, y en particular La Habana, se ven descritas en la novela de Villaverde: la ciudad, el lenguaje, las usanzas y tradiciones, el paso de la economía colonial al progreso industrial, la esclavitud y la libertad, son sólo algunos de los aspectos que quedan plasmados dentro de la historia.

Aunque no cabe duda de que esta sea una novela en extremo tradicional por su temática, su lenguaje, su modo de narración o el manejo de su temporalidad, cabe anotar que detrás de este modelo subyacen otros elementos que la convierten, también, en una abierta carta de denuncia de las injusticias que bajo el mandato de Francisco Vives se cometieron en la Isla. De ahí que la importancia de esta novela, primer texto fundacional de la tradición literaria cubana, radique, además, en su valor histórico, muestra de la segregación racial, la violencia y la miseria de una de las colonias más importantes de España.

En el prólogo a la novela de 1882, el mismo Villaverde, cuando recuerda desde su exilio la situación de la isla, habla del proceso de creación de la novela en los siguientes términos: “ No progresó más allá de una media decena de capítulos, trazados a ratos perdidos, cuando el recuerdo de la patria empapada en la sangre de sus mejores hijos, se ofrecía en todo su horror y toda su belleza y parecía que demandaba de aquellos que bien y mucho la amaban, la fiel pintura de su existencia bajo el triple punto de vista físico, moral y social, antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía” (5).

Del mismo modo que Villaverde resiente la situación de su patria estando en New York, Reinaldo Arenas, desde la misma ciudad y cien años más tarde, da testimonio a través de sus novelas de las atrocidades, injusticias y segregaciones que tienen lugar en Cuba bajo el régimen castrista. Víctima del exilio, Arenas resiente las condiciones de sus compatriotas y convierte su voz en la voz de un pueblo ansioso de libertad. A los dos escritores los separa el tiempo pero los une una patria y el deseo de ver a Cuba dar un paso adelante en el desarrollo político, social e intelectual.

A través de la re-escritura de Cecilia Valdés o La Loma del Ángel Arenas nos plantea nuevas propuestas para la problemática expuesta un siglo antes por Villaverde. Su novela no aparece más como una novela de costumbres que retrata el panorama social y político de una época, sino que es más bien un panorama que tiene por costumbre transgredir los límites de lo social y lo político, lo verosímil y lo real.

Aunque la historia en las dos obras es esencialmente la misma (dos medio hermanos, Leonardo y Cecilia, se enamoran desconociendo la verdad acerca de sus lazos de sangre), en Villaverde la historia muestra el mundo social de los blancos (el de Leonardo Gamboa), su tiranía, su poder y su riqueza, comparándolo con el mundo social de los negros, los mestizos, y los menos favorecidos (el de Cecilia Valdés) de una manera realista. Arenas, en cambio, toma la historia de Leonardo y Cecilia, y más allá de mostrar con irreverencia y sin miedo a censura la diferencia entre clases sociales, convierte la *nueva historia* en subversión, en posibilidad narrativa, en escenario de “lo otro”, en búsqueda incesante por plasmar el absurdo. Sus herramientas son la exageración que, junto con la parodia (tema central de este análisis), logran un retrato de lo imposible y lo improbable, una novela que provoca la risa.

Además de las semejanzas o divergencias que presentan las dos novelas, más allá de todas las posibilidades que dos textos de tanta riqueza y valor nos puedan ofrecer, considero que profundizar en algunos de sus aspectos más relevantes es sólo un pequeño pero valioso aporte en el estudio de la literatura cubana y sus autores, es un intento por resaltar el poder que una historia escrita hace un siglo tiene sobre nosotros, es un homenaje a Arenas, un autor que aparte de provocar maravillosas carcajadas también supo generar lágrimas.

El estudio está dividido en tres capítulos. En el capítulo Primero, UN PAISAJE DIFERENTE: DOS CARAS DE LA MISMA MONTAÑA, me detendré en introducir cuidadosamente las dos novelas, la de Villaverde y la de Arenas, ubicándolas en sus respectivos momentos históricos, resaltando su valor en la tradición literaria cubana, para el caso de Villaverde, y de fuera de la Isla para el caso de Arenas. El análisis correspondiente a la *nueva novela* hará énfasis en las similitudes que unen a la obra de Arenas con la de Villaverde subrayando que a partir de dichas semejanzas nacen las más grandes diferencias entre un texto y otro.

El capítulo Segundo, LA PARODIA COMO MECANISMO DE CREACIÓN EN LA LOMA DEL ÁNGEL DE REINALDO ARENAS, introduce brevemente el mecanismo de la parodia (qué es, cómo funciona, sus posibilidades) y analiza los resultados que nacen a partir de su uso en la novela de Arenas. Dicho capítulo se detendrá además en el estudio del lenguaje hiperbólico y el humor.

El último capítulo, LA PARODIA EN LA PARODIA, profundiza en algunos de los mecanismos de narración utilizados por Arenas y en las diferentes voces narrativas que emplea el autor en su re-escritura. En particular me detendré en el análisis del Capítulo XXXI de la nueva novela, en el cual la voz narrativa se le otorga a Francisco de Goya y Lucientes.

He escogido hacer este recorrido, en este orden, para ir desglosando poco a poco las posibilidades de estudio que encuentro más relevantes dentro de la novela de Arenas a partir del mecanismo de la parodia.

CAPÍTULO 1

UN PAISAJE DIFERENTE: DOS CARAS DE LA MISMA MONTAÑA

1.1 LA LOMA DE VILLAVERDE: LA TRADICIÓN DE UNA NOVELA DE COSTUMBRES

No hay pueblo en la Habana: no hay más que amos y esclavos. Los primeros se dividen en dos clases: la nobleza propietaria y la clase media comerciante. Esta se compone en su mayor parte de catalanes que, llegados sin patrimonio a la Isla, acaban por hacer grandes fortunas; comienzan a prosperar por su industria y economía y acaban por apoderarse de los más hermosos patrimonios hereditarios, por el alto interés a que prestan su dinero

Condesa de Merlín - Viaje a La Habana (1884)

Cuba era, en el siglo XIX, una de las colonias de mayor producción azucarera del Caribe. Lugar perfecto para el establecimiento de ingenios gracias a su geografía (tierras vírgenes y bosques poblados que proporcionaban la madera necesaria para el trapiche) y única colonia en América capaz de elaborar azúcar blanco de alta calidad a bajo costo, se vio, durante este siglo, densamente poblada por la llegada de la mano de obra esclava. Aunque sin ella el progreso económico hubiera sido impensable, el tipo de vida con el que se la mantenía generó una de las crisis sociales más relevantes de la Isla, además de cuantiosas pérdidas para la economía cubana: debido al maltrato y la mala alimentación, la mano de obra debía ser reemplazada continuamente generando inversiones muy superiores a las previstas.

Considerando que más de la mitad de la población de la Isla era negra y dadas las circunstancias en las que era retenida, el siglo XIX fue la época en la que la raza blanca vio más amenazada su seguridad. Mercedes Rivas en su libro Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX subraya cómo, para 1830, la difusión de nuevas ideas entre los esclavos generó numerosos levantamientos en los grandes ingenios de la Isla (lastimosamente el resultado fue el apagamiento de los mismos de manera violenta y la pérdida de miles de vidas humanas) y solo a partir de dichas manifestaciones de descontento se comenzó a dar más importancia al trato del negro. Más por economía que

por compasión, el hombre blanco encontró que entre mejores fueran las condiciones bajo las que se mantuviera la mano de obra, más larga iba a ser su vida y mejor iba a realizar el trabajo.

En 1807 Inglaterra declaró el tráfico de negros desde África a sus colonias como un delito gravemente castigado. Así en 1817 España, presionada por los ingleses, se ve en la obligación de abolir, en teoría, la trata de esclavos. Establecida da la prohibición, el período comprendido entre dichas fechas es el momento en el que la llegada de negros a la Isla de Cuba sobrepasa los límites conocidos¹.

Con el fracaso del abolicionismo en la Isla, se siembra la semilla del reformismo, movimiento a través del cual no solo se pretendía la independencia de España sino además, y entre muchos otros planes, la abolición paulatina de la esclavitud², la cual se realizó formalmente solo en 1886.

Pero no fueron solamente la esclavitud y sus consecuencias los únicos factores que generaron agitación en la Isla durante el siglo XIX; la conformación de círculos anexionistas que pretendían hacer de Cuba una parte más de Estados Unidos provocaron revuelo entre quienes consideraban la unión a la península ibérica como la única vía a la

¹ A través de trucos jurídicos los comerciantes de esclavos logran burlar todas las condiciones de los tratados y continúan la venta de negros emancipados (nombre que se le da a aquellos esclavos encontrados dentro de un buque a los que la ley les debe la libertad) como si se tratase de esclavos corrientes

² Para 1867 se entregó al gobierno español un documento en el que se elaboraban las bases para eliminar el sistema poco a poco; así lo plantea Mercedes Rivas en su libro Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX. Los reformistas “redactaron un pan detallado que preveía un total de siete años para emancipar a los esclavos cubanos. Resumimos sus principales apartados: a) supresión positiva de la trata africana; b) censo de los esclavos que existieran en la isla; c) formalizar una declaración de vientres libres –todos los hijos nacidos de esclava estarían sometidos al patronato de sus amos, pero no a la esclavitud, hasta su mayoría de edad-; d) asegurar la libertad a todo negro que pisara tierras cubanas después de la promulgación de esta ley; e) indemnización a los propietarios de los esclavos-450 pesos por esclavo-;f) participación de las corporaciones insulares en la elaboración de este proyecto, y g) establecimiento en La Habana de un banco orientado a la ayuda al agricultor”. (Rivas,61)

A pesar de que Cuba fue una de las últimas colonias en abolir la esclavitud, el hecho que el partido reformista la considerara dentro de sus planes establece las bases para una última y definitiva emancipación de los esclavos años más tarde. Luego de la figura jurídica del patronato (por medio de la cual los amos representaban en los actos civiles a sus empleados de color) que mantuvo encubierta la esclavitud por algunos años más, el capítulo de la trata de esclavos se cerraba definitivamente en 1886.

solución de los problemas económicos y sociales. Entre los intelectuales que adherían a la primera opción se encontraba Cirilo Villaverde, autor de Cecilia Valdés o La Loma del Ángel (1882).

Bajo estas condiciones sociales era de esperarse que el ámbito cultural de Cuba se viera igualmente afectado por el revuelo y la inconformidad con respecto a las condiciones de los esclavos en la isla y al trato de los blancos a los mismos. A partir de 1838, año en el cual la *novela* aparece por primera vez como género reconocido en la producción literaria cubana (Rivas,109), los letrados de la Isla encuentran en ésta el modo más efectivo para denunciar las atrocidades que se cometían en contra de los esclavos. Así, el negro se convierte en excusa y muchas veces en tema central de numerosas de las historias costumbristas más reconocidas de la producción literaria cubana.

A través de la publicación de novelas en las que la esclavitud quedaba retratada, la intención de la nueva élite cultural era la de dejar un testimonio de las atrocidades que se cometían en contra del negro más allá que ejercer como parte activa de un movimiento abolicionista. La idea era mejorar la condición del esclavo a través de la denuncia de las injusticias; nunca pretendieron luchar en contra del sistema o ser voceros de los menos afortunados ya que dicha posición los habría enfrentado a todo un régimen político y les habría generado más problemas que beneficios.

Dadas las condiciones sociales y económicas de Cuba durante del siglo XIX, desde su exilio Cirilo Villaverde³ escribe Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, una novela que

³ Villaverde hace parte de la tertulia de Domingo Delmonte, lugar en el que toman forma muchas de las ideas antiesclavistas que luego se van a ver reflejadas en la versión final de la novela. La intención de los intelectuales de este grupo, es la de elaborar un programa modernizador para la Isla que la mantenga alejada de las políticas coloniales tradicionales, además de replantear la pirámide social dándole cabida a la raza negra como motor y parte importante de la población cubana. Villaverde es considerado uno de los escritores cubanos más grandes de todos los tiempos, de eso queda el testimonio de José Martí quien, responsable de una de sus biografías así lo describe:

estuvo en el tintero por más de cuarenta años y cuya redacción final se elaboró entre 1879 y 1882. En el prólogo a la novela de 1879 Villaverde habla de su propia creación en los siguientes términos, haciendo énfasis en la intención realista que le quiere imprimir a su narración:

Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantásticas, e inverosímiles, he llevado el realismo, según lo entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice, vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte bajo su nombre y apellido verdaderos, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando, en lo que cabía “d’apres nature”, su fisonomía física y moral, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición los reconozcan sin dificultad y digan cuando menos: el parecido es innegable. (Villaverde, 6)

La novela de Villaverde se construye con base en la realidad social de la Isla; en el relato de Villaverde no hay ficción más allá de la elaboración de los personajes, todos los demás eventos son el testimonio de una nación en conflicto, de una sociedad convulsionada por las diferencias de clases, de una raza sometida a la injusticia. La historia que se narra es solo el resultado de la observación; no se trata del caso de Leonardo Gamboa y Cecilia Valdés, podría ser un caso más entre los muchos que se pudieron presentar, solo que ellos en

“ (...) En el Norte vivía Villaverde; pero donde había letras en Cuba, o quien hablase de ellas, su nombre era como una leyenda, y el cariño con que lo quiso y guió Del Monte. En el Norte vivía él, con el consuelo de amar y venerar, y verle de cerca la noble pasión, a la cubana que en el indómito corazón lleva toda la fiereza y esperanza de Cuba, y en los ojos todo el fuego, y el mérito todo de la tierra en la abundancia y gracia de su magnífica palabra: a su compañera célebre, Emilia Casanova. Cuba, que no olvida a quienes la aman, lo recibía, en sus visitas de salud, con orgullo y agasajo; y él venía como muerto, si hablaba, cual no queriendo hablar, de la conformidad vergonzosa con nuestro estéril deshonor, y como renovado, al recordar a este hombre o aquél, y la generación que sube, y la ira sorda. Ha muerto tranquilo, al pie del estante de las obras puras que escribió, con su compañera cariñosa al pie, que jamás le desamó la patria que él amaba, y con el inefable gozo de no hallar en su conciencia, a la hora de la claridad, el remordimiento de haber ayudado, con la mentira de la palabra ni el delito del acto, a perpetuar en su país el régimen inextinguible que lo degrada y ahoga” (José Martí)

especial son la excusa que Villaverde utiliza para recrear la pintura de la sociedad habanera de finales del siglo.

La novela transcurre en su mayor parte entre los escenarios urbanos de La Habana y los paisajes de los ingenios azucareros, dándole mayor importancia a la descripción de esas partes de la ciudad en las que queda al descubierto el mundo de los negros y los mulatos, el de la gente de la calle, el de los barrios pobres, el espacio de los menos favorecidos.

El ojo fotográfico de Villaverde recorre de norte a sur todas las calles de la ciudad, describiendo su apariencia, su historia si la tiene y la vida de quienes la habitan para generar un panorama verosímil en el que la trama central tenga cabida y no necesite de otras herramientas narrativas para ser contada. Un ejemplo es la descripción minuciosa que Villaverde hace de la casa de los Gamboa:

En el barrio de San Francisco y en una de sus calles menos torcidas, con banquetas o losas en una o dos cuadras, había, entre otras, una casa de azotea, que se distinguía por el piso alto sobre el arco de la puerta, y el balconcito al poniente. La entrada general, como la de casi todas las casas del país, para los dueños, criados, bestias y carruajes, dos de los cuales había comúnmente de plantón, era por el zaguán; especie de casa-puerta o cochera que conducía al comedor, patio y cuartos escritorios.

Llamaban bajo este último nombre los que se veían a la derecha, a continuación del zaguán, ocupados, el primero por una carpeta doble de comerciante, con dos banquillos altos de madera, uno a cada frente, y debajo una caja pequeña de hierro, cuadrada; que en vez de puerta tenía tapa para abrirse o cerrarse siempre que se guardaba en ella o se sacaban los sacos de dinero. En el lado opuesto de la casa se veía la hilera de cuartos bajos para la familia, con entrada común por la sala, puerta y ventana al comedor y al patio. (122)

Las descripciones detalladas que abundan en la narración son el único modo de construir un paisaje en el que el lector pueda creer; muchas veces el narrador nos asegura que su historia sucedió en realidad, como en el capítulo primero de la segunda parte cuando dice: “Tenemos que dejar por breve tiempo estos personajes, para ocuparnos de otros que no por ser de inferior estofa representan en nuestra *verídica* historia papel menos importante (...)

(197). La construcción de un paisaje creíble hace que la historia se vuelva, para el lector, mucho más verosímil y tangible a la vez. Del mismo modo que en los escenarios urbanos, Villaverde describe con cuidado los paisajes del campo (capítulo primero, parte tercera). La novela es un retrato con palabras de la Isla de Cuba en el siglo XIX; las calles, los peatones, los árboles, los olores a manteca y cerdo de las casas, los sabores, el clima, el color del cielo, la brisa que pasa por los patios traseros de las casas, las piedras de las calles, el eco de las voces en la iglesia, el paisaje acalorado de los trapiches, la asfixia de los barracones de esclavos, el lenguaje de los diversos mundos, los oficios, las ropas, la comida, la música. Todo lo que se necesita para hacer una ciudad y su paisaje circundante, todo aparece en la novela de Villaverde.

La historia central, aunque en realidad toda la novela, gira en torno a la esclavitud y a la presencia de la raza negra dentro de la sociedad cubana. Sea como motor de producción en los ingenios, en las haciendas o en las casas de las familias pudientes, los negros son el hilo conductor de la historia. Es gracias a ellos que surge la historia de Cecilia Valdés y por mano de los mismos que llega a su fin.

La trama de la novela es en realidad muy simple: Cecilia, mulata hija de una mulata, tiene en su sangre parte de ascendencia negra a pesar de que sus rasgos físicos la confunden con una mujer blanca. Ella no es más que una joven de extracción baja, además muy hermosa, que subsiste gracias a los generosos aportes que su padre, el español Cándido Gamboa, ofrece sin falta a su abuela Chepilla. Su madre, Rosario, a quien Cecilia cree muerta, enloquece desde el momento del nacimiento de la niña y se ve confinada a un sanatorio. Cecilia es el producto de amores ilícitos entre un español hacendado y una mulata⁴.Don

⁴ Durante la época de la esclavitud las mujeres de color o con algo del mismo en su sangre veían las relaciones con los blancos como el único modo de salvarse de la miseria y de “purificar” su sangre. Así lo

Cándido está casado con Doña Rosa; de esa unión nacen cuatro hijos, entre ellos Leonardo, el único hombre. De las relaciones incestuosas entre Leonardo y Cecilia se desata un gran número de calamidades, desamores, celos, venganzas y tristezas. La novela llega a su fin cuando Leonardo es asesinado el día de su matrimonio con Isabel Ilincheta (mujer de la alta sociedad) a manos de José Dolores Pimienta, enamorado de Cecilia, ahora madre de una hija de Leonardo.

