

Citación bibliográfica: BARBEIRA, Candelaria. «Jugar el nombre: momentos autoficcionales en la narrativa de Reinaldo Arenas». *América sin Nombre*, 31 (2024): pp. 8-24, <https://doi.org/10.14198/AMESN.25599>

Jugar el nombre: momentos autoficcionales en la narrativa de Reinaldo Arenas

Playing the name: autofictional moments in the narrative of Reinaldo Arenas

CANDELARIA BARBEIRA

Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET, Argentina

cbarbeira@mdp.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-5177-7707>

Fecha de recepción: 24/07/2023

Fecha de aceptación: 31/08/2023

Resumen

La figura autoral en la narrativa del escritor cubano Reinaldo Arenas (Aguas Claras, 1943-Nueva York, 1990) imanta lecturas e interpretaciones críticas en diversas direcciones; sin embargo, la autoficción en la obra areniana ha recibido un tratamiento acotado en los estudios literarios. El presente artículo se propone abordar la cuestión de lo autoficcional a partir de los usos del nombre propio del autor en tres textos que hasta ahora no han sido abordados desde esta perspectiva: la nouvelle *La Loma del Ángel* (1987), la novela *El portero* (1989) y el relato «Mona» de *Viaje a La Habana* (1990). Según nuestro análisis, la posibilidad de pensar lo autoficcional en este corpus se basa en la inscripción del autor dentro del mundo narrado, no en cualidad de narrador o personaje sino de alusión a su figura de escritor: a pesar de que el material resulta insuficiente para ubicarlos dentro de las novelas del yo, la inclusión del nombre de Reinaldo Arenas como parte del mundo ficcional nos conduce inevitablemente a la pregunta por la autoficción y sus condiciones. Para ello se utiliza el concepto de momentos autoficcionales, que habilita la consideración de la autoficción como procedimiento y no como género. A partir del análisis, sostenemos que la inscripción nominal en el cuerpo de estos textos funciona como estrategia de autofiguración autoral. Si bien el juego con el nombre propio hace ostensible su renuncia a la veridicción, reenvía constantemente a la «realidad» exterior y se incorpora como estrategia discursiva

© 2024 Candelaria Barbeira



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

que aún la figuración autoral con el componente lúdico-humorístico de la narrativa areniana. De esta manera, la ficcionalización de la figura de autor se articula con la sátira y la parodia, integrándose en un panteón de personajes históricos que abarca tanto las figuras consagradas de la tradición literaria cubana como el círculo íntimo del escritor.

Palabras Clave: Reinaldo Arenas; autoficción; nombre propio; autor.

Abstract

The authorial figure in the narrative of the Cuban writer Reinaldo Arenas (Aguas Claras, 1943– New York, 1990) attracts critical readings and interpretations in different directions; however, autofiction in his work has received limited treatment in literary studies. This article aims to address the autofictional from the uses of the author's own name in three texts that have not been addressed from this perspective until now: the nouvelle *La Loma del Ángel* (1987), the novel *El portero* (1989) and the story «Mona» from *Viaje a La Habana* (1990). According to our analysis, the possibility of thinking about the autofictional in this corpus is based on the author's inscription within the narrated world, not as a narrator or character but as an allusion to his figure as a writer: despite the fact that the material is insufficient to locating them within the novels of the self, the inclusion of the name of Reinaldo Arenas as part of the fictional world inevitably leads us to the question of autofiction and its conditions. For this, we use the concept of autofictional moments, which enables the consideration of autofiction as a procedure and not as a genre. From the analysis, we maintain that the nominal inscription in the body of these texts works as a strategy of authorial self-figuration. Although the game with his own name ostensibly renounces veridiction, it constantly refers to external «reality»; and is incorporated as a discursive strategy that combines authorial figuration with the playful-humorous component of Arenian narrative. In this way, the fictionalization of the figure of the author is articulated with satire and parody, integrating into a pantheon of historical figures that includes both the consecrated figures of the Cuban literary tradition and the writer's inner circle.

Keywords: Reinaldo Arenas; autofiction; proper name; author.

La autoficción como problema

La figura autoral en la narrativa de Reinaldo Arenas (Aguas Claras, 1943– Nueva York, 1990) imanta lecturas e interpretaciones críticas en diversas direcciones. Por un lado su autobiografía, *Antes que anochezca* (1992), instala una serie de rasgos que se trasladan del autobiógrafo al escritor y luego, con la conocida adaptación cinematográfica de Julian Schnabel (2001), se difunden y refuerzan. Por otra parte, en el conjunto de textos arenianos que se proponen ficcionales, surgen permanentemente lazos y guiños que remiten al problema del autor: podemos pensar en el paralelo establecido con Fray Servando en los paratextos de *El mundo alucinante* (1969); pero también con los protagonistas de las novelas que conforman la pentagonía, según denominó el escritor cubano a su ciclo de cinco novelas «agonísticas»