El lapso de tiempo en el que se desarrolla la novela va de 1812 a 1831, diecinueve años en los que se narra la vida de Cecilia Valdés, desde su infancia, pasando por sus amores con Leonardo Gamboa, haciendo énfasis en las particularidades que supone una relación interracial en un universo en donde el mundo blanco se suponía alejado del marginal mundo de los negros y los mestizos.

La temporalidad es lineal y los saltos atrás solo cumplen una función explicativa pero no indispensable en la trama; con éstos se narran episodios ya sucedidos que dan luz sobre situaciones presentes que se puedan ver afectadas por los sucesos del pasado.

La narración de la novela se inicia en 1812, año en el cual nace Cecilia. El siguiente capítulo narra los hechos ocurridos después de once años ⁵ haciendo énfasis en la descripción del entorno que rodea la infancia de la niña para aclarar que pese a su belleza y a su aparente condición de mujer blanca, su destino estaba determinado por su raza mestiza y por su lugar de origen:

plantea Rivas en su libro: “ La mujer de color comprendía que su unión regular con el hombre blanco contribuiría al “blanqueamiento” de su especie, pues los descendientes de los continuos enlaces entre ambas razas cada vez serían menos negros, se habrían “mejorado” étnicamente, y gracias a ello podrían aspirar a un mayor bienestar social y económico. (...) El ideal que se perseguía era “adelantar familia”, a pesar de tener que pagar por ello un precio demasiado elevado, como el de renegar de los hijos habidos con hombres negros: no existía mayor desgracia para una mulata que dar a luz a un “saltoatrás”, ya que el hijo de negro le haría recordar constantemente su origen y su implacable destino” (Rivas,78)

⁵ La narración no especifica de qué año se trata, pero se habla de uno o dos años después de “la caída del breve período constitucional” (Villaverde,72) cuya fecha es 1820, es decir que la acción se retoma en 1821 o 1822 cuando Cecilia tiene entre once y doce años.

Sin embargo, las calles de la ciudad, las plazas, los establecimientos públicos, como se apuntó más arriba, fueron su escuela, y en tales sitios, según es de presumir, su tierno corazón, formado acaso para dar abrigo a las virtudes, que son el más bello encanto de las mujeres, bebió a torrentes las aguas emponzoñadas del vicio, se nutrió desde temprano con las escenas de impudicia que ofrece diariamente un pueblo soez y desmoralizado. (75)

A pesar de la belleza física de Cecilia, su vida se plantea en términos de calamidades y desgracias; ya desde su infancia se la marca con un sino trágico que perdura hasta el final de la novela, cuando la joven tiene no más de veinte años. Aunque la temporalidad está definida por fechas más o menos exactas, el narrador siempre enmarca los episodios con una posibilidad de desfase temporal de uno o dos años. Luego de referirse a la infancia de Cecilia y al bajo mundo en el que se ve obligada a crecer, la narración salta “cinco o seis años después de la época a la que nos hemos contraído en los dos capítulos anteriores” (90). A partir de este momento toda la acción transcurre de manera consecutiva sin saltos temporales que merezcan consideración; de esa manera, el desarrollo de los acontecimientos que más interesan al narrador ocurre en más o menos tres años, desde el momento del inicio del romance de Leonardo y Cecilia hasta el nacimiento de su hija y la muerte del joven Gamboa.

Los personajes que intervienen en la acción son de la más variada extracción y representan todas las clases sociales posibles que una organización económica con base en la esclavitud puede ofrecer. Todos quedan retratados con igual detalle por el narrador, desde los dirigentes españoles hasta los esclavos más miserables. Cecilia también se lleva gran parte de la atención, en particular su belleza física, la cual ocupa la mayor parte de sus descripciones:

No la había más hermosa ni más capaz de trastornar el juicio de un hombre enamorado. Era la más alta y esbelta de las dos, la que tomó la delantera al descender del carruaje lo mismo que al entrar en

la sala de baile, de brazo con un mulato que salió a recibirla al estribo, y la que , aquí por regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle, en contraste con la anchura de los hombros desnudos, por la expresión amorosa de su cabeza, como por el color ligeramente bronceado, bien podía pasar por la Venus de la raza híbrida etiópico-caucásica. (100)

Sus bondades espirituales se ven relegadas por su apariencia y es solo gracias a ésta que Cecilia logra mezclarse en el mundo de los blancos; de otra manera Leonardo nunca habría fijado su atención en ella porque era, de hecho, un ser marginal: mestiza, pobre, sin educación, sin padres conocidos y de apellido Valdés (nombre que se le daba a todos los niños sin familia conocida que eran abandonados en el orfanato). Cecilia es una mulata que reniega de su condición y se avergüenza de llevar sangre negra entre sus venas; por parecer blanca es pedante y desaira a los de su raza, rechaza a los negros y busca sólo mezclarse con los blancos de la alta sociedad para mejorar su condición y posiblemente la de sus hijos. Realiza amistades por interés y el narrador no parece simpatizar del todo con el personaje, la llama en varias oportunidades “mozuela procaz” (77) y utiliza con ella un tono más irónico y sarcástico que con el resto de los personajes ya que su bondad de espíritu está lejos de igualar su belleza física. A pesar de ser la “virgencita de bronce” (101) para algunos negros, para otros no es más que otra mulata con ínfulas de superioridad.

Leonardo representa a todos los hijos de hacendados blancos que, sin responsabilidad alguna en los negocios familiares, se dedican al juego y a la fiesta descuidando los demás aspectos de su vida privada. Bajo la protección maternal, Leonardo se convierte en un perfecto inútil, dispuesto solamente a sacrificarse en la medida que dicho sacrificio le traiga beneficios personales. Con una doble moral, engaña a Cecilia y le promete un matrimonio que es imposible de realizar, ella es simplemente su amante y es de esperarse que una relación entre un blanco pudiente y una mulata pobre no llegue a buen término. Rivas en su

estudio sobre la novela cubana de la esclavitud, describe el modelo del hijo del amo en los siguientes términos:

Su educación, habitualmente, es descuidada, producto de la ignorancia de los padres, pero también de una pésima infraestructura educativa(...) Esta falta de estímulo intelectual se traduce en un completo abandono de sus deberes políticos como ciudadanos de una nación en crisis.(...) Consumía a estos jóvenes ese perezoso buen vivir, ese desinterés de sus deberes como cubanos y como hombres que permitía que su isla “gimiera esclava”, según expresaba Villaverde. (...) Incluso un personaje como Leonardo Gamboa, al que Villaverde hace portador de la oposición innata del criollo hacia todo lo que significase el dominio español, es incapaz de trascender este dejarse llevar por el lujo y el placer que degradaba a los jóvenes de su generación. Aunque conspira contra el españolismo de su padre, critica sus aspiraciones o demuestra su odio hacia los militares, como prueba su enfrentamiento con su hermana Antonia porque ésta se deja cortejar por un militar español. (213)

Los dos protagonistas representan el drama de una juventud sin rumbo, dispuesta a cualquier cosa para conseguir algo en beneficio personal. La historia de Leonardo y Cecilia es solo una más dentro de los cientos de historias que bajo las mismas circunstancias pudieron haber nacido. No se trata simplemente del romance incestuoso entre dos medios hermanos, es una la relación producto de la decadencia social que Villaverde se propone develar, decadencia que lleva a los más desesperados a buscar una salida en contra de sus principios, y a los de mejor posición social a tomar ventaja de las miserias y calamidades de los más pobres.

Como el mismo Villaverde plantea en el prólogo a la novela, Cecilia Valdés es, ante todo, un relato realista que pretende mostrar las vicisitudes de una nación en conflicto, pretende contar la historia de Cuba desde ángulos diferentes que le den la posibilidad al lector de sacar sus propias conclusiones acerca de lo que pudo ser el siglo XIX en la Isla; aún así, el tintero se inclina más por los esclavos y los pobres que por los españoles o criollos pudientes.

De esa manera se convierten en protagonistas de su propio universo esclavos como María de Regla y Dionisio Jaruco, o mulatos como José Dolores Pimienta y su hermana Nemesia.

Ellos son el testimonio de la verdadera realidad de la sociedad cubana, a través de ellos es posible adentrarse en los mundos más bajos de La Habana en los que el bienestar económico y las posibilidades de supervivencia son solo un sueño.

María de Regla es una esclava de propiedad de la familia Gamboa, desterrada años atrás al ingenio y relegada a duras labores rurales, castigada injustamente por Doña Rosa⁶. Dionisio Jaruco, su esposo y padre de Dolores, debe soportar la separación y quedarse en La Habana como cocinero en la casa de los Gamboa. Él, consciente de la realidad de su situación, de las verdades ocultas en la familia Gamboa, deposita todo su odio y su tristeza en la figura de Cecilia Valdés, una de las causantes de su desgracia y de la disolución de su familia⁷.

La situación de Nemesia y José Dolores no es más alentadora porque, aunque son mulatos y tienen la oportunidad de trabajar libremente para mantenerse, son seres igual de marginados

⁶ Maria de Regla, nodriza de Cecilia Valdés por orden de Don Cándido, es llevada a la casa cuna a cuidar de la recién nacida en vista de que su madre Rosario no está en condiciones de amamantar a la niña. Traída de regreso a la casa de los Gamboa, es castigada severamente por Doña Rosa sin recibir explicación alguna. Al mismo tiempo que el ama da a luz a la niña Adela, Maria de Regla alumbró a Dolores, pero es separada de la niña para cuidar solamente de la hija de los amos. Compadeciéndose de su propia hija Dolores que, delgada, enferma y casi sin alimento yace en una cuna cerca de los animales de la casa, amamanta al mismo tiempo a su hija y a su hija de leche, pero es descubierta por el ama y enviada a vivir al ingenio “La Tinaja”, a causa de su desobediencia. Solo hacia el final de la novela y casi doce años después de su destierro, Maria de Regla es perdonada por el ama y se le da la posibilidad de libertarse y emplearse en otra casa. Así lo describe ella misma cuando cuenta su historia a las niñas Gamboa: “ Mi amo el señor Don Cándido me alquiló con el médico Don Tomás Montes de Oca para criar a una niña de una persona que jamás pude averiguar quién fuese, cómo se llamaba....nada. Y aquí está, niña mía, el origen y principio de todos nuestros males, quiero decir, míos y de Dionisio. Tendría yo a todo tirar veinte años y Dionisio veinte y cuatro cuando nos separaron. Éramos dos muchachos sin juicio ni experiencia del mundo. Por mucho que nos quisiéramos, y cuente, niña, que nos queríamos muchísimo, si no nos veíamos, si nos hallábamos muy lejos uno de otro, si parecía eterna nuestra separación, si estábamos destinados a morir, yo de enfermera en este ingenio de mis culpas, él de cocinero en la Habana; si Dionisio era joven y bien parecido, según decían las mujeres, yo joven y bonita, según decían los hombres, ¿qué querían que hiciéramos? ¿Echarnos a morir o pasarnos la vida llorando la ausencia? Preciso era ser santo, o de hecho de palo, para haber sido consecuente. Supongo que Dionisio, perseguido por mujeres bonitas, no ha podido imitar al casto José. Yo, aquí donde sus mercedes me ven, hecha una vieja antes de tiempo, lidiando con enfermos y con muertos, yo, he sido solicitada por cuantos han llevado calzones en este infernal ingenio” (510)

⁷ No en vano en el encuentro en un baile de color sostiene con Cecilia la siguiente conversación: “-Bastante hemos hablado- le interrumpió Cecilia volviéndole la espalda. -Como la niña guste- continuó él altamente irritado-, más déjeme decirle que baje un poco el cocote, si su padre es blanco, su madre no es más blanca que yo, y además, la niña es la causa que me vea separado de mi mujer por más de doce años (...) Se figura que es blanca y es parda. Su madre vive y está loca.” (384-385)

que no pueden esperar de los blancos ni su respeto ni su ayuda. José Dolores está enamorado de Cecilia y por ella está dispuesto a hacerlo todo, no en vano es él quien por pedido de Cecilia asesina a Leonardo el día de su boda con Isabel Ilincheta; es un hombre incondicional pero maleable por el carácter dominante y caprichoso de Cecilia. Nemesia por su lado es la mejor amiga de Cecilia, pero envidiosa de su belleza y de su éxito entre los hombres blancos quiere solo apartarla de Leonardo para ser ella quien se quede con el joven. La vida de estos hermanos está marcada por el desamor, José Dolores pasa todo el tiempo de duración de la novela tratando de satisfacer a Cecilia para conseguir su amor; Nemesia por su parte intenta de todas las maneras posibles enamorar a Leonardo para quedarse con él y así ayudar a su hermano a conseguir el amor de su amiga.

Desde el ángulo del que se le mire, la novela de Villaverde tiene todos los rasgos característicos de una novela de tradición: en sus páginas aparecen todos los colores que una sociedad puede presentar, se dibujan todos los paisajes, se cuentan todas las historias desde las de los inmigrantes españoles hasta las de los esclavos más miserables, se respiran todos los aromas de la ciudad y se saborean todas las comidas, los vestidos de los hombres y de las mujeres quedan descritos con lujo de detalles, y más aún, Villaverde se preocupa por dejar el testimonio del lenguaje cotidiano de todos los estratos de la sociedad, en especial el acento de los negros esclavos:

– Es querei deside ar señol, que dende el año pasao, entre yo, un paidito ñamao Picapia y un morenito ñamao Cayuoc, paranos de mañanita temprano, junto a la plazoleta de Santa Teresa, a un blanquito mu currutaco, que en cuanto que le eseñé el jierro se me quedo muelto entre las manos y mos dio toas las prendas que tenía arriba se su cuelpo. Misamigos se cogieron la plata y yo me cogía esta prenda. Dispué se la yebé á un platero de la Calsaa pa vel si me la meicaba; ma en cuanto que la miró bien, va y me dise: Esta prenda es robaá, y yo no doy poleya ni un cabo de tobacco. Míe, paisano, cogí piche y dende ese día la tengo enteraá. Es fatible quer señol puea vendesla. (543)

Tampoco el socio-lecto de los mulatos se pasa por alto en la novela; una manera más de contar la historia de un pueblo es a través de su lenguaje, y aquí el idioma oral es otra excusa para mostrar, entre muchas otras cosas, el atraso y el escaso nivel educativo de la mayor parte de la población -no en vano en más de una ocasión salen de la boca de Nemesia palabras como “*naiden*” (112) o frases como “*se me sobran*” (589).

Carolina Alzate en su libro Desviación y Verdad. La re-escritura en Arenas y la Avellaneda, afirma que la novela de Villaverde “quiere ser un retrato del deterioro moral y político de la isla y una descripción del carácter de su población y de su geografía, definiendo a un tiempo un conjunto de problemas y un proyecto hacia el futuro. Su antiesclavismo es aristocrático y su costumbrismo es funcional. Siguiendo el principio decimonónico de la eficacia educacional de la literatura, esta novela hace uso de un argumento amoroso convencional en los folletines del momento para “describir” minuciosamente el paisaje cubano, sus productos culturales, las costumbres populares y de la aristocracia, desarrollando a la vez su postulado del daño que hace a una sociedad la institución de la esclavitud, tanto a nivel moral, como político y económico” (96). Cecilia y Leonardo son solo la excusa para construir a su alrededor el panorama global de una nación bajo el dominio español. Como Villaverde lo plantea, la novela no es ficción sino más bien una transcripción lo más leal posible de la realidad de la Isla. Los personajes en su mayoría no son reales pero representan con fidelidad los rasgos y la mentalidad de personas en sus mismas condiciones durante dicho período de la historia de Cuba.

La labor de Villaverde va más allá de crear una novela de amor para entretener a un limitado círculo intelectual; con Cecilia Valdés se establece un modo de contar la realidad social de un lugar a través de un filtro que en cierta manera embellece pero no oculta la

realidad y la tragedia que pudo haberse presentado en las calles de La Habana a mediados del siglo XIX.

1.2 LA LOMA DE ARENAS: LA CERCANÍA Y LA RUPTURA

Begoña Huertas en su trabajo Ensayo de un Cambio: la narrativa cubana de los 80's, propone que la novela cubana perteneciente a esta época es, en general, “una narrativa eminentemente cotidiana en la que la visión global de los grandes acontecimientos ha cedido ante el registro del día a día. Desde esa perspectiva cotidiana, desde esa mirada parcial, se entrevé el panorama más amplio en que se envuelve el relato. La propuesta cotidiana de estas narraciones conlleva un tono desenfadado que abandona la retórica épica y los barroquismos verbales. La espontaneidad y la naturalidad del discurso son elementos esenciales de esta narrativa(...)” (Introducción). Reinaldo Arenas, a pesar de haber publicado parte de su obra durante la década que estudia Huertas, responde levemente y no del todo a algunas de las características que la autora enumera. En su novela La Loma del Ángel (1987) presenta la subversión de todos los valores sociales y morales, ya sea porque su búsqueda va más allá de la apariencia o porque el uso que le da al lenguaje es poco espontáneo. La lectura, en Arenas, no es una tarea fácil porque el discurso, el tiempo, el narrador, los personajes y la misma historia se unen unos con otros confundiendo sus papeles en las novelas, uniendo sus voces, viviendo la misma historia desde muchos ángulos.

Los adjetivos que se acomodan a un tipo de narración como la que se enfrenta con la lectura de la Loma del Ángel, van desde absurda, incoherente, irracional o inconsecuente, hasta grotesca, sucia y destructiva. Claro está que todos los atributos con los que se conoce dicha novela, solo pueden provenir de la comparación con la novela original de Cirilo Villaverde. En ese sentido se puede considerar que la novela que Arenas presenta al público cien años después de la edición de Cecilia Valdés es en todo sentido una trasgresión de la

tradición de una novela de costumbres que quería quedar en la historia de la literatura como testimonio de las vivencias de las Isla durante el siglo XIX.

El objetivo de Villaverde era claro y queda plasmado de manera explícita en el prólogo a la edición final de su novela cuando habla de cómo quiere que el realismo sea el pincel con el que se elabora el cuadro de la realidad cubana. Cumplido su cometido, la novela pasa a la historia de las letras cubanas como todo un acontecimiento. Así lo plantea Ottmar Ette en su artículo “ Traición, Naturalmente. Espacio Literario, poetología implícita en la Loma del Ángel de Reinaldo Arenas” : “La gran importancia de aquella obra abolicionista estriba por una parte, en el intento afortunado del su autor, Cirilo Villaverde, de presentar tanto al lector cubano como al no cubano un panorama de la sociedad colonial española y, por otra, en el hecho de que el personaje principal de la novela, la hermosa mulata Cecilia, en virtud de determinados modelos de identificación que se ofrecían en Cuba, se convirtió en un mito literario y, más aún, en una figura simbólica nacional” (87-88).

Villaverde quiere plasmar historia mientras que Arenas, como veremos a continuación, parece que quisiera hacer historia y darle más valor al contenido social. A pesar de que hay grandes distancias en el modo en el que cada uno de los textos se presenta al lector, hay algo que los une de manera explícita: es el modo en el que La Habana y sus entornos, las haciendas y los trapiches, son solo una excusa geográfica para plantear una problemática social cuyo drama es el mismo: la segregación, la exclusión, el rechazo.

Vale la pena detenerse por un instante a mirar el entorno que circundaba a Arenas, no para mirar la novela a través de la realidad social de Cuba en la década de 1970, sino para descubrir que detrás del humor y la incoherencia de muchos pasajes de la novela, quedan al descubierto situaciones de tensiones y dramas políticos de la Isla. Para Villaverde el drama radicaba en la esclavitud y las diferencias de clases; para Arenas el drama radica en la

persecución y la no-aceptación de la diferencia; sea de un modo o de otro, las dos posibilidades encuentran su espacio, cada una en su propia novela.

La Loma del Ángel de Arenas tiene muchos ángulos desde los cuales se la puede analizar. Creo necesario, no sólo por coherencia interna del trabajo sino por organización jerárquica de posibilidades de lectura, comenzar elaborando un breve panorama de la situación que Arenas tuvo que enfrentar en la Isla, para luego ver cómo el exilio al que fue conducido (al igual que Villaverde) generan, en parte, la elaboración de dicha novela.

El estricto régimen Castrista en el que se vio sumergida la Isla de Cuba a mediados del siglo XX fue, además de la semilla del descontento entre numerosos sectores de la población agobiados por la intolerancia y el radicalismo de sus políticas, la causa de exilios masivos hacia el extranjero en los que, entre otros, salieron autores como Virgilio Piñera y el mismo Arenas.

Celestino antes del alba fue el único libro de Arenas que tuvo la suerte de ser publicado dentro de la Isla. La persecución a los opositores del régimen fue radical; como lo plantea Ángel Rama en su artículo “Reinaldo Arenas al Ostracismo” , “el conflicto con Arenas no pertenece a la órbita política, sino indirectamente; como en el caso de Passolini, moral, y aún peor mojigato. Y aunque Arenas quizás no lo conozca, tiene varios puntos de contacto con el autor de “Ragazze di Vita”, por ese tono áspero y populista para reconocer lo vivo de la experiencia cotidiana, por ese desenfado para sacarse de encima las anteojeras del escritor profesional y acechar la irrupción de lo original en el cauce barroso de la existencia” (333). “Ragazze di Vita” de Passolini, trata la problemática de la prostitución, la violencia y la drogadicción juvenil en las calles de Roma bajo un lente que no se atreve a tomar distancia de la escena, pero que al mismo tiempo muestra todo lo que pudo ser y no necesariamente fue; no es extraña la comparación a la que Rama somete a Arenas. Lo que

se muestra en la cinta, o en la novela, es lo que pudo haber sucedido, es sólo una de las posibilidades de realidad. Factible o no, la decisión es del lector o de quien mira.

El exilio se convierte en la posibilidad de mirar desde fuera la situación de Cuba; La Loma del Ángel no es solamente la re-escritura de una novela histórica de fundación nacional, es además la traslación (o la traducción) de síntomas de malestar de un siglo atrás a un nuevo lenguaje que los recoja y les de vida en un nuevo tiempo histórico. El hecho que los dos autores hayan llegado al exilio hace que la visión de la situación de la Isla desde fuera esté lejos de cualquier censura. A Cecilia Valdés, esa posibilidad le permite plasmar la realidad sin miedo a castigo; en el caso de Arenas, la ausencia de control le permite expresarse con los términos más ácidos acerca de un régimen que en la novela se disfraza de esclavitud.

El tema central de la novela de Villaverde es también en la novela de Arenas parte esencial de la trama. Aunque el desfase de los dos períodos históricos de la novela es evidente, la cercanía de las dos obras se traza en función del tema de la esclavitud. No solo la esclavitud de las cadenas que propone Villaverde: en Arenas esa esclavitud se traduce a muchos más ámbitos de la vida en La Habana, como la esclavitud al dinero de Cándido Gamboa y su familia, a la belleza en Cecilia, a la lujuria en Leonardo, a la ignorancia en Dionisio, a la envidia en Nemesia, al amor en José Dolores.

La esclavitud es el puente de contacto entre las dos novelas, pero la de Arenas tiene más de una fachada para mostrar al lector. A pesar de las similitudes que se pueden encontrar entre una y otra narración, La Loma del Ángel va siempre mucho más allá de lo evidente y todos los elementos se conjugan en perfecta armonía para construir un gran rompecabezas que solo puede ser armado si se tiene previo conocimiento de la novela de Villaverde. Asistir al resultado final de la novela de Arenas es la recompensa a una lectura a veces difícil y a

veces confusa. Pero ese es el gran aporte: de la gran confusión que crea Arenas entre tramas, personajes y voces nace una pieza única e irrepetible.

Aunque hay muchos elementos en común entre las dos novelas, éstas solo se acercan en apariencia, ya que Arenas parte de lo conocido de Cecilia Valdés y se adentra con velocidad en el ámbito de lo desconocido, de lo nunca antes visto. Todas las posibilidades que Villaverde deja abiertas en su narración son aquí el pretexto ideal para generar nuevas tramas y enredos.

La estructura narrativa es similar (así lo plantea Ottmar Ette en su Artículo “Traición, naturalmente”), ya que “Arenas orientó la estructura formal de su novela teniendo en cuenta el texto referencial: si bien es cierto que su texto ha resultado bastante más breve, está, sin embargo, dividido de manera similar en ‘partes’ y ‘capítulos’” (93). Sin embargo la de Villaverde está dividida en cuatro partes sin más título que su orden (*Parte Primera, Segunda, Tercera y Cuarta*); mientras que en Arenas las partes son cinco y un título las distingue: *La familia, Los negros y los blancos, Los blancos y lo negros, en el campo, El regreso*, además de unas *Conclusiones* que, aunque aparecen en el libro de Villaverde, no tienen lugar en el índice. Por otra parte aparecen unos capítulos llamados *Del Amor* en los que la voz narrativa cambia, sea a Leonardo Gamboa, Cecilia Valdés o José Dolores Pimienta.

Los acontecimientos siguen el mismo orden cronológico de Villaverde. La trama en Cecilia Valdés se demora muchos años en concluir y la extensión de la novela va de la mano de los acontecimientos, los hechos toman mucho tiempo en desarrollarse y la narración se detiene con cuidado en cada uno de los detalles que le aportan a la novela la posibilidad de recrear un escenario más real. En Arenas, por el contrario, el tiempo de la narración es tan veloz que se vuelve casi intangible; en menos de siete páginas de la novela,

Cecilia pasa de ser un bebé recién nacido a una mujer de dieciocho años de edad (Ette, 94), así como en el momento de su embarazo, la niña que lleva dentro tarda solo minutos en crecer, nacer y comenzar a madurar:

Y en menos de cinco minutos, desarrollando una insólita energía, creció desmesuradamente, se abultó dentro de la placenta, tomó la forma de un niño de nueve meses, pataleó ya en el vientre de su madre, cambiándose, para mortificarla aún más, de sexo, pues era, efectivamente, un varón; y de un cabezazo, soltando altísimos gritos, salió la niña del cuerpo de Cecilia quién atónita contemplaba aquel fenómeno. -¡Mamá!- dijo la niña de inmediato, llegando en dos segundos a la edad de cinco años, donde se detuvo. (Arenas, 131)

La novela de Arenas tiende a sintetizar en pocas páginas escenas y narraciones que en Villaverde ocupan capítulos enteros, como es el caso del Capítulo II *El Padre*, en el que Don Cándido Gamboa resume su historia, la misma que en la novela original cubre gran parte del bloque inicial:

He sido albañil y carpintero, he vendido maderas y tejas, y sobre todo, he arriesgado mi fortuna, y a veces hasta el pellejo, trayendo sacos de carbón- esto es, negros del África- y vendiéndolos aquí a los señores de los ingenios, con lo que he contribuido al desarrollo de esta isla y gente malagradecidas. Es cierto que mi matrimonio con Rosa también me ayudó mucho, ella tenía su fortuna. Pero yo la he triplicado con mi trabajo...Y tengo un ingenio, un cafetal, un barracón lleno de negros bozales. Yo tengo una mansión en el centro de La Haban, con zaguán y volantas. Yo tengo a mi hijo estudiando en el Seminario de San Carlos. Yo todo eso que yo tengo lo he hecho yo, trabajando duro. ¡ Y todavía dicen que soy malo y hasta que le tiro en la cabeza a mis esclavos lo primero que tengo a mano! Falso. Solo rompo en sus cabezas platos de barro, fanales de vidrio, objetos de cobre o sillas rústicas. Cosas de poco valor. (Arenas, 16)

En Villaverde conocemos la historia de Don Cándido poco a poco y a lo largo de toda la novela: la información que Arenas recoge en apenas pocos párrafos es la misma que nosotros, como lectores de Cecilia Valdés, conocemos plenamente sólo al concluir la mitad de la novela. En la Loma del Ángel la misma información se introduce solo dos páginas después del inicio.

Si la lectura de Cecilia Valdés implica mucha más atención por su extensión, por el elevado número de personajes que participan en la acción y por la inclusión de muchos incisos con historias del pasado (acciones que tienen lugar antes que comience la acción, es decir el día del nacimiento de Cecilia), la novela de Arenas se puede leer rápidamente y no hay lugar a confusiones de tiempo, de espacio o de acción, si bien el problema radica en digerir a la misma velocidad toda la información que se nos proporciona. La ruptura con la novela original no solo se refiere al modo distinto en que los hechos suceden sino en la agilidad mental del lector, quien debe estar dispuesto a dejarse sorprender pero al mismo tiempo no sorprenderse demasiado: leer a Arenas se convierte en costumbre; cada lectura proporciona más herramientas para comprenderlo mejor, para introducirse en su estilo, para ejercitarse en su comprensión.

. Cada una de las escenas que aparecen en la novela de Arenas parece estar escritas para desviar la atención de la trama central hacia una serie de eventos secundarios imposibles de obviar; para leer a Arenas no se puede perder la capacidad de asombro ni mucho menos la concentración, detrás de esas escenas yace la verdadera historia.

Muchas historias que en la novela de Villaverde no existen enriquecen la narración central, a la vez que denuncian las atrocidades del régimen disfrazándolas de injusticias cometidas en la sociedad colonial. La historia central es básicamente la misma que vemos en Villaverde, con las diferencias que ya señalamos de temporalidad (además de la intersección que Arenas hace con personajes que en Villaverde nunca se cruzan). Así, Leonardo y Cecilia, dos medio-hermanos, se enamoran desconociendo sus lazos de sangre, involucrando a sus familias y amigos en un drama en el que al final Leonardo pierde la vida a manos de José Dolores Pimienta. Aunque en apariencia la historia es la misma, la diferencia principal, entre muchas otras, es el modo en el que está contada. Más adelante,

en el capítulo dedicado al narrador y a las voces narrativas, veremos en qué radica dicha diferencia, ya que si en Villaverde el narrador era omnisciente, en Arenas hay varios narradores que aleatoriamente cuentan su historia desde varios puntos de vista. Arenas muestra todas las caras posibles de la misma trama ya que cada narrador que se introduce en la novela muestra desde su propia perspectiva los acontecimientos. La Loma del Ángel nos ofrece una visión en 360°, cada ángulo enriquece la visión del anterior. De esa manera pareciera que nada queda por decir y que la historia que se narra es, en efecto, la historia sucedida. La novela no es verosímil si se la mira desde fuera, pero no puede ser sino verdad si se la introduce dentro de un estilo narrativo al que Arenas nos introduce desde las primeras páginas. La escritura de Arenas acostumbra a sus lectores a una realidad verosímil dentro de sus propias premisas; desde el inicio de la novela comenzamos a desentrañar las reglas de su escritura y la lectura se convierte en una actitud más que un ejercicio.

En la Loma del Ángel no hay tradición, su novela no pretende retratar la realidad de una sociedad, ni plasmar los valores que la rigen, ni mostrar la verdadera historia detrás de los acontecimientos. De esa premisa debe partir para hacer un análisis sino del todo verdadero por lo menos, en esencia, muy sensato: así como Villaverde dibuja las instituciones del Estado y de la Iglesia con ceremonia y con mucho cuidado, de la mano de Arenas tanto el uno como la otra sufren un proceso en el que el respeto se pierde y el cuidado no existe. Una y otra vez caen insultos a diestra y siniestra a todos aquellos que pertenecen a dichos círculos hasta tal punto que el título de la novela de Arenas, subtítulo para Villaverde, nace en parte por el nombre de un barrio de La Habana pero también como “homenaje” a un religioso que, disfrazado de ángel, sostiene relaciones con muchas mujeres y hombres de la alta sociedad habanera:

-El ángel existe-respondió el obispo- y lo tienes delate de ti, pidiéndote la absolución. Soy yo.

-¿Cómo es eso, padre?

- Hijo mío- respondió el eclesiástico moribundo- desde hace muchos años te vengo observando. Sé que fuiste tú quien durante la invasión de los ingleses logró expulsarme a la Florida. Eres ladino, hipócrita, ambicioso, traidor, impío, exhibicionista, feo, intrigante y cruel. Entre otras virtudes sobresalientes esta son las que más me han llamado la atención de tu persona. Por eso, y no por azar, es que recaerá sobre ti el obispado de La Habana, uno de los más caudalosos de este nuevo mundo; y por eso te he llamado a ti para hacerte mi confesión que gira precisamente sobre el tema que tanto te ha obsesionado; la creencia (el fanatismo y la pasión) de este frívolo pueblo en la aparición de un bello ángelDesde muy joven comprendí, leyendo a los padres de la Iglesia, que en materia de apariciones las que mejor se aceptan son las más insólitas y sobre todo las más agradables.(...) Me disfracé de ángel y por las noches comencé a rondar las torres y balcones de la nave. Las damas caían verdaderamente arrobadas ante mi presencia.(....) Con mis espléndidos atuendos me aventuraba entonces en los balcones de las beatas más bellas y acaudaladas. Demás está decirte la obediencia y devoción con que una hermosa dama acoge a un ángel que cae a medianoche en su alcoba. Sí, hermano, angelicalmente he poseído a casi todas las mujeres de esta ciudad y-oh, pero peligrosísimo me sería confesártelo si no fuera porque de un momento a otro expiraré- a muchísimos hombres ilustre y respetabilísimos que tampoco querían quedarse sin ese consuelo...Naturalmente, muchas fueron después las distinguidas damas que vinieron en mi ayuda para que socorriese las tropelías que el ángel había hecho en su vientre. (Arenas, pg 25)

La historia del ángel no justifica solamente el nacimiento de muchos niños en la ciudad, también es una excusa para introducir de manera jocosa y tajante el tema del homosexualismo, una de las razones principales por las que miles de cubanos eran sacados de la Isla durante el régimen. ¿Qué más venganza que poner en el cuerpo de un religioso una conducta sexual reprobada por todo el mundo? Para Nabal Aragón la situación es todavía más clara:

No es la prosa poética de Reinaldo Arenas, o sus memorias, o sus piezas breves o su poesía un testimonio aislado de la represión sexual y política (...) del gobierno Castrista en el panorama literario cubano. Desde el exilio, exterior e interior se han sumado otros autores como Severo Sarduy, Abilio Estévez o Virgilio Piñeira (sic) (...) y antes que todos ellos la prosa difícil y luminosa de su maestro, también represaliado, Lezama Lima. Pero ninguno de ellos ha llegado tan lejos como Arenas en su denuncia de la situación sociopolítica de la Isla desde la literatura, ni ha señalado con tanta insistencia a sus responsables...sin temor a caer en ocasiones en el chismorreo. Una literatura que nos cuenta desde la ficción o desde la recreación biográfica los horrores que el machismo cultural promovido por el machismo y el militarismo institucional han causado en amplios sectores de la población cubana. Junto a los gays, los seropositivos, homos o heteros, las prostitutas, las mujeres en general, los intelectuales o simples escritores no adictos a todos los principios del régimen, los algo críticos con algunos de los errores más sangrantes de la dictadura castrista.(<http://www.hartza.com/cuba.htm>)

Esta denuncia cobra su espacio en la novela.

La sexualidad y la sensualidad en la novela de Villaverde no tienen espacio para desarrollarse; en Arenas toda la energía desenfrenada del amor juvenil, el deseo, la atracción y el mismo acto sexual quedan descritos abiertamente. En la Loma del Ángel no hay espacio para la censura o para el escándalo, ningún lector puede sonrojarse con los pasajes que lee porque la novela es, de hecho, un escándalo dividido en capítulos. Los amores de Cecilia y Leonardo, el deseo reprimido de Doña Rosa (situación impensable para Villaverde), la sexualidad de los esclavos en los barracones, incluso el bisexualismo (como vimos en el caso del Obispo Echerre) tienen un espacio privilegiado entre las páginas de La Loma del Ángel.

El capítulo V *Doña Rosa* muestra cómo ésta, al verificar la existencia de Cecilia, decide tener relaciones con el cocinero Dinisio Jaruco para fraguar una venganza y tener ella misma un mulato; de la tergiversación que Arenas hace de la relación de ama-esclavo es que nace en la *nueva novela* el personaje de José Dolores Pimienta. La verdadera importancia de una escena como ésta radica en el hecho que en la novela de Arenas no hay velos que cubran las indiscreciones sociales o las relaciones equívocas, no existen filtros que depuren los errores de los ricos, ni mentiras que cubran las faltas de los menos favorecidos.

Asimismo la escena final de Cecilia Valdés en la que cerca del altar Leonardo Gamboa es asesinado, se transforma en Arenas en un episodio grotesco, risible y muy explícito sexualmente. Isabel Ilincheta, personaje que en Villaverde es solo virtud y compostura, es para Arenas una mujer ambiciosa que viendo a Leonardo sangrante a su lado decide tener relaciones con él para consumar el matrimonio, tener un hijo y asegurarse las riquezas de la familia Gamboa:

Así, ante el asombro de curas, monjas, monaguillos y de toda la distinguida concurrencia, Isabel Ilincheta, en pleno altar, se hizo poseer por el joven que expiraba aprovechando (ella lo sabía) ese espasmo final que es característico de todo moribundo. (Arenas, 133)

Del mismo modo, Carmen, una de las hijas menores del Don Cándido, se escapa con el negro Tondá en medio de la confusión del Baile de la Sociedad Filarmónica: en el coche del obispo Echerre “cruzaron la muralla y se internaron en las tierras vírgenes donde Carmen perdió al instante su virginidad” (Arenas, 129).

Aunque no todas las escenas en las que el sexo es protagonista son explícitas, el narrador de la *nueva novela*, o los varios narradores, hacen muchas veces alusiones sugestivas a lo que puede estar sucediendo entre los demás personajes. Así, José Dolores Pimienta en el capítulo XIII de la Loma del Ángel, en uno de los incisos titulados *Del Amor*, ve como “su amada Cecilia (...) del brazo de Leonardo, había desaparecido rumbo a la parte menos iluminada del salón”(Arenas, 53).

Las desviaciones en la conducta sexual de muchos de los personajes se sugiere continuamente. Arenas recurre una y otra vez a las atracciones físicas de sus personajes para crear nuevos enredos, o por lo menos para insinuarlos. Es el caso de Leonardo y su hermana Adela, la favorita del joven: en el capítulo XIV titulado *Isabel Ilincheta* se sugiere la relación incestuosa entre hermanos : “-¡Hija!- gritó Doña Rosa- ¡Ten cuidado...! Pero ya Adela había entrado en la habitación del joven cerrando inmediatamente la puerta” (Arenas, 60). O la escena en la que estando de vacaciones en el ingenio, Adela muestra interés en un mozo de azúcar, “lo que irritaba de sobremanera a (...)Leonardo quien no concebía que Adela pudiera amar a hombre alguno fuera del él mismo” (Arenas, 94).

El incesto, la infidelidad, el placer y la pura necesidad de acercamientos sexuales con los otros cobran su espacio en la *nueva novela*. Sin edición de imágenes que para Villaverde

hubieran sido un escándalo, Arenas incluye de manera abierta y como parte esencial de su escritura, todas aquellas necesidades corporales a las que está sometido un ser humano. Además de la sexualidad explícita de sus personajes, otro elemento que aleja a la Loma del Ángel de Cecilia Valdés es la manera en que la escatología entra en muchos de los capítulos, en especial en todos aquellos referentes a banquetes y comidas en la casa de los Gamboa¹, situaciones que por su opulencia y exageración tienen como fin otras escenas igualmente inconcebibles. Ette en su artículo “Traición, naturalmente” al analizar la escena de la cena pascual plantea que “la opulenta comida de Navidad en la plantación de caña de azúcar termina con la metamorfosis de algunos miembros de la familia que, tras una comilona interminable de la servidumbre negra, alzan de repente vuelo (sic), convertidos en gigantescos globos (sic). Los globos rozan en su vuelo la Sierra de los Organos, al Oeste de La Habana, haciéndolos sonar (...), antes de convertirse finalmente, en cerros cársticos tropicales, los famosos Mogotes de Viñales”(95).

Todas las virtudes que Villaverde se encarga de poner en algunos de sus personajes son el pretexto para que Arenas las convierta en vicios y defectos. La historia misma que en Cecilia Valdés es casi una fábula con moraleja, con enseñanzas y con ejemplos del por qué de la degradación moral y social de la Isla, se convierte en La Loma del Ángel en vergüenza, en el relato de la degradación misma y no en la historia de cómo nació y de

¹ El Capítulo XXVIII *La Cena Pascual* lo refleja: “ Comenzó la cena con una fuente gigantesca repleta de anguilas nadando en aceite y arroz ala valenciana y otra con pavos y perdices rellenos y una gigantesca paila con los frijoles negros pascuales. Inmediatamente trajeron una vaca frita y un catauro con ochocientos boniatos asados. Todo aquello, que Doña Rosa llamó “el ligero entrante” fue engullido rápidamente por los entusiasmados comensales que solo descansaban un instante para retirar de sus piernas las patas de los animales que esperaban entre gruñidos o ladridos su porción.

A una palmada de Doña Rosa arribó la segunda remesa de alimentos: dieciséis lechones tostados, dieciséis gigantes casuelas de barro repletas de cangrejos en salsa de perro, dieciséis ollas con bacalao entomado, dieciséis chilondrones de chivo y un gigantesco tinajón donde venía el ajiaco combinado con jutias congas un majá de Santa María, bollos de maíz, yuca, ñame, malanga y plátanos burros.” (arenas 110)

cómo evitarla. La destrucción de la familia y del individuo se perpetúan en la novela de Arenas y más que una moraleja lo que nos ofrece es un bocado de infamia.

CAPÍTULO 2

LA PARODIA COMO MECANISMO DE CREACIÓN EN LA LOMA DEL ÁNGEL DE REINALDO ARENAS

La Loma del Ángel de Reinaldo Arenas nace a partir de la utilización de la parodia- como él mismo lo señala en el prólogo a su novela. A partir de Cecilia Valdés, un texto canónico de la literatura cubana y primera novela de fundación nacional de la Isla, Arenas realiza una re-escritura bajo una nueva perspectiva, una irreverente y más audaz.

Carolina Alzate en su libro Desviación y Verdad, señala que el mismo Arenas define su novela como “una parodia sarcástica y amorosa” (93) de la novela de Villaverde, atribución que al mismo tiempo marca tanto la aproximación al texto original, como su rechazo. Arenas desempolva la escritura fundacional y la reexamina críticamente para re-escribir la *nueva novela* con un estilo más irreal.

El principal punto de contacto que presentan los dos textos es el lugar donde fueron escritos (Nueva York) con cien años de diferencia, además de la evidente condición de exiliados tanto de Villaverde como de Arenas.

En el capítulo anterior analizamos el valor de cada una de las novelas en sí mismas y en relación a la otra. En lo que sigue nos detendremos en evaluar las posibilidades que la parodia le otorga a Arenas para re-escribir un texto como Cecilia Valdés. Antes que nada considero relevante para el estudio detenernos en una presentación más estricta de la parodia como tal para ver en qué medida y de qué manera es que dicho mecanismo se ha introducido en las creaciones artísticas del siglo XX en particular. Esto con el fin de elaborar un panorama más amplio que permita asumir el estudio de las dos novelas con

herramientas suficientes, así como para evidenciar cual de todos los posibles caminos que nos ofrece la parodia es el elegido para dicho análisis.

2.1 LA PARODIA: PINTAR, ESCRIBIR Y CANTAR ELLA LO HACE TODO

“Satire is a lesson, parody is a game”

Nabokov

De la parodia se han elaborado múltiples definiciones. Cada una de las ellas aborda la temática desde perspectivas tan diversas que acceder al término a través de solo una vía es imposible. Desde visiones que la consideran una propuesta derivativa de algo existente, una creación parasitaria carente de originalidad, un legado del pasado que simplemente reorganiza lo que ya existe, o una propuesta carente de individualidad, sin olvidar, claro está, las definiciones que al término parodia le añaden el adjetivo cómico o satírico, la parodia se ha convertido a lo largo del siglo XX en la posibilidad de construir temas distintos provenientes de obras existentes, temas que además no funcionan como en su origen ni tienen el mismo significado que en el texto inicial (pintura, danza, o pieza musical) pudieron haber tenido.

La parodia se ha definido también como una imitación que se caracteriza por una inversión irónica que no siempre se genera a partir del texto parodiado. Pensando en el caso particular de la novela de Arenas, y considerando su particular situación personal además de la persecución política de la que era víctima, no sería del todo equivocado pensar que a través de las transgresiones que hace del texto original, su intención era, también, disfrazar el régimen castrista de esclavitud e ironizar, muchas veces con humor, dicha problemática.

Linda Hutcheon en su libro *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) nos ofrece un completo panorama de la importancia que la parodia ha ido

ganando a partir de la segunda mitad del siglo XX con una visión cuidadosamente teórica de la problemática. Debido al amplio espectro con el que Hutcheon profundiza en este mecanismo de creación, asumo su estudio como herramienta básica de este trabajo y acepto algunas de sus definiciones como las más acertadas para el análisis que me propongo realizar.

Arenas se había servido de las posibilidades que la parodia le ofrecía para re-elaborar otros textos; éste es el caso del cuento *Mona* (Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)) (1990) en donde además hay una traslación del plano pictórico al plano de las letras¹. Las posibilidades que una imagen le ofrece al nuevo autor, se convierten en personajes de un cuento en la ciudad de Nueva York.

Una de las definiciones que Hutcheon ofrece en su estudio, nos habla acerca de la parodia como “repetition with critical distance, wich marks difference rather than similarity”(6).

A este respecto las imágenes 1 y 2 pueden ilustrar mucho más a fondo de qué se trata dicha *repetición con distancia crítica*. Ya en La Loma del Ángel la repetición de la que habla Hutcheon se hace evidente; por un lado Arenas recoge la historia que Villaverde propone – que es superficialmente la misma- pero se aleja de sus características originales para utilizar todos los recursos que le permitan desarrollar la misma historia de un modo inesperado.

¹ Esta recopilación de cuentos que realiza Arenas trata de tres viajes alusivos a Cuba, ya sea porque se realizan dentro de la Isla o porque sus protagonistas tienen origen cubano. Los viajes de los que el autor nos habla en el título, no se presentan solamente como un desplazamiento físico y exterior de los personajes sino además como una búsqueda y una reflexión interior. *Mona*, es el que encuentro más interesante, por su temática y por el modo en el que se la trata, además es el único de los tres cuentos que deja a un lado la ideología política y las críticas contra el régimen, y se centra en el relato puramente de ficción. La historia nace a partir del cuadro de Da Vinci *La Monna Lisa*. No es de extrañarse que un escritor con la capacidad creativa de Arenas haya tomado el enigmático personaje del cuadro para introducirlo en otro contexto, en una nueva historia, ya no en la Italia renacentista, sino en la agitada Nueva York de la década de 1980. Empezando por el título de las dos obras la correspondencia es inevitable, el de da Vinci *Monna Lisa* y el de Arenas *Mona*, la que posó para el pintor, Lisa del Giocondo, la que enloqueció a Ramón Fernández protagonista del cuento, Elisa.

Carolina Alzate propone que Arenas a través de “su parodia sarcástica reexamina y reelabora (...) tanto el canon literario fundacional como el estilo realista que éste privilegia” (93). De esa manera la nueva novela se inscribe en otro círculo devolviéndole la irreverencia que en el texto original no sale a la superficie y “reactivando componentes suyos anquilosados” (Alzate,105). Sea la utilización del lenguaje de una manera innovadora y sorprendente -con unos objetivos diferentes-, el modo en el que la historia original se ve trastocada, la aparición de nuevos capítulos, o las *Conclusiones* a las que la *nueva novela* llega, sin duda La Loma del Ángel se vale de esta distancia para realizar una re-escritura en la que todas las puertas que en Villaverde quedan cerradas o entreabiertas, se abren definitivamente en un contexto similar al original pero que funciona a través de la lente deformante de Arenas.

Muchas veces se ha llegado a pensar que la parodia se utiliza como una posibilidad de reencuentro con el pasado, como si la nostalgia fuera el elemento que impulsa dicha inclinación a utilizar un texto ya existente para re-elaborarlo. En realidad la parodia es una confrontación estilística, una versión nueva que establece la diferencia en el corazón de la similitud (Hutcheon, 8).

La parodia puede no ser una crítica seria del texto parodiado, puede ser también una burla, o también puede ser una sátira² de ciertos tipos de arte; “what is interesting is that, unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one

²Como lo plantea Hutcheon en su estudio, la parodia se ha confundido en muchas oportunidades con la sátira, siendo esta última una inclinación que, aunque muchas veces acompaña a la parodia, no funciona de la misma manera. La sátira en general tiende a aplicarse a situaciones “extramural” como las llama Hutcheon, es decir a episodios sociales o morales. Pero tal vez la gran diferencia que la autora señala yace en que el objetivo de una y otra forma es totalmente diferente, “parody imply critical distancing and therefore value judgments, but satire generally uses that distance to make a negative statement about that which is satirized- “to distort, to belittle, to wound”. In modern parody, however, we have found that no such negative judgment is necessarily suggested in the ironic contrasting of texts” (pg 44) La confusión entre una y otra, se debe en parte a que la interacción de las dos formas es constante, de manera que se cree que las dos son una misma.

of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they differ that this parody emphasizes and, indeed dramatizes” (31). Como se puede apreciar en las figuras 3 , 4 y 4.1 , la *diferencia* se convierte en el *factor de unión*.

La ironía y la parodia se unen en ocasiones para crear nuevos niveles de significado; de todas maneras hay que subrayar que la ironía que se encuentra dentro de la parodia puede ser destructiva o constructiva. Sea cual fuere el caso, la ironía acompaña la parodia otorgándole a la nueva creación posibilidades muy diferentes de las originales. De una forma anterior salen formas nuevas que de ninguna manera demeritan las ya existentes.

Hutcheon toma también la definición de Samuel Johnson: “parody is a kind of writing, in which the words of an autor or his thoughts are taken, and by a slight change adapted to some new purpose” (36). Un *ligero cambio* del que pueden surgir *grandes diferencias*, como las figuras 5 y 6 nos muestran.

Para este estudio también es relevante ver la definición de Susan Stewart- citada por Hutcheon- en la que la parodia aparece como la substitución de elementos de un texto dado, de manera que el texto resultante establezca una *relación inversa o incongruente* con el texto prestado. Las figuras 7 y 8 ilustran dicha relación inversa.

Aunque muchos han querido plantear la parodia como si fuese una actitud cómica, para otros la parodia es una forma seria de crítica de arte- aunque la crítica burlesca es la forma más común de definir la parodia-; su riqueza se basa en que además de ser una creación es además una re-creación de algo ya existente, hace todo lo que el texto original y más. En la parodia el texto original puede presentarse como un *objetivo* hacia el cual dirigir toda la atención, o como un *arma* con la que se puede enriquecer lo ya existente y, aún más, crear nuevas formas de arte(52). Las figuras 9 y 10 aclaran la utilización de éste concepto.

Es importante anotar que el texto-parodia obtiene una licencia especial a través de la cual puede transgredir los límites de lo convencional, pero solamente en la medida que el texto parodiado se lo permita, es decir que la nueva obra tiene que mantener, estrictamente, una cierta *reconosibilidad*.

Durante la lectura de la Loma del Ángel de Reinaldo Arenas quedan al descubierto muchas de las posibilidades que la re-escritura paródica ofrece. Encuentro de particular relevancia la *repetición* de muchos pasajes en los cuales a partir del *distanciamiento crítico* se re-crean nuevos episodios en los que la diferencia es al mismo tiempo el factor de unión entre una y otra novela. Si la repetición no mantuviera abierta la posibilidad de reconocer en la *nueva novela* vestigios de la novela original, se hablaría entonces de una novela basada en otra y no de una novela que, de hecho, viene y regresa constantemente a la novela original.

Los cambios de los que somos testigos en la nueva novela son, paradójicamente, pequeños y grandes a la vez. Las rupturas respecto a la historia original son definitivas pero no suponen un quiebre radical; de hecho Arenas logra a través de ligeras desviaciones del sentido original marcar grandes niveles de separación entre uno y otro texto, dándole a La Loma del Ángel independencia y autonomía.

De esa manera, presentadas las definiciones de parodia de las que se va partir para analizar el texto de Arenas, el siguiente paso es ver cómo dichas especificidades paródicas se presentan en la *nueva novela*.

2.2 HÁGASE LA HISTORIA: UNA NUEVA NOVELA A PARTIR DE VIEJAS HISTORIAS

Presentadas las posibilidades narrativas que la parodia le otorga a la literatura a través de la re-escritura de un texto, nos detendremos ahora en descubrir cuales son las trasgresiones que Arenas realiza del texto original, en especial la aparición de aquellas historias que en Cecilia Valdés eran tan solo detalles narrativos o incluso cortas alusiones a situaciones que en La Loma del Ángel cobran un espacio mayor y se convierten, en algunos casos, en parte esencial de la trama o por lo menos en espacios de mucho valor.

Ya en el Capítulo 1 habíamos tratado el contenido que el título de la novela de Arenas cobraba a partir de la historia del obispo Echerre. Aquí La Loma del Ángel pasa de ser un simple barrio de la ciudad de la Habana, a un lugar geográfico -espacio de perversiones- donde un eclesiástico es responsable de muchos embarazos y de muchas noches de “consuelo” para algunos hombres adinerados. Subvertir el sentido de un título inofensivo, a la vez dueño de una tradición religiosa, y otorgarle una nueva intención es solo el inicio de toda una serie de inversiones que a lo largo de la *nueva novela* se van a hacer presentes. Del mismo modo la historia que surge entre Doña Rosa y Dionisio Jaruco es del todo improbable en el texto de Villaverde; aquí por el contrario de su intempestiva relación nace José Dolores Pimienta, quien en las dos novelas aparece como el eterno enamorado de Cecilia y ayudante del sastre Uribe.

En La Loma del Ángel, Arenas otorga espacios a personajes que en el texto original aparecían en pocas oportunidades y eran solo acompañantes de los protagonistas. Es el caso de Nemesia Pimienta, quien en la novela de Villaverde tiene poca participación en los hechos centrales y aparece solamente como la amiga de Cecilia; en todo sentido Nemesia es solo una figura de ornamento que además está constantemente opacada por la belleza de su

amiga.¹ En la *nueva novela* Nemesia tiene un capítulo dedicado solo a ella, a sus pensamientos y sus sentimientos:

Al parecer su función no era vivir sino transcurrir, servir. Ella no había nacido para destacarse, sino para permanecer en la sombra, como esas figuras opacas y brumosas que en los grandes cuadros se disuelven anónimamente detrás de los personajes principales, fungiendo solo como siluetas, marcando un contraste, una diferencia entre lo importante y el conjunto.

¿A quién le importaba (fuera de ella misma) sus amores frustrados, sus deseos insatisfechos, sus caprichos y ansiedades que nadie procuraba colmar...? Cecilia bailaba y todo era aplauso o envidia a su alrededor. Cecilia reía y todos querían averiguar cuál era la causa para secundarla (...) Pero en el caso de ella, Nemesia Pimienta, de talle y rasgos insignificantes, de pelo aún más ensortijado y de color más oscuro ¿quién iba a reparar en su tristeza o en su (casi imposible) alegría? (...) Era pues incierto que ella, Nemesia Pimienta, fuera una mujer hermosa (...)

Y sin embargo, dentro de aquel minúsculo cuerpo había un corazón desmesurado y un deseo aún más desproporcionado y sensual (...) Y aunque las ambiciones de Nemesia eran menos desproporcionadas que las de Cecilia no eran por ello más realizables” (43)

Aunque sea para generar lástima en el lector, Arenas la incluye sino como parte importante de la trama central, por lo menos en un espacio propio, en un capítulo propio, en el que se conjugan muchos sentimientos y sensaciones: envidia hacia Cecilia, amor hacia Leonardo, y deseo hacia su propio hermano: “ Vigilando su respiración se acercaba despacio a la cama. Si su hermano, su hermoso hermano, tan distinto a ella, la amase no como a una hermana... José Dolores, José Dolores, ese era ahora el hombre de sus sueños” (Arenas, 43).

El incesto se vuelve una vez más protagonista, esta vez para darle más peso a la figura de Nemesia y quitarle un poco del halo de mojigatería con la que la cubría Villaverde.

Casi todas las historias que aparecen en la Loma del Ángel hacen referencia explícita a episodios de la novela de Villaverde, pero cobran nuevos sentidos también debido en parte

¹ Así describe Villaverde a Cecilia en el Capítulo V de la Primera Parte: “ No la había más hermosa ni más capaz de trastornar el juicio de un hombre enamorado. Era la más alta y esbelta de las dos, la que tomó la delantera al descender del carruaje lo mismo que al entrar en la sala de baile, de brazo con un mulato que salió a recibirla al estribo, y a la que, así por la regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle, en contraste con la anchura de los hombros desnudos, pro la expresión amorosa de su cabeza, como por el color ligeramente bronceado, bien podría pasar por la Venus de raza híbrida etiópico-caucásica” (pg100)

a la escritura de la exageración y la hipérbole². Es el caso del capítulo dedicado a la Condesa que visita la ciudad de La Habana (Arenas 64), quien se convierte en pretexto para introducir al personaje de la negra Dolores Santa Cruz (también existente en Villaverde y que, aunque hija de la misma historia, narrada su historia pasa al olvido), la cual en un arrebato de locura hala del pelo de la Condesa y deja al descubierto la total calvicie de su cabeza.

El relato de Villaverde pretende mostrar la sociedad habanera con todos sus vicios y virtudes, y aunque elabora juicios de valor en contra de personas y comportamientos, nunca se atreve a manchar la honra de ninguno de sus personajes de raza blanca. Tal vez valiéndose de dicho espacio immaculado y no profanado por el autor del texto original, Arenas utiliza pequeños episodios para manchar –meticulosamente- a ciertos personajes que no parecen ser de su agrado. De esta manera las hermanas Gamboa, Antonia, Adela y Carmen, que en Cecilia Valdés son cortejadas formalmente por militares españoles, aparecen en la nueva novela como tres mujeres complacientes cuya virginidad se pone en duda:

Inmediatamente, Doña Rosa, al descubrir a la negra en brazos de Don Cándido(que la ayudaba a levantarse), estalló en gritos de adúltero, mal marido, degenerado. Pero Don Cándido que en la oscuridad no había identificado al hombre desnudo que bajó las escaleras, seguido de Doña Rosa, a gritos de ¡puta! Lanzó a su esposa contra la mesa del comedor.

Estremecidas las tres hermanas pro aquella palabra que, pensaron, no podía referirse más que a cada una de ellas en particular, soltaron a sus amantes y corrieron hasta el centro del zaguán tropezando con el resto de la familia que allí se debatía; en tanto que doña Josefa y los tres militares españoles salían a escape. (Arenas 71)

De la misma manera y hacia el final de la novela la honra de Carmen queda destruida no solo porque se hace explícito que ha perdido la virginidad, sino que además lo ha hecho con

² La profundización de la escritura hiperbólica característica de Arenas tiene lugar en al apartado 2.3 de este Capítulo, titulado *Cómo Morir por asfixia mecánica: la hipérbole y la exageración*.

Tondá, un negro empleado de Vives, con quien huye para instalarse en un palenque, tiene hijos y convive el resto de su vida, situación impensable para un relato como el de Villaverde (el cual intenta recatar los valores morales de una sociedad en decadencia); Arenas por su parte, en lugar de rescatar los valores, se empeña cada vez más en ensuciarlos.

Siguiendo esa línea en donde todo lo que en Villaverde no puede suceder cobra vida en Arenas, con una fuerza a veces inexplicable, somos testigos en el Capítulo XIX de la *nueva novela* de cómo Cecilia avergonzada de sus orígenes negros decide pintar a su bisabuela con pintura blanca:

-¡Dios mío!- exclamó Cecilia Valdés mirando hacia el viejo reloj empotrado en la pared del cuarto- ¡Ya casi con las cinco de la mañana y aún no he terminado de pintarte! De un momento a otro llegará Leonardo.

A quién dirigía Cecilia estas palabras no era, aunque así lo parezca, al viejo reloj de la pared, sino a su bisabuela empapada de pintura blanca, le cambiaba el negro color de su piel por el de marfil. Y sin más siguió pintando a la abuela mientras le hablaba.

-¡Blanca! ¡Sí, blanquísima!... Así es como tiene que verte él. Leonardo no sabrá nunca que eres una negra retinta. Si lo llega a saber no se casará conmigo. ¡Blanca! ¡Blanca! ¡Ni mulata siquiera!. (Arenas 77)

En la novela original aunque la vergüenza que Cecilia siente por sus orígenes se hace explícita nunca llega a deshonorar a la familia que la crió, mucho menos con una situación que solo Arenas puede recrear porque además de absurda es risible y degradante a la vez.

En la novela original hay un capítulo dedicado exclusivamente a narrar la historia de una mujer que por adulterio es condenada a la horca³; en la novela de Arenas este episodio se

³ Capítulo IX de la Parte Primera: “Contarse merece, siquiera sea brevemente la historia de la mujer cuyo delito se castigaba con la pena de muerte. Casada con un pobre campesino, vivía en los arrabales de la pequeña población del Mariel, no sabemos cuanto tiempo hacía, ni hace mucho al caso tampoco. Pero sin ser joven ni hermosa, ,contrajo ella relaciones ilícitas con un hombre soltero del mismo pueblo. Sèase que el marido averiguara lo que pasaba y amenazara tomar venganza, ,sèase que los amantes quisieran librarse de aquel estorbo, el hecho fue que entre los dos concertaron matarle. Y conseguido esto, que no cuesta gran trabajo matar a un hombre, trataron de ocultar las huellas del crimen descuartizando el cadáver y arrojando a un río inmediato los cuartos ensangrentados, cosidos en un saco. Tales fueron los hechos principales dilucidados en la causa(...)El hecho era atroz, sin embargo, y la criminalidad de la mujer quedo probada, pues si no habia herido con su propia mano, habia tomado parte principal en el asesinato y en la ocultación del

ve transformado en una persecución sin precedentes en la que además de la mujer condenada a muerte, se ven envueltas Cecilia y Nemesia. En el momento en que la condenada estaba siendo llevada a la plaza principal Cecilia abofetea a Leonardo al darse cuenta que éste también cortejaba a Isabel. Luego, al ser confundida con Adela por Isabel, la golpea y desata confusión entre los presentes; al momento de la huida y entre el desorden generado en la calle, la condenada a muerte escapa y se une a las amigas:

Cecilia Valdès y Nemesia Pimienta seguían corriendo por toda la ciudad. Perseguidas y perseguidora atravesaron el matadero de cerdos que quedò reducido a escombros para alegría de las pías condenadas (que con gruñidos e jubilo realmente operáticos inundaron palacios y comercios), disolvieron una procesión religiosa, una subasta de esclavos, todo el mercado de la Plaza Vieja y finalmente un cortejo que llevaba en andas a una mujer- adúltera y asesina- para ser ejecutada en la horca y que también partió a escape junto con las otras dos mujeres mientras toda la guarnición, las monjas y el verdugo las perseguían.

-¡ A las asesinas! ¡A las asesinas!- gritaban ahora negros y mulatos, nobles y artesanos, españoles y criollos, niños y rufianes, viendo correr a aquellas tres mujeres a quienes todo un variadísimo ejército capitaneado por Isabel Ilincheta le pisaba los talones.

Pero la dama en cuya huida le iba la vida (aun más que a Nemesia y a Cecilia) rompió con los puños la puerta de la Iglesia del Espíritu Santo y entro en ella pidiendo asilo y clemencia ante el padre Gaztelu... (Arenas 85)

Al relato detallado de los hechos por los cuales la mujer fue condenada a la horca, se contraponen una narración tan rápida como la huida en la que se mezclan dos historias que en Villaverde son paralelas y no tienen más punto de contacto que el lugar geográfico donde ocurrieron; en la historia original Cecilia y la rea nunca se encuentran, y mucho menos para entrar a golpes a un templo sagrado.

El capítulo en que la máquina a vapor llega al ingenio de La Tinaja⁴ (propiedad de la familia Gamboa) es significativo en muchos aspectos⁵. Es relevante incluirlo dentro de este

cadáver. Se hizo, por tanto, necesaria su condenación a último suplicio, aunque este fuese el de la horca, pues que entonces solo se aplicaba el del garrote a la gente noble, suceso todavía más raro en Cuba que el de ejecutar a una mujer blanca” (Villaverde 140) La descripción detallada de los hechos por parte del narrador indica el interés de Villaverde por elaborar un elenco detallado de todos los sucesos que ocurrieron en la Isla, o de los episodios que pudieron haber ocurrido.

⁴ Como en otras oportunidades, la descripción que Villaverde ofrece de la máquina a vapor, es un recuento detallado: “El departamento propio de las calderas estaba pobrementemente alumbrado por unos candiles de grasa

apartado porque una vez más un episodio que en Villaverde se limita a mostrar los beneficios de la técnica para la producción de azúcar de alta calidad, es en La Loma del Ángel el pretexto perfecto para generar, de nuevo, el caos en la trama. Con la llegada del progreso tecnológico a la Isla la producción de azúcar pudo elevarse sin la utilización de numerosa mano de obra esclava; el narrador de la nueva novela, quien siempre había simpatizado más con los negros y los menos favorecidos que con las clases altas de La Habana, encuentra en la máquina de vapor la excusa perfecta para redimir las injusticias en contra de los negros, aunque dicha redención termine con la propia muerte de los esclavos:

Iba a comenzar la primera molienda a vapor en el célebre ingenio La Tinaja(...) Pero lo cierto fue que el trapiche no se movió. (...) De inmediato varios negros, todos relativamente jóvenes y fornidos, tuvieron que encaramarse a golpes de latigazos y amenazas de muerte sobre la maquinaria y mientras se achicharraban pies y manos trajinaban como podían sobre aquella superficie de fuego. Finalmente uno de ellos, pensado, seguramente, que allí estaba el fallo, abrió la enorme válvula de seguridad del tubo de escape. Se produjo entonces un insólito estallido y de inmediato, impelido por la violencia del vapor condensado, el negro, dejando una estela de humo, voló por los aires más halladle horizonte- Se oyó otro cañonazo y un segundo negro atravesó también el cielo.(...) Oír los negros del central y correr hacia la máquina de vapor fue una misma cosa. En menos de un minuto cientos de ellos se treparon descalzos al gigantesco y candente lomo metálico y al grito de ¡A la Guinea! Se introducían por el tubo de escape, cruzando de inmediato, a veces por docenas, el horizonte.(...) A media noche, cuando llegaron las tropas y a balazos lograron reducir a escombros la infernal máquina del vapor, miles de negros habían cruzado por los aires el extenso batey, estrellándose sobre montañas, cerros, palmares y hasta sobre la lejana costa. (Arenas, 97)

Dentro del tipo de narración a la que Arenas nos acostumbra desde el inicio de la novela, un episodio de este tipo es más que coherente dentro de la unidad que conforma la novela, el interés radica en ver las dimensiones que los episodios más inofensivos y menos

comùn colgados a trechos de las gruesas vigas, en derredor del laboratorio o tren jamaiquino. Màs humo que luz emitian, soltando de cuando en cuando gotas de grasa encendidas, que se apagaban luego que tocaban en el suelo de ladrillos. Por su parte, el vapor que desprendìa la miel en conocimiento, cargaba màs la espesa atmósfera de aquel sitio, disminuyendo a compàs la poca fuerza luminosa de los candiles. De tal modo era esto asì, que pisando el suelo caliente y pegajoso de las calderas, por largo rato las personas recièn venidas solo veìan a los fabricantes del azúcar como a través de un espeso velo de grasa. A veces un rayo de luz penetraba la nube de humo y vapor, herìa el busto de los negros y del maestro del azúcar afanados en torno de las calderas; y entonces se repetía aquí al vivo uno de aquellos cuadros en que sueles representar a las ànimas del purgatorio”(Villaverde, 500)

⁵ Aquí analizaremos solamente el valor del episodio de la màquina a vapor como una historia que Arenas inventa a partir de un capitulo del todo ortodoxo de la novela original. Su valor como ejemplo de lenguaje hiperbólico serà analizado en apartado 2.2 *Como morir por asfixia mecànica: la hipérbole y la exageración.*

importantes de la novela de Villaverde toman en la *nueva novela*. Enfrentarse a las desviaciones que sufren escenas que en la novela original tenían un interés solo descriptivo (en este caso de documento histórico que atestigua la llegada de la máquina a vapor a las Antillas) hace de la lectura un continuo ir y venir en *flash-backs* a la novela original, una oportunidad que juega con la memoria del lector, además de un medio para enriquecer la narración añadiéndole una y otra vez elementos que no estaban presentes y que por el estilo de la narración no hubieran podido tener cabida.

A pesar de que como lectores de Cecilia Valdés y La Loma del Ángel sabemos que en la superficie las dos novelas cuentan la misma historia, la paradoja radica en que a pesar que la extensión de la novela de Arenas es casi cuatro veces menor que la de Villaverde, la *nueva novela* es mucho más rica en episodios, porque no solo recoge toda la historia de la novela original, resumiéndola, sino que añade muchos otros capítulos, todo esto en una extensión que no supera las ciento cincuenta páginas.

Otro de los capítulos extra en la narración de Arenas nace de apenas una frase que pronuncia Don Cándido a Isabel para hacerle una atención⁶: “ He aquí tu casa, espero que goces y te diviertas en ella como en la tuya encantadora de Alquizar” (Villaverde, 441). Arenas se aprovecha del posible juego de palabras en el que el adjetivo “encantadora” puede referirse tanto a “casa” como a la misma Isabel y propone un nuevo capítulo (XXVI *La Confusión*) en el que Doña Rosa seguida por su esposo e hijos se encamina a la casa del mismo Villaverde para pedir aclaración: “ ¡Dios mío! ¡Dios mío!- clamaba alzando los brazos don Cándido - ¿cómo voy a poder traer aquí a ese Cirilo Villaverde para que aclare

⁶ Este mismo pasaje será analizado cuando se trate el tema de la parodia en la función del autor ya que debido a la confusión que dicha frase genera entre los personajes de la novela de Arenas, todos se dirigen donde el mismo Cirilo Villaverde exigiéndole que aclare el malentendido.

ese malentendido (o esa mala redacción) si el muy degenerado se escapó de la cárcel? (...)”

(Arenas 103)

Aunque dicho capítulo se vuelve mucho más prolífico cuando se tiene en cuenta la función que cumple la figura de Villaverde en la novela de Arenas, vale la pena incluirlo entre las nuevas historias que en 1987 se añaden a la novela original. Villaverde-personaje en La Loma del Ángel nunca resuelve la duda y la deja abierta para el curioso lector⁷.

Así como el narrador de la novela de Arenas le atribuye hijos naturales al obispo Echerre, inclinaciones incestuosas a Nemesia, mala reputación a las hermanas Gamboa, actitudes impropias a Isabel Ilincheta (como en el capítulo XXXII *La Boda* en la que sostiene relaciones con el moribundo Leonardo) o la muerte de un gran número de personas a causa de un cuadro de Fernando VII⁸ (Capítulo XXXI, *La sociedad Filarmónica*), del mismo modo decide acabar con la vida de Doña Rosa y de Adela a causa de una voluminosa cena que las convierte en globos y luego en montañas. A este respecto Ette anota en su artículo que “ la geografía y la geología de Cuba resultan de esta manera motivadas a posteriori por un juego del texto” (95): el narrador se vale de episodios de la vida cotidiana, como una buena cena navideña, para explicar la presencia en la Isla de determinados accidentes geográficos y no se trata más de Doña Rosa y Adela sino de las cadena conocida como los Mogotes de Viñales.

Así como el narrador de la Loma del Ángel trastoca una y otra vez los episodios de Cecilia Valdés, asimismo debe decorar las conclusiones: en la novela original Cecilia es recluida en el hospital de Santa Paula acusada de conspirar en el asesinato de Leonardo, se

⁷ Así mismo la alusión a un “curioso lector” será profundizada más adelante cuando en el apartado 3.3 *Para leer desde dentro: “el curioso lector”* se haga un análisis más exhaustivo del papel que puede cumplir el lector externo en la trama interna de la novela de Arenas.

⁸ Al respecto el apartado *La sociedad Filarmónica: Francisco de Goya Habla cubano* hará énfasis en dicho capítulo,

reencuentra allí con su madre Rosario pero la ve morir, mientras que Isabel desesperada por la pérdida se recluye en un convento y Dionisio es condenado a diez años de prisión por el asesinato de Tondá. Por el contrario en la nueva novela Cecilia es recluida en Santa Paula y se reencuentra con su madre quien recuperada la razón la espera a la salida del hospital cumplida la condena de Cecilia, Carmen escapa con Tondá a un palenque y vive allí el resto de su vida, y a la Virgencita de Bronce le queda poco de su alegría y su esbelta figura: “ha engordado demasiado, va mucho a la Iglesia, rara vez aparece tras los balustres de la ventana y cuando lo hace es solo para llamar a gritos a su hija que por otra parte nunca le responde” (Arenas 136). El narrador condena a Cecilia a vivir la vida que nunca quiso, lejos del lujo y del amor de Leonardo.

2.3 CÓMO MORIR POR ASFIXIA MECÁNICA: EL HUMOR, LA HIPÉRBOLE Y LA EXAGERACIÓN.

“La manifestación del universo, como una idea compleja en sí misma, en oposición al hecho de ser interior o exterior a su propia Existencia es inherente a la Nada conceptual en relación con cualquier forma abstracta existente, por existir, o habiendo existido en perpetuidad sin estar sujeto a las leyes de la física, o al análisis de ideas relacionadas con la antimateria, o la carencia de Ser objetivo o subjetivo, y todo lo demás Era un concepto sutil, pero espero que lo haya pescado antes de morir”

Woody Allen. Cómo acabar de una vez por todas con la cultura

Así como Sarduy en su artículo “El barroco y el neobarroco” habla de las posibilidades que la parodia le proporciona a las artes latinoamericanas del siglo XX, así mismo le da importancia al lenguaje que éstas utilizan y a las nuevas tendencias hacia las que éste se inclina: “Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas (...) Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio disponible” (176). Acerca de la abundancia y de las manipulaciones que hacen que el lenguaje cobre nuevos sentidos, La Loma del Ángel es un claro ejemplo de este tipo de aproximación. Ya no se trata de un lenguaje lineal puramente denotativo, aquí el lenguaje se transforma y lleva las palabras hasta sus últimas consecuencias llenando el vacío del que habla Sarduy de manera ejemplar.

En general la novela de Arenas, como ya tuvimos ocasión de analizar, es una narración poco convencional, una historia en donde cualquier escena insignificante de la novela de Villaverde se convierte en el pretexto para subvertir el orden establecido y generar posibilidades inesperadas. En este sentido, el lenguaje juega un papel indispensable ya que es a través de éste que las nuevas propuestas quedan al descubierto.

Ningún capítulo está exento de la aparición de formas y figuras del lenguaje que crean un panorama casi irreal en donde todo lo que se nos narra es improbable y solo verosímil dentro de la estructura que Arenas le imprime a toda la novela:

Lo más insólito de este real acontecimiento no era solo el furor causado por aquellas melodías, sino que el parecer aquel encantamiento no tenía fin. Hacía ya más de cinco horas que se bailaba frenéticamente y nadie daba señal de cansancio. Cierto que algunas negras centenarias habían caído muertas entre la confusión de pies de los danzantes. Pero aún en el momento de expirar exhalaban un último meneo, con lo que querían decir que morían completamente felices, por lo que sus cadáveres eran retirados entre un estruendo de aplausos y sin que se interrumpiera el baile.

Los mismos músicos, inspirados por Pimienta, mientras tocaban sus instrumentos (cosas de vientos, de bronce, de cuero, de madera, de piedra) se deslizaban por entre los bailadores moviéndose tan frenéticamente que a veces, producto de aquellos giros vertiginosos, se elevaban hasta el techo de la altísima mansión. (Arenas 41)

Desde músicos que se elevan por los aires hasta mujeres que se convierten en cadenas montañosas, toda la novela se vale de estas licencias para incluir en la nueva narración muchos elementos antes inexistentes. De ahí que se considere que una re-escritura hace más que el texto original, porque no solo lo recoge sino que va un paso adelante.

Todos los pasajes en los que se incluyen escenas exageradas y situaciones casi alucinantes van, inevitablemente, unidas a escenas en las que el humor es el protagonista, un humor que como veremos, es ambiguo en las reacciones que produce, entre lágrimas y risa:

Tal vez debido a las gigantescas proporciones de la falda que portaba la Condesa ninguna otra persona venía en el carruaje. Llevaba la distinguida dama, además de la falda gigantesca, que a veces al ser agitada por el viento cubría tanto al calesero como al caballo, relucientes botines de fieltros tachonados en oro, chaqueta de fino talle pero con mangas inmesamente acampanadas, largas cintas violetas, azules y rojas que desprendidas del cuello partían hacia todos los sitios (...) el caso fue que las inmensas faldas de la dama al caer al agua se inflaron como un enorme globo, otro tanto sucedió con su blusa de mangas acampanadas y con las colosales alas del sombrero que se había vuelto a colocar. Así, en pocos segundos, la regia señora adquirió la configuración y eficacia de un enorme y poderoso velero que impulsado por el viento abandonaba ya la bahía y atravesaba el Golfo de México internándose, a vela tensa, en el océano Atlántico. (Arenas 67)

Las exageraciones con las que nos topamos a lo largo de la novela son numerosas; Ette propone que “la tendencia básica de la transformación textual provoca una trasposición de

la exigencia realista de la novela histórica, tantas veces expuesta por Villaverde, a una dimensión fantástica – o pone en evidencia su negada dimensión fantástica-, dimensión que atenta provocativamente contra las exigencias de la verosimilitud cronológica o histórica (...) Inversión, amplificación e hipérbole son ciertamente algunos de los recursos más importantes de que se sirve Arenas para transformar su intertexto ”(95-96).

En Arenas el lenguaje hiperbólico muchas veces desacraliza, como el mismo Ette lo propone, elementos sociales o religiosos; así lo vemos en la figura del obispo Echerre, y en el pasaje en el que la una Virgen blanca es derribada y sustituida por una Virgen Negra.

Muchos de los pasajes en los que el lenguaje le da un vuelco inesperado a la narración, tienen que ver con la figura de Isabel Ilincheta. La joven que Villaverde se esmeraba en presentar como sola virtud, se convierte en la novela de Arenas en una mujer poco atractiva, dominante e indiferente respecto a la situación de los esclavos negros (lo vemos en el capítulo XXV “El Romance del Palmar”, en donde ella y Leonardo se pasean sin cuidado por entre los cadáveres de los esclavos que, entusiasmados con la oportunidad de escapar del ingenio, se introducen en la máquina a vapor para ser expulsados por los aires). En el mismo capítulo vemos que luego de la invasión de animales e insectos atraídos por el olor mortecino, el parte final de Isabel es el siguiente:

Sucumbieron, exactamente, en aquella contienda, por la parte de la casa Gamboa: 99 perros de raza, 17 perras barrigonas, 1208 árboles frutales, 50 caballos y 326 esclavos. Por la parte enemiga: 6522 culebras ciegas, 7 mil ratones, 9001 ratas, 33.333 auras tiñosas, un búho, 26 cernícalos, 75 perros jibaros, 6 guaraguaos, 1.250,020 moscas azules, 10.099 cucarachas, 908 lombrices, dos grullas y un almiqué el último que quedaba en toda la Isla.

Cifras de Isabel Ilincheta- sin contar las mujeres ni los niños, naturalmente. (Arenas 101)

Asimismo la Cena Pascual, antes señalada, es otro ejemplo de la exageración y del uso de la hipérbole como recurso narrativo que le otorga a la *nueva novela* elementos inesperados; la “dimensión fantástica” de la que habla Ette nace sólo en la medida en que las

posibilidades del lenguaje queden al descubierto, posibilidades que solo con el ingenio de Arenas pueden salir a la superficie. Al respecto Andrea Pagni en su artículo “Palabra y subversión en *El mundo Alucinante*” (1992) deja al descubierto que la tendencia de Arenas por subvertir el orden a través de la utilización de la sola palabra tiene también otras intenciones:

La fantasía no surge como una estrategia de evasión, como reacción: existe desde siempre, es parte integrante del ser humano. Frente a un mundo intolerante, en el que los adultos, o el gobierno, o la Iglesia, representan el poder que define lo que puede ser y lo que no, hay, parece decir Arenas, dos opciones: o bien nos mantenemos fieles a nosotros mismos y nos convertimos en víctimas, o bien nos traicionamos y nos transformamos en victimarios. (142).

Solo a través de la palabra se puede invertir el orden real de la historia y moldearlo a voluntad, no en detrimento de la obra de Villaverde, esta es sólo el arma, sino en beneficio de quienes sólo cuentan con el plano de la fantasía y de la imaginación para re-crear una Cuba diferente, lejos de tiranías y medidas impositivas. Una Cuba en la que los músicos y esclavos vuelan por el aire, las mujeres se convierten en montañas y veleros, los embarazos duran pocos minutos, los locos recuperan la cordura luego de veinte años, y los hermanos pueden amarse hasta después de la muerte.....

Acerca de la utilización del humor en la literatura de Arenas, Carlos Castrillón en su artículo “El humor alucinante de Reinaldo Arenas”, anota que “las diversas aproximaciones a la presencia y funcionalidad del humor en la obra de Arenas llegan a la conclusión de que este recurso, tanto en la historia narrada como en su proyección intra e intertextual, se encuentra en el germen de la poética areniana, que consiste en un deseo perenne de negar todo sentido que se construye, aun dentro del mismo texto”(internet). La narración del sin-sentido constituye, como vimos, parte esencial de la escritura de Reinaldo Arenas; el humor en La Loma del Ángel aparece cuando se le cede el paso, por una parte, a

lo improbable y por otro, a la re-escritura de escenas de la novela original en donde se materializa todo lo que la autonomía del nuevo narrador –o nuevos narradores como veremos- le permite ejecutar.

En general, a pesar de que la risa y el humor están destinados en la mayoría de los casos a divertir, en otros se utiliza como herramienta para la crítica, como refuerzo de situaciones en las que la ironía es el ingrediente principal, o como mecanismo que pone en evidencia los errores de una comunidad para subrayarlos y evitar que se repitan.

En el artículo “El humor en la Literatura” se proponen diversos tipos de humor a los que un lector se puede enfrentar, clasificándolos de la siguiente manera: “humor *negro*, que es el que se ríe de las desgracias ajenas o propias, el de *sorpres*a que nos presenta situaciones que no esperábamos, el de la *repetición* que usa la frecuencia para romper los esquemas y provocar la risa, el de *palabras* que usa el lenguaje de forma inusual para provocar desconcierto, el de *doble sentido* que esconde algo detrás de la inocencia de una simple palabra, y el del *no-sentido* que nos presenta situaciones absurdas sin sentido posible, que son la pantalla de una escalofriante realidad” (1). Lo curioso es que leyendo La Loma del Ángel de Arenas, nos enfrentamos a todos los tipos de humor que el anterior apartado señala con el agravante de que el lenguaje hiperbólico y la exageración, anteriormente analizados, tiñen con una sombra macabra las entradas en las que la risa se confunde con el desconcierto.

Muchas de las escenas en las que la risa se convierte, inevitablemente, en la protagonista, se deben en parte al reconocimiento – o desconocimiento: a pesar de ver reflejada parte de la novela original en la re-escritura leemos con extrañeza cómo todo lo que había sido se convierte de repente en todo lo que no debería ser - de episodios de Cecilia Valdés que en La Loma del Ángel se transforman en la realidad paralela, en el espejo deformado de las

ortodoxas y escasas posibilidades que Villaverde había dejado planteadas en su novela. Ya lo vimos en la escena en que Doña Rosa obliga a Dionisio Jaruco a hacerle un hijo bajo pena de castigo (22), escena que provoca risa por el desconcierto del esclavo (“Señora, no sé si mis luce alcanzarán para tanto”) y por la frialdad y crueldad con que Doña Rosa se embarca en una situación tan disparatada:

-Bien, ahora sepa usted que si comenta con alguien lo que me ha hecho no contará con más de veinticuatro horas de vida para repetirlo.
-Nada le he hecho a mi ama- protestó el esclavo entrando en sus calzones.
-¡Cómo que nada me has hecho! ¡Sinvergüenza! –protestó Doña Rosa airada y satisfecha- ¡Y ahora! ¡Largo! ¡A la cocina! Que ya mi honor ha sido bien reparado. (Arenas,22)

De la misma manera narraciones como la del Obispo Echerre y sus “milagros” en las habitaciones de los poderosos, además del proceso de selección de su sucesor, se convierten casi en un hilo conductor. Si en Villaverde en algunas oportunidades se daba espacio a pequeñas alusiones humorísticas, en Arenas por el contrario las alusiones humorísticas dan cabida, a veces, a pasajes algo más serios, aunque no del todo.

La violencia se convierte en humor, el trato a los esclavos y los castigos que se les administraban eran en Villaverde el testimonio de la injusticia, el maltrato social y las desgracias de la nación negra en Cuba; en Arenas la denuncia en contra de la esclavitud al régimen, se disfraza de negro y se maquilla de humor.

A pesar de que muchas de las situaciones que se presentan a lo largo de la *nueva novela* provocan risa en el lector, lo cierto es que, además, provocan otra serie de sentimientos. Así lo afirma Castrillón:

(...)Un esclarecido estudio el crítico cubano Roberto Valero señala y demuestra la existencia de una línea isotópica estructurada a partir del humor que se sustenta, paradójicamente, en la desolación. Valero propone un par semiótico indisoluble, humor-desolación, como definidor de la presencia del humor en la obra de Arenas. No es humor hecho para la risa, sino la risa como signo de la desesperanza del hombre frente a la Historia: “En el proceso de recepción de la obra areniana el lector recibe un sentimiento paradójico. Por una parte el mensaje lo alegra, es un mensaje

humorístico, pero también percibe un sentimiento de frustración o dolor que produce dicha experiencia humorística: el efecto desolador. Lo carnavalesco esconde una verdad terrible, una denuncia. Nos hace fijar la atención precisamente en el sentido opuesto al que parece apuntar, esa verdad que de pronto entrevemos estará marcando la desolación. En el caso de Arenas es un mensaje sobre lo absurdo de la existencia, el embaucamiento revolucionario, la indiferencia de Dios, la injusticia de la vida, o la mendacidad de la historia, estafas todas ellas. (sin numeración)

La frustración, el desamparo, la injusticia y la ira, se esconden detrás de las escenas en que el humor las disfraza de risa. En realidad a lo que nos enfrentamos en La Loma del Ángel es a la risa, a veces desoladora, que intenta generar alegría donde solo tiene cabida la desolación. Un amor frustrado, una Isla esclava de España y esclavista de negros, unos amores imposibles- Nemesia y Leonardo, José Dolores y Cecilia-, y una familia unida solo por la apariencia, todo sumado a la pobreza, la miseria, el hambre, la violencia y la impunidad reinante en los mundos bajos de La Habana, son los verdaderos componentes de la novela de Arenas, más allá del humor y la risa, maquillajes adecuados para velar la verdadera tragedia humana, la soledad de la que nos habla en el prólogo y de la que fue víctima.

CAPÍTULO 3

LA PARODIA EN LA PARODIA

3.1 LA LENTE DE ARENAS: LA LENTE DEFORMADA

Analizadas las posibilidades que la parodia le ofrece al desarrollo de la *nueva novela*, éste capítulo se detendrá en el estudio de algunas estrategias narrativas que Arenas utiliza en *La Loma del Ángel* y en las diferentes voces narrativas que se encuentran a lo largo de la novela.

Severo Sarduy en su artículo “ El barroco y el neobarroco” (1972) propone que , como ya habíamos señalado, la tendencia de la literatura latinoamericana de sus contemporáneos, entre ellos Reinaldo Arenas, tiende en muchas ocasiones hacia lo que él define como neobarroco – es decir la utilización del lenguaje y sus estructuras con intenciones más allá de simple narración, un lenguaje que se desdobra y muestra varios ángulos de una misma narración. Una literatura heredera de la *artificialización* barroca que pierde el *enunciado lineal*, se transforma y se multiplica.

Al leer La Loma del Ángel nos encontramos con una serie de elementos neobarrocos que distancian la *nueva novela* de la original ya no tanto por la historia cuanto por cómo es contada. A través de la lente con la que Arenas lee Cecilia Valdés aparecen ante nosotros las nuevas estructuras narrativas, aparece la *nueva* realidad que solo una lente deformada voluntariamente puede proporcionarnos.

Todos los elementos que encontramos dentro de la narración tienen su razón de ser, aún los más pequeños detalles tienen en La Loma del Ángel una explicación- las famosas “yemas dobles” en la cena pascual, son el manjar favorito de Lezama Lima (aquí preparadas por García Cisneros, un crítico de arte cubano en exilio) y uno de los postres principales en la

celebración de la familia Gamboa (Ette, 96). Todo lo que leemos tiene una *intención* clara que, como ya analizamos, tiende a maquillar- casi a enmascarar- la verdadera realidad de Arenas¹ con la historia del siglo anterior.

Sarduy habla de algunos mecanismos mediante los cuales muchos de los autores latinoamericanos contemporáneos a su producción lograban utilizar el lenguaje de modo tal que sus novelas se transformaban en algo más que puras narraciones denotativas. En el caso de Arenas he elegido la *cita*, la *reminiscencia*, la *condensación*, el *erotismo* y la *revolución* como pilares estructurales de La Loma del Ángel, además de la *parodia* analizada anteriormente.

La *cita* de la que nos habla Sarduy se refiere a todos aquellos préstamos a través de los cuales la realidad de la novela se ve enriquecida, un *collage*, como el mismo autor lo define, en el que las palabras se juntan con imágenes o frases de otras novelas se vuelven parte de la narración. La inclusión de Cirilo Villaverde como personaje de la novela (Capítulo XXVII), Francisco de Goya que narra un episodio y la participación de su retrato de Fernando VII en la muerte de todos los asistentes a un baile² (Capítulo XXXI), son algunos de los ejemplos en los que la *cita* se utiliza dentro de la nueva narración.

La *reminiscencia*, como su significado lo indica, habla de todas aquellas alusiones a situaciones pasadas que “ sin aflorar a la superficie del texto, pero siempre latente(s)”

¹ Al respecto de esta tendencia areniana Reinaldo Sánchez explica en su artículo “Reinaldo Arenas y el discurso de la libertad” (1999) que “la escritura areniana, rechazo de la mentira colectiva y de los modos opresivos del discurso del poder, dramatiza la peculiar circunstancia de la realidad cubana de las últimas cuatro décadas vivida entre el miedo y el terror, la violencia y la aniquilación. La obra de Arenas contrapone a la opresión la emancipación por medio de la palabra, convirtiéndose en una acometida feroz contra todo lo que obstaculice el derecho del hombre a la vida, al cumplimiento de un destino que él solo es artífice y creador” (41) La represión de la libertad obliga a los escritores exiliados o bajo el régimen a encontrar el modo para expresar su angustia y su descontento, la palabra y el espacio que le pertenece se convierten, entonces, en el único modo de llevar a la superficie la intimidad, unas veces maquillada y otras veces no.

² El análisis detallado de este episodio tiene lugar en el apartado 3.2.1 La sociedad Filarmónica: Francisco de Goya habla cubano.

(178), se convierten en parte de la narración. La historia de Cuba en el siglo XIX y todas las referencias a hechos reales – como la abolición de la esclavitud o los levantamientos en los ingenios azucareros-, los nombres de personajes históricos reales como parte de la trama, la narración detallada de las tradiciones de ricos y pobres en la isla, la comida, el vestuario, la arquitectura, todo lo que se refiera al pasado, algunas veces nostálgico, se puede considerar una *reminiscencia*.

Uno de los elementos más característicos de la novela de Arenas es el *erotismo*; Sarduy propone que “el espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad- servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto”, es decir que nos encontramos frente a una hiper-producción de lenguaje. El *erotismo* es entonces esa tendencia por la cual hay “una ruptura total del nivel denotativo y natural del lenguaje”, ya no se trata más de escribir para narrar un hecho, sino de narrar un hecho por el puro placer de emplear el lenguaje. Ya habíamos señalado esta tendencia en la escritura de Arenas, pero encontramos muchos más ejemplos:

Dolores, Dolores... ¿por qué tantos negros, lo mismo hombres que mujeres, se llamaban Dolores? Quizás, seguramente, porque como esclavos no tenían otra manera de publicar su dolor; un dolor sin sexo y tan largo como su propio nombre. Dolores, Dolores, al ponerle ese nombre a sus hijos, los padres ya les anticipaban, con una fatídica y certera premonición, el significado de toda la existencia, dolores, dolores....Y Dolores era también su nombre, nombre sin duda bien escogido, porque dolores había sido y era su historia. (Arenas 74)

Aquí Dolores no es solamente el nombre de una mujer de color destinada a una vida tan trágica como su propio nombre; los juegos de palabras y la traslación de significados de un contexto a otro son parte importante de la escritura de Arenas (como lo vimos en la escena

del Capítulo XXVI cuando don Cándido al pronunciar la frase “quiero que te sientas aquí como en tu casa y espero que goces y te diviertas como en la tuya encantadora de Alquizar” (Arenas 102) genera una de las muchas confusiones que aparecen en la novela).

Por último encontramos el mecanismo que Sarduy llama *revolución*. En Arenas no es tan evidente porque a pesar de que su narración no es convencional, tampoco pierde la concordancia hasta dejar al lector imposibilitado ante el texto. Considero sin embargo que podríamos valernos del término *revolución* referido a La Loma del Ángel, ya que su lenguaje es “estridente y caótico” (184), un lenguaje poco usual que transforma una parte de la historia de Cuba en parodia y confusión.

Estos elementos junto con la nueva estructura narrativa que plantea Arenas para su novela (capítulos cortos de narración-I, XXXIV- y otros de reflexión- *Del Amor*), además de la hipérbole, la exageración, el humor y la parodia son los que le dan vida a la nueva historia de amor entre Leonardo y Cecilia. Cabe anotar que los capítulos de narración no siempre están narrados por la misma voz y que en los capítulos de reflexión las voces se multiplican e incluyen a personajes que hasta ahora sólo habían participado de la acción. En el siguiente apartado 32 *El Autor, el nuevo autor: nacimiento de nuevas voces narrativas: Cirilo, Reinaldo, Gamboa y Valdés*, analizaremos dicha tendencia.

La nueva historia presenta todo lo que en la novela original pudo ser pero que no tuvo el suficiente espacio para desarrollarse completamente, sea porque los preceptos morales se lo impedían al autor o porque no tenían cabida dentro de la novela tradicional. Las nuevas historias que tratamos en el apartado 2.2 son el desarrollo de todas las posibilidades que Villaverde insinúa con delicadeza y a las que Arenas les da forma (o deforma) y materializa incluyéndolas en la nueva novela. Los cambios significativos entre una historia y otra son

el producto de ligeras desviaciones en el contenido pero al mismo actúan como factores de unión entre una y otra novela.

La trasgresión de lo convencional es, en Arenas, intencional:

Su obra impone una escritura del delirio, del vértigo, fortalecida por la agonía de un hombre que vivió en el desgarramiento y la desolación. Es una escritura que quebranta las modalidades totalizantes del discurso oficial, contaminándolo. De esa forma incorpora una heterodoxia política y social que le permite adentrarse en las zonas de lo prohibido en busca de una realidad más auténtica, más en congruencia con su verdad humana.

La palabra areniana ilumina un territorio proscrito, trasladándonos a una zona a la que se accede mediante el hallazgo de uno mismo en el otro, en la escritura y la reescritura, en el inventarse y el reinventarse. Como trasfondo de esa visión se yergue un rechazo de los instrumentos del estado totalitario manifestados en contra de la pluralidad, de lo abierto, de la libertad. Como respuesta, su escritura funda un discurso trasgresor de los códigos sociales que, asimismo, libera el lenguaje. (Reinaldo Sánchez “Reinaldo Arenas y el discurso de la libertad” 42)

De ahí que solo sea posible entender el universo que nos propone Arenas en su novela dentro del marco de su propio lenguaje, la nueva realidad lo es en cuanto sale de la ortodoxia multiplicándose en tantos niveles de significación como se les quiera dar. Aunque la novela se puede leer como un *enunciado lineal* que se limita a contar una historia, también ofrece la posibilidad de ser leída como un manifiesto de protesta contra las instituciones formales, palabras que se unen a palabras y crean un nuevo universo en donde todo puede ser más de lo que parece y nada es lo que puede o debería ser. Arenas nos invita a la exploración de sus páginas retándonos a descubrirnos como lectores de una literatura alternativa y poco convencional.

3.2 EL AUTOR, EL NUEVO AUTOR: NACIMIENTO DE NUEVAS VOCES NARRATIVAS: CIRILO, REINALDO, GAMBOA Y VALDÉS

Como habíamos ya planteado, en La Loma del Ángel la voz narrativa no es ni única ni regular; los cambios de tono, de perspectiva y de simpatía respecto a los personajes son continuos. Arenas incluye a sus protagonistas como voces que narran episodios desde su perspectiva más íntima en los capítulos *Del Amor*; además se nombra a sí mismo como autor de la *nueva* novela y utiliza la figura de Villaverde como personaje, cuya historia se mueve entre la ficción y la realidad.

Hemos insistido en que la novela Cecilia Valdés es la clásica narración en la que la historia sigue el curso lineal, el trascurso de los eventos se ve poco alterado por episodios inesperados (como sí sucede en Arenas) y los personajes cumplen con su restringido papel de actuar en la ficción, pero nunca de narrarla. De ahí que el autor de la novela original sea uno tradicional, que no se ocupa de grandes maniobras de lenguaje, sino que prefiere regirse por la convención.

En el caso de Arenas tanto el lenguaje como la historia cambian de rumbo bifurcándose y multiplicándose una y otra vez en posibilidades antes impensables. El nuevo narrador se vale del artificio del lenguaje para lograr una narración en la que todo es posible:

Entonces la virgen traspasada por la espada de fuego se agitó levemente en el nicho y concediéndole a la mulata una mirada fría y pavorosa habló:

-¿Y cómo es posible que precisamente me hayas elegido a mí como consuelo? Con esta espada de fuego que perennemente me traspasa el pecho y con mi único hijo asesinado por la turba, ¿cómo puedo ser yo la encargada de reconfortarte? ¿No te has dado cuenta (¡nadie se ha dado cuenta!) de que yo también estoy transida de dolor? ¿Cómo es posible que viéndome en estas condiciones, y a través de tantos siglos, nadie haya comprendido que yo soy el símbolo de la desesperación y no de la felicidad?...¡soy yo- y aquí su voz doblemente virginal, pues era la primera vez que realmente hablaba, se hizo más potente- y no tú (no ustedes) quien carga con el sufrimiento supremo! Yo no soy la salvación, y si me han visto de esa forma no es mi culpa. ¿Acaso he dicho alguna vez algo semejante? Olvídate de esa idea- ordenó ahora- y apiádate de mí. (Arenas, 119)

Doña Josefa busca consuelo en la imagen de una virgen y termina aún más devastada por las palabras de la santa. Acto seguido los clavos que encierran la coraza de cobre que recubre el golpeado corazón de Doña Josefa, salen disparados y destruyen la estatua religiosa que, además, es sustituida inmediatamente por una nueva virgen -de “piel completamente morena, el pelo ensortijado” que cargaba en los brazos “ a un negrito” (Arenas, 119)-. Todo esto ocurre en menos de una página de la novela, constituyendo otro ejemplo de cómo a través del lenguaje de Arenas las posibilidades de narración crecen, se multiplican y regresan a su estado original solo para volver a bifurcarse mostrándole al lector que en su literatura las opciones son indeterminadas.

Una de las innovaciones más significativas que la re-escritura de Cecilia Valdés por parte de Reinaldo Arenas aporta a la *nueva* novela es el uso de las voces narrativas. En particular encuentro relevante la aparición de Cecilia Valdés y de Leonardo Gamboa como narradores de sus propias experiencias, hecho que alude en cierta medida al concepto de parodia que plantea Hutcheon, en el cual es la *diferencia* la que determina la alteridad sin que una u otra creación sea mejor o peor. La *diferencia* subraya la nueva tendencia hacia la cual se dirige la nueva pieza de arte.

La mayoría de capítulos tiende, en general, a contar el desarrollo de la trama central, el romance entre Cecilia y Leonardo. La novedad de esta re-escritura está en el hecho de que a ellos mismos se les otorga la posibilidad de contar su versión de la historia desde su propia perspectiva, de manera que la narración central se ve enriquecida por la palabra de los personajes principales. Cabe anotar que también a José Dolores Pimienta se le otorga el espacio narrativo necesario para expresar sus sentimientos frustrados por Cecilia. En el Capítulo XIII *Del Amor* José Dolores medita acerca del amor mientras mira a la joven mulata:

Un amor, un gran amor tenía que ser para él, José Dolores Pimienta, un consuelo, un sosiego compartido, una suerte de pequeño, modesto y mágico lugar inmune al espanto y a las humillaciones que lo circundaban. Porque un gran amor, se decía, tenía que partir de un equilibrio entre dos sensibilidades semejantes marcadas por un mismo estupor, proscritas por un mismo mundo, señaladas por una injusta maldición, cómplices y por lo tanto enemigas de una misma historia. (...) Así pensaba José Dolores Pimienta, y su mirada fue en busca de Cecilia; pero ésta, del brazo de Leonardo, había desaparecido rumbo a la parte menos iluminada del salón. (Arenas 53)

Las reflexiones íntimas se transforman en la excusa para alterar la estructura de la novela incluyendo nuevos capítulos. Cada uno de los involucrados en el romance entre Leonardo y Cecilia, incluido José Dolores, tiene el espacio para pronunciarse. En el capítulo XXII el turno es para Cecilia:

Un amor, un gran amor...Así tenía que ser- y así era- el amor de Cecilia por Leonardo. No una pasión momentánea, no un capricho, sino una fusión absoluta. Un desafío y una burla. Un triunfo sobre toda su vida anterior, sobre su oscuro, sin duda siniestro, pasado y sobre su inútil presente y sobre el espantoso futuro que de acuerdo con las normas sociales ya le estaba proyectado. Porque un amor, un gran amor, debía ser sobre todo una victoria, un reflejo superior, algo que colmara lo mejor de sus esperanzas. Un gran amor tenía que ser- se decía, intuía, pensaba- una huida hacia lo que secretamente sabemos que existe y nos aguarda para completarnos, para ser finalmente nosotros mismos. Y que de. no existir ninguna vida podría sobrellevarse. (Arenas 87)

El capítulo en que la voz narrativa se le otorga a Leonardo es particularmente interesante por dos razones: en primer lugar el tópico del amor, tan profundo y sincero para Cecilia y José Dolores, se convierte en deseo, ya no el amor espiritual sino la carne, y la voz de Leonardo se refiere, sin benevolencia, tanto a Arenas como a Villaverde:

Un gran amor es deseo satisfecho, violencia desatada, aventura y fugacidad disfrutadas a plenitud precisamente por su condición efímera; porque si fuera algo eterno e ineludible, sería un fardo, un castigo y sobretodo (y esto es lo peor) un aburrimiento. –Así pensaba Leonardo Gamboa mientras corría hacia Cecilia-. Plenitud desbordante, en eso consiste el amor. “La pasión sin exceso no puede ser bella”. Y estoy citando al mismísimo Pascal. Sí, a Blás Pascal, cuya ciencia la aprendí directamente del Licenciado Javier de la Cruz en el Colegio de San Carlos. Porque soy un hombre letrado, aunque el imbécil narrador de esta novela, que ni siquiera es de él originalmente, me pinta como un energúmeno, un vago, un perezoso y un mal estudiante....Eso y mucho más sé. Y sobretodo sé lo que verdaderamente es el amor, porque estoy vivo y joven y sano y fuerte, así que nada tengo que ver con esas barrabasadas que el sifilítico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya (me refiero naturalmente a Arenas), quiere adjudicarme o con las del otro viejo cretino quien tampoco dio pie con bola en lo que se refiere a mi carácter, ni en nada...El amor, prosigo, es explosión o muerte. “Cuando no se ama demasiado no se ama lo suficiente.” (...) Porque un gran amor es, sobre todo, una gran provocación. (Arenas, 121)

Además de plantear el amor como una salida y no como un compromiso, Leonardo hace referencia a factores tan externos y ajenos a su realidad-ficción como los dos autores de las novelas. Quiere decir que él como personaje reconoce su doble papel en dos obras distintas, reconoce que la novela en la que se le otorga una voz narrativa es la re-escritura de otra en la que el autor tampoco pudo reconocer sus cualidades y se limitó a mostrar al lector solo sus debilidades y su falta de carácter. El sentido autocrítico y burlesco de Arenas aparece una vez más en este apartado, subrayando su estado de salud y poniendo en duda sus capacidades como escritor; ya no como el intelectual refinado y constructor de cultura sino como el marginado social, el enfermo, el loco. sin esas tendencias La Loma del Ángel sería simplemente una re-escritura plana y poco innovadora de Cecilia Valdés y no la búsqueda que emprende Arenas por plasmar lo absurdo y lo improbable.

La re-escritura, en este caso, no se limita a re-plantear la historia de amor entre dos medio hermanos utilizando algunos escenarios y personajes ya existentes. Para Arenas, reconsiderar ésta historia cien años después implica, además, la oportunidad de dejar por escrito un testimonio de la esclavitud moral y física a la que él junto con miles de cubanos estaba expuesto, es un espacio en el que la represión y abuso de las instituciones queda al descubierto, todo esto ingeniosamente velado por el humor, la exageración y el lenguaje innovador.

Los capítulos *Del Amor* son particularmente ricos en este tipo de digresiones, además es aquí donde se hace más evidente la prosa poética de Arenas. Estos capítulos están ubicados estratégicamente al final de cada parte de la novela y recogen las experiencias de todo lo que hasta el momento se ha narrado haciendo una recopilación, subjetiva, de los hechos.

Al final de la novela aparecen dos de estos capítulos, uno con las reflexiones de Cecilia y otro con las reflexiones de José Dolores luego del asesinato de Leonardo. Se presentan al lector casi como el final lírico en el que todas las irreverencias, las trasgresiones, los improperios, las ofensas y las críticas desaparecen dando lugar a una prosa hermosamente construida en la que sale a relucir la parte más humana y profunda de los protagonistas de esta tragedia. La Loma del Ángel más que una historia de amor que nos hace reír, por el modo en que se cuenta, es en realidad la historia de la búsqueda frustrada de felicidad, narra las necesidades más íntimas de los seres humanos: la angustia de la soledad y la necesidad de afecto, “la búsqueda incesante de una redención” (Arenas,10), la carrera por la felicidad.

3.2.1 UNA NUEVA VOZ: FRANCISCO DE GOYA HABLA CUBANO

Analizada la aparición de las nuevas voces narrativas que incluye Arenas en su re-escritura, encuentro de particular interés el capítulo XXXI, *El baile de la Sociedad Filarmónica*, en el que el narrador le cede la voz a nadie menos que Francisco de Goya y Lucientes. Es comprensible que el narrador incluya en su espacio a Cecilia o Leonardo ya que son ellos quienes protagonizan la historia y pueden enriquecerla desde su propio punto de vista; lo inusual es que el mismo narrador le dé paso a una voz ajena a la historia tanto por geografía como por contexto (Goya muere, en España, mucho antes del inicio de la narración de los hechos de La Loma del Ángel).

Goya narra los eventos del baile desde el interés, desinterés o espanto, que suscita uno de sus cuadros entre los asistentes a la velada. Una vez más no solo hay un cambio repentino de narrador; esta vez, además de inesperado, la perspectiva del narrador ni siquiera tiene lugar dentro de la escena.

El hecho de que sea Goya quien cuente los eventos sucedidos durante la noche del baile es relevante por dos razones: de un lado la función del narrador se desmitifica porque quien narra los eventos puede ser cualquiera, ahora la voz principal pertenece a la del artista detrás del retrato de Fernando VII; las palabras del narrador principal se convierten ahora en las palabras de Francisco de Goya o el canal a través del cual el narrador original hace una crítica al régimen español amortiguando sus apreciaciones con humor, pero sobretodo con alternativas de lenguaje anteriormente señaladas, la hipérbole y la exageración.

Por otra parte se le otorga al cuadro esa posibilidad, casi mágica, de aniquilar a la mayor parte de los asistentes a un baile. Arenas descontextualiza una pintura para convertirla en motivo de una tragedia, hace una parodia de la función del arte y le sustrae el enunciado por

el cual, en teoría, el arte debería presentarse al público como un deleite, o por lo menos debería suscitar admiración independientemente de su contenido.

Podría pensarse que la historia de Cuba bajo el mandato de los españoles fue la más dolorosa y trágica desde sus orígenes; atribuirle la muerte de muchas personas al retrato del rey de la nación dominante es solo una irónica manifestación del terror y el poder que dicha persona suscitaba entre la población. No sería del todo equivocado pensar que dicha crítica nace, como muchos de los episodios de la *nueva novela*, de la búsqueda de Arenas de dejar plasmado en un texto la situación de Cuba durante la época que él tuvo que vivir, así sea a través de episodios que distan en el tiempo pero que se asemejan en el espacio, el contenido y en la importancia que tuvieron, y tienen aún, sobre la población de una isla.

Villaverde también incluye en su narración el retrato de Fernando VII (pero no le atribuye el nombre propio), sin especificar quién es su autor y sin darle tanta importancia como lo hace Arenas en su *nueva novela*:

Gamboa se ocupó, desde luego, en buscar compañera para tomar parte en el baile, aunque no le gustaba mucho; pero Meneses, que rara vez bailaba, y Solfa que no bailaba nunca, se quedaron de espectadores en el medio del salón, observando el último, con sonrisa amarga, que mientras aquella loca juventud gozaba a sus anchas de los placeres del momento, el más estúpido y brutal de los reyes de España parecía contemplarla con aire de profundo desprecio desde el dosel donde se veía pintada su imagen odiosa. (Villaverde, 230)

Lo cierto es que sí hace una crítica al rey, pero ésta no va más allá de una corta mención.

Arenas por el contrario se vale de este espacio, ligeramente iluminado por Villaverde, para construir a su alrededor una historia completamente diferente. Como habíamos ya planteado acerca de las definiciones de parodia que podrían emplearse en este análisis, encuentro adecuada aquella en la que es la diferencia entre la obra original y la resultante,

la que marca, paradójicamente, la semejanza. Aquí el pasaje de la novela de Arenas referido al mismo momento de la historia:

¿Cuál era pues la razón de que lo más rancio de la nobleza habanera entrase con los ojos completamente vendados a aquel regio salón de baile? El colosal retrato de Fernando VII, que enclavado en la gran pared trasera dominaba todo el recinto. Tan espeluznantes eran los rasgos de aquel retrato (y por lo mismo copia fiel del original) que toda persona que hasta la fecha lo hubiese visto había caído muerta al instante. (Arenas, 124)

Villaverde en su pasaje no dice que se trate de Fernando VII, aunque la interpretación de Arenas no es equivocada si se tienen en cuenta los acontecimientos de la historia de España y sus colonias bajo el mandato de dicho rey. Aunque el resultado del pasaje original (que no tiene relevancia alguna en la trama central) y el de la obra resultante distan de parecerse, lo cierto es que a partir del mismo elemento (una pintura) la historia toma caminos distintos. En Villaverde el baile prosigue, mientras que en Arenas la mayor parte de los asistentes muere al mirar el retrato. El *nuevo propósito* del que habla Hutcheon es, en la obra resultante, el de acelerar el final sacando de circulación a un gran número de personajes que, además, iban a ser aniquilados de una u otra manera (las víctimas de tan inusual muerte son algunos de los defensores de la abolición de la esclavitud, quienes, en la noche del baile, iban a ser asesinados por Don Cándido).

La definición de Susan Stewart que Hutcheon propone en su estudio y por la cual la relación que se establece entre la obra original y la obra resultante es inversa o incongruente, podría también utilizarse en este caso. Aquí un mismo retrato produce reacciones distintas que afectan, o no, la trama central, y en la obra-parodia se vuelve la excusa para recrear una escena que se mueve entre la irreverencia y lo imposible. El hecho de que los dos pasajes no tengan mucho en común no elimina la íntima relación que existe entre ellos: es una repetición, alterada por un nuevo propósito.

Más allá de las intenciones de cada uno de los autores al momento de incluir dicha pintura dentro de su narración, lo cierto es que, además, Arenas trasfigura la función de autor-artista y lo convierte en autor-narrador de la escena. El objeto de admiración yace en la obra misma más que en el artista detrás de ella; el público dirige la mirada hacia la representación plástica y no hacia el realizador. Aquí, bajo una doble inversión, ya que es la pintura quien mira y es el artista quien dirige la mirada al público, los asistentes al baile intentan esquivar tan sobrecogedora imagen en busca de su salvación.

Gracias a la narración a la que ya nos hemos venido acostumbrando, la entrada de Goya como narrador es inesperada pero verosímil dentro de todo el contexto con el que nos hemos familiarizado:

Sin duda algún curioso e impertinente lector (de esos que nunca faltan) será capaz de interrumpirme precisamente en este momento tan tenso y difícil de mi narración, para preguntarme cómo entonces puedo yo hacer tan fidelísima y detallada descripción de ese cuadro. Muy sencillo, señor, soy su pintor y por lo tanto su creador: Francisco de Goya y Lucientes, más conocido como Tomasito, para servirle... Hice, sí, un trabajo perfecto, puse en esa obra toda mi furia y mi genio, además de mi lucidez sifilítica (honor real que me otorgó directamente y sin máscara la reina Maria Luisa). Terminado el cuadro el mismo Fernando VII lo mandó a velar con un doble lienzo, temiendo por su propia vida- la de él y no la del cuadro que es naturalmente indestructible.

Con gran éxito ha participado éste, mi cuadro, en numerosas campañas militares y en los más connotados conflictos bélicos. El fue el causante de la exterminación de los indios en todas las Antillas y en gran parte del sur y Norteamérica, y el creador de los inmensos desiertos que hoy existen en los varios continentes. Luego, como el odio de Su Majestad a la Isla de Cuba era tan grande, sobre todo a causa de ciertos nobles criollos que pedían algunas reformas, ordenó que aquel retrato (o arma temible) se colgase en el centro del más elegante salón habanero. Pero los cubanos, gente en general pícaro y desvergonzada pero astuta, descubrieron el ardid real y se propusieron burlarlo. Velar el cuadro no les estaba permitido. Descolgarlo, imposible. ¿Dejar de asistir a los bailes de la Sociedad Filarmónica? Primero muertos. Única solución, no mirarlo. De ahí el hecho de que todos entraran con los ojos vendados en el magnífico recinto hasta colocarse de espaldas a la temible imagen. (Arenas, 125)

Es importante señalar la semejanza que Arenas expone abiertamente entre Goya y sí mismo; por boca de Leonardo Gamboa se llama “sifilítico y degenerado” y hace que Goya defina su propio talento como producto de su “lucidez sifilítica”. La conciencia de su condición de enfermo, además de la de homosexual, en una sociedad en la que salirse de los

modelos establecidos es una agresión al régimen (sea en el siglo XIX o en el siglo XX) es otra forma más de criticarse con ironía y humor para criticar su entorno con sarcasmo. La enfermedad como fuente de inspiración o redención ha sido un tema ampliamente tratado en la literatura; no es de sorprenderse que Arenas utilice dicho tópico despojándolo de todas sus implicaciones románticas y utilizándolo como excusa para declarar abiertamente que no solo está enfermo, sino que además es un “degenerado” y que padecer dichas dolencias exacerba el talento más de lo que lo puede opacar.



Otro aspecto para resaltar dentro de este cambio repentino de narrador es el hecho de que el mismo Goya le atribuya a su propio cuadro capacidades casi sobrenaturales; es así como hechos históricos relevantes que tuvieron lugar en América se transforman aquí en producto de la capacidad homicida de una pintura. Descontextualizar la historia y volverla ficción, y más aún ficción dentro de la ficción, convertir los sucesos de varias naciones en conspiraciones españolas que tenían como principal agente el retrato de su propio rey, son solo algunos de los resultados que la intervención de Goya tiene dentro de la novela. Aquí el arte pierde su función de agradar o no al público y gana la virtud de producir emociones entre los espectadores hasta el punto de producirles la muerte.

El Capítulo XXXI es particularmente rico ya que en pocas páginas se recogen los cambios de narrador, la parodia de la función del autor y la parodia de la función de las artes plásticas (también podría pensarse como una aproximación crítica a las artes visuales que

muchas veces ignoran el impacto que sus imágenes pueden tener en el público); pero en general encuentro sugerente el hecho de incluir entre las voces narrativas a un pintor (español) que desenmascara las intenciones de su propia nación. ¿...Traición?

Una traición que en el plano de la ficción se queda en las palabras y en los actos de Francisco de Goya, pero que en el plano de la realidad pasa a manos de Reinaldo Arenas quien pretende dejar en su obra el testimonio de la crisis de una nación. Goya revela los propósitos destructores de España en una novela que narra una serie de hechos improbables en su mayoría; Arenas esconde los propósitos del régimen en el que se vio obligado a vivir detrás de esos hechos, pero siempre permanecerá en la memoria de muchos como el traidor que se atrevió a denunciarlos.

Arenas plantea la destrucción producida por la invasión colonial más como producto de una obra de arte que de una verdadera guerra sanguinaria por la conquista de las riquezas americanas. Acomodar la historia a los fines de la re-escritura de Cecilia Valdés es solo una necesidad más para darle consistencia a la novela y hacerla más homogénea.

Goya es la voz de la traición que esconde la voz de Arenas, en él se deposita la posibilidad de acometer directamente contra una España totalitaria y sanguinaria; en el poder de los españoles se esconde el poder del régimen castrista, y en la voz de un artista el desconsuelo de un cubano que observa impotente como se destruye una nación, primero en el siglo XIX, luego en el siglo XX.

Plantear la época colonial en términos de guerra, lucha, sangre y violencia es la puerta más evidente –elegida por Villaverde–; Arenas, una vez más, va más allá. Las conclusiones obvias a conflictos raciales, coloniales, amorosos y familiares no hacen parte de la *nueva novela*, todo lo que se presenta es *sólo una* de las alternativas, no ortodoxas, de una historia.

CONCLUSIONES

Considero los estudios literarios, más que el análisis de una serie de formalismos acerca de un determinado texto, una cuestión de pasión por el trabajo que se realiza. Para mi fortuna encontré esa pasión necesaria para realizar éste trabajo casi por accidente y aunque parezca la clásica manera de concluir un estudio al que se dedicó algún tiempo considerable, lo cierto es que estas novelas llegaron a mí por casualidad pero se convirtieron en protagonistas de mi monografía por decisión unánime de mi cabeza y mis emociones.

Lo cierto es que un primer acercamiento a Cecilia Valdés o La Loma del Ángel de Cirilo Villaverde es para alguien de mi generación un requisito a través del cual se logra conocer, solo parcialmente, la producción literaria de la Cuba del siglo XIX. Lo que para pocos se plantea como una posibilidad es buscar en dicha novela además de los ejes constructores de una tradición literaria tan rica y extensa como la cubana, el retrato de una sociedad hispanizada a la fuerza cuyos orígenes provenían de todos los lugares imaginables: entre negros, indígenas y europeos nació una cultura bipolar que se movía entre lo propio y lo ajeno, lo pagano y lo católico, lo que *era* y lo que *debía ser*.

Es precisamente el retrato de ese *deber ser* uno de los puntos más interesantes de toda la novela: la apariencia por encima de la realidad, el retrato de un pueblo obligado a ser europeo, la búsqueda de la identidad entre la confusión de lo local y lo extranjero son solo algunos de los cuadros que Villaverde pinta con habilidad. Cecilia Valdés es el testimonio de una nación que busca nacer entre las cenizas de una guerra colonial, es además una historia que se construye alrededor del amor entre dos medio hermanos y es uno de los mejores cuadros de tradiciones que podemos ubicar de la Isla en el siglo XIX.

Analizar solo ésta novela y algunas de sus posibilidades en el plano literario habría sido un trabajo verdaderamente valioso y una herramienta útil para aquellos que encuentran en la literatura cubana del siglo XIX su objeto de estudio.

En mi caso fue La Loma del Ángel de Reinaldo Arenas la que me remitió a Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde y encontré que trabajar paralelamente dos textos, uno hijo del otro, era una de las labores más gratificantes que había realizado. El hecho recurrente que un texto me lanzara al otro y viceversa hizo del análisis un proceso mucho más rico y dinámico. De la lectura de una novela surgían ideas para analizar la otra, de los pasajes de la original salían capítulos enteros de la *nueva novela*, del estilo realista de Villaverde derivaba intencionalmente la irrealidad de Arenas, de algunos personajes originales el nuevo autor creaba otros que no existían, algunos pasajes de la novela de Arenas le daban importancia a otros que Villaverde dejaba en la sombra. Ese juego de saltos entre un texto y otro es uno de los pilares gracias a los cuales se sostiene este trabajo; trabajar con dos textos hace el trabajo doblemente agradable y asimismo doblemente meticuloso.

Creo firmemente que la belleza de un estudio comparativo que utilice dos o más novelas como punto de partida está en evidenciar el valor literario de cada una de ellas sin darle más importancia a ninguna; hoy en día debo añadir que a pesar de que el trabajo se centra más en los nuevos aportes de Arenas encontré con agrado que la novela de Villaverde captó mi atención con igual interés que su re-escritura.

Reinaldo Arenas de la mano de la parodia logró la re-escritura de una novela de costumbres que retrataba la sociedad de la que él provenía, probablemente la historia de sus ancestros estaba contada en las páginas de Villaverde; lo cierto es que ambos textos narran hechos violentos en contra del pueblo cubano: la de Villaverde cuenta la intransigencia del régimen español en la Isla durante la ocupación colonial, la de Arenas re-escibe dicha ocupación

siempre con la intención de denunciar el régimen de Castro transfigurado en el poder político español.

A las dos novelas las une el hecho de ser parte de la literatura de exilio, por diversas circunstancias y con un siglo de diferencia los dos autores se vieron obligados a salir de Cuba y redactar, los dos desde New York, sus obras. La mirada crítica respecto a su época, las alusiones abiertas a la decadencia del gobierno y la Iglesia, a la decadencia de la sociedad, son solo algunos de los puntos de contacto entre las dos novelas. Cada una con el lenguaje que la caracteriza -tradicional en Villaverde , trasgresor y revolucionario en Arenas- plasma de manera explícita las calamidades de una nación bajo el dominio español, en una, y las dolencias de un pueblo obligado a vivir en encierro en la otra. Cada una de las novelas produce en el lector reacciones diferentes: ante la novela original no podemos sentir menos que compasión y dolor, y ante la *nueva* novela, el dolor se transforma en esa inexplicable sensación por la cual a pesar del drama y la tragedia no podemos sino reír.

La novela de Villaverde cuenta los hechos como realmente fueron, la de Arenas narra esos mismos hechos teñidos de humor, exageración y por supuesto de los mecanismos narrativos de la parodia para dejar un testimonio, hábilmente trasfigurado, de los padecimientos que tuvo que vivir a causa del régimen.

Aunque el trabajo se centró mucho más en el análisis de la *nueva novela*, hay que resaltar que sin Cecilia Valdés este trabajo carecería de verdadera relevancia. Fue solo gracias al texto original que el análisis de la novela resultante cobró verdadero sentido. Arenas no elige un texto al azar para realizar su re-escritura, elige precisamente la primera novela de fundación nacional cubana para hacerlo, encontrando en ella todas las posibilidades imaginables para realizar un texto evidentemente diferente, por el estilo, el lenguaje, la

narración y la intención, unido estrechamente al original por los lazos de semejanza. La incongruencia entre el uno y el otro es la que los hace cada vez más cercanos.

Trabajar con la literatura de Arenas fue una tarea gratificante no solo porque encuentro en dicho autor uno de mis latinoamericanos favoritos, sino porque además fue uno de los mayores retos a los que me he visto expuesta durante mi formación académica. Escudriñar entre las páginas de La Loma del Ángel me demostró que una novela nunca puede ser leída desde una única óptica y que cada ángulo desde el que se la lea ayuda a enriquecer la perspectiva siguiente con la que se enfrente el texto. Leer a Arenas es para mí una cuestión de actitud, de dejarse sorprender y no sorprenderse demasiado, de estar dispuesto a entrar sin prejuicios ni esquemas a un universo en el que todo tiene sentido fuera de los parámetros establecidos, a leer una realidad desde el espejo, una realidad que *puede ser*, pero solo en la apariencia.

La riqueza de estas dos obras hace que su estudio se olvide de los formalismos y entre a jugar con las reglas que impone Arenas, la de la sorpresa, lo inesperado, lo absurdo, o lo inadecuado.....Todo el realismo que Villaverde le imprime a su novela es el que Arenas le quita a su historia. Este estudio es mi primer acercamiento a las posibilidades que una narrativa como la de Arenas puede ofrecer, aquí se deja planteado un punto de partida en el que cual algunos de los aspectos más relevantes de la escritura del cubano, sobretodo su grandiosa sensibilidad por lo oculto y lo mínimo, quedan evidenciados.

Este trabajo es tan solo un aporte en el estudio del trabajo de Arenas, es un pequeño recordatorio de la obra de Villaverde; el análisis plantea muchas inquietudes que surgieron durante el desarrollo de la monografía que además pueden ser un aporte para otros estudiosos que encuentren en el trabajo de estos dos cubanos toda la pasión y el interés que

yo pude ver. Es un camino de acceso a todos aquellos que encuentran en la literatura de Arenas la coherencia que tiene el absurdo que nos plantea una página tras otra.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Arenas, Reinaldo. La Loma del Ángel (1987), Ediciones Universal, Miami, 1995

Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o la Loma del Ángel (1882), Ediciones Cátedra, Madrid, 1992

SECUNDARIA

Anónimo. <http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>

Alzate, Carolina.

Desviación, exceso y verdad: parodia y re-escritura en cuatro novelas históricas de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Reinaldo Arenas, University of Massachusetts Amherst, 1998

Bakhtin, Mikhail.

“Discourse Typology in Prose”. Twentieth Century Literary Theory. Eds. V. Lambropoulos –Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981

Bordao, Rafael.

“Los Poetas del Mariel: Fruto Bastardo de La Revolución”, en <http://www.hispanocuba.org/revistahc/paginas/revistas8910/REVISTA/ensayos/poetas.html>

Borinsky, Alicia.

Re-escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Carvantes, Fray Servando, en Revista Iberoamericana. 92-93 (1975)

Carpentier, Alejo.

Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Coloquio de Yale. Monte Ávila Editores. Caracas, 1984

Catrillón, Carlos A.

“El humor Alucinante de Reinaldo Arenas”, en Revista Sonorilo:
<http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>

Correa Mujica, Miguel.

“Antes que anochezca en La Habana”, en
<http://Membars.aol.com/correamcorrea/Anochezca.htm>

Ette, Ottmar.

La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación.
Frankfurt am Maim: Vervuet Verlag, 1992

“La obra de Reinaldo Arenas. Una visión de conjunto.”, 1992

“Traición, naturalmente. Espacio Literario, poetología implícita en La Loma del Ángel de Reinaldo Arenas”

Fuentes Gómez, René.

“El Otro Reinaldo”, en <http://sololiteratura.com/elotroreinaldo.htm>

Genette, Gerard. Palimpsestos: La literatura en segundo grado.1982. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989

González Echavarría, Roberto.

“Isla a su vuelo Fugitiva”, en Isla a su vuelo Fugitiva. Madrid: José Porrúa Turranzas, 1983.

Gottberg, Luis Duno.

“Sobre el sentido de la trasgresión” en
<http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N155/cine.htm>

Henríquez Ureña, Max.

Panorama histórico de la literatura cubana. Dos tomos. Puerto Rico, Mirador, 1963

Huertas, Begoña.

Ensayo de un cambio : la narrativa cubana de los '80, Casa de las Américas, La Habana 1993.

Hutcheon, Linda.

A theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms, Methuen, New York 1985.

Lukács, George.

La novela Histórica. Traducción de Jasmín Reuter. Ediciones Era, México 1977

López Cruz, Humberto-Sánchez, Reinaldo. “*El Color del Verano* de Reinaldo Arenas: subversión social”, en Ideología y Subversión-Otra Vez Arenas. Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, Salamanca 1999

Mac Adam, Alfred J. Cecilia Travesti: La Loma del Ángel

Martí, José.

<http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/proceres/villaverde.htm>

Morley, Mónica - Santi, Enrico Mario.

“Reinaldo y su mundo alucinante : Una entrevista” en Revista Hispania, Marzo 1983 (pg 114-118)

Nabal Aragón, Eduardo. “Reinaldo Furioso”, en <http://hartza.com/cuba.htm>

Pagni, Andrea.

“Palabra y Subversión en *El mundo Alucinante*” en . La escritura de la memoria.
Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación. Frankfurt am Maim: Vervuet
Verlag, 1992

Rama, Ángel.

La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980. Procultura, Bogotá,
1982

“Reinaldo Arenas al Ostracismo”, en Revista Eco #231. Tomo 38-3.
Bogotá, 1981

Rivas, Mercedes.

Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX, Escuela de Estudios-
Hispanoamericanos de Sevilla, Sevilla 1990

Rodríguez Monegal, Eumir.

“La nueva Novela Vista desde Cuba”, en Revista Iberoamericana, 41. 92-93 (1995)

Romeu, Raquel.

“La Marginalidad en El Portero: Escritura de Frontera”, en Ideología y Subversión-
Otra Vez Arenas. Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca,
Salamanca 1999

Sánchez, Reinaldo.

“Reinaldo Arenas y el Discurso de la Libertad” en Ideología y Subversión-Otra Vez
Arenas. Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, Salamanca 1999

Sarduy, Severo.

“El Barroco y el Neobarroco” en América Latina en su Literatura, Siglo Veintiuno
Editores, México, 1972.

Skłodowska, Elzbieta.

La parodia en la nueva novela hispanoamericana. Philadelphia: John Benjamins

Publishing Co., 1991