caracterizadas por la crítica como correlato autobiográfico (Escobar, 2015) y testimonial (Panichelli, 2005)¹. La autoficción en la obra de Arenas sin embargo ha recibido un tratamiento acotado por parte de la crítica, dedicado específicamente a las novelas *El color del verano* (Panichelli, 2015; Gutiérrez, 2020) y *El mundo alucinante* (Matos, Rosales y Fernández, 2022) y al relato «Final de un cuento» (Pérez-Ruiz, 2016). Incluso la referencia a los textos de Arenas se lleva a cabo para negar su carácter autoficcional, como en el caso de Manuel Alberca, quien afirma que a pesar del autobiografismo más o menos reconocible de novelas como *El mundo alucinante* «no podrían considerarse autoficciones, a no ser que se emplee esta denominación con una amplitud tal que quedaría inservible, ya que un nombre propio, diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional del autor» (2006, p. 116).

El aspecto que señala Alberca, la inscripción del nombre propio del autor, resulta precisamente nuestro punto de partida. En las siguientes líneas nos proponemos abordar la cuestión de lo autoficcional a partir de los usos del nombre autoral en tres textos que hasta ahora no han sido abordados por la crítica desde esta perspectiva: la *nouvelle* *La Loma del Ángel* (1987), la novela *El portero* (1989) y el relato «Mona» de *Viaje a La Habana* (1990). En los tres casos la posibilidad de pensar lo autoficcional se basa en la inscripción del nombre propio del autor dentro del mundo narrado, no en cualidad de narrador o personaje sino de alusión a su figura de escritor. A pesar de que el material resulta insuficiente para ubicarlos dentro de las «narrativas del yo», la inclusión del nombre de Reinaldo Arenas como parte del mundo ficcional construido en cada una de ellas nos conduce inevitablemente a la pregunta por la autoficción y sus condiciones.

El término autoficción surge como neologismo de la mano del escritor francés Serge Doubrovsky en el prólogo a su novela *Fils* (1977) a partir de un espacio en blanco dejado por el crítico francés Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* (1973), cuando al sistematizar las modalidades de articulación de los pactos autobiográfico y novelesco deja vacante la posibilidad de que este último se cumpla si se da la identidad nominal entre autor y personaje. Luego de este desafío inicial a las premisas de Lejeune, en más de una ocasión habrá de cuestionarse su planteo con respecto a lo autobiográfico, especialmente por parte de Paul de Man (1978), quien niega la posibilidad referencial en pos de una construcción tropológica del sujeto bajo la figura de la prosopopeya. Sin embargo, la cuestión del nombre propio acompaña el recorrido mediante el cual «autoficción» deja de ser un término creado *ad*

1. El autor denominó «pentagonía» (injerto léxico de «pentalogía» y «agonía») al ciclo que incluye las novelas *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*, a raíz de la situación agonística de sus protagonistas.

hoc en una novela para convertirse en un concepto crítico que, con el transcurso de los años, no hace sino afianzarse como categoría de análisis en los estudios literarios.

En los casos que abordamos en el presente artículo no se presenta la identidad nominal de autor, narrador y protagonista que propone Alberca al definir la autoficción, ni tampoco el «pacto ambiguo» resultante de la vacilación entre pacto novelesco y referencial (Alberca, 2007), dado que estas narraciones no abandonan el contrato de lectura ficcional. Francisco Puertas Moya, por su parte, afirma que ni el nombre propio ni la instancia narrativa en primera persona son condiciones obligatorias para que se establezca la autoficción, pero sí que el escritor protagonice la historia narrada (2003, p. 324), factor que aquí tampoco se cumple. José Amícola destaca el carácter proteico de este tipo narrativo, aunque postula como denominador común la existencia de un protagonista que profese el oficio de escritor, sobre el cual «la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metarreflexiva» (2008, p. 187). En parte del corpus analizado se hace referencia a un escritor que lleva el nombre del autor firmante, pero no es el protagonista, ni siquiera personaje: la figura del autor se escabulle a través del nombre propio como mención; presencia *in verbis*, en oposición a *in corpore*, si seguimos la distinción de Schlickers (2010, p. 51).

En consecuencia y según los criterios mencionados, los textos no tendrían lugar dentro de lo autoficcional concebido como género. Sin embargo, es ineludible la presencia del nombre propio en su calidad de «designador rígido», tal como lo presenta Bourdieu, una forma por antonomasia de la imposición arbitraria que llevan a cabo los ritos de institución de una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo (1997, p. 78). El interrogante es, por lo tanto, cómo funciona la inscripción nominal. Adoptamos como herramienta conceptual la idea de «momentos autoficcionales» (recordando el concepto de «momentos biográficos» acuñado por Leonor Arfuch, 2002, p. 60), que habilita el análisis de las irrupciones fugaces del nombre propio del autor y nos permite pensar lo autoficcional en tanto mecanismo textual, sin necesidad de acudir a la clasificación genérica.

La presencia evidente del nombre propio, como también de otros datos que remiten al contexto histórico, pone en juego elementos extratextuales, mientras que la noción de procedimiento habilita el análisis de esa presencia como estrategia discursiva dentro de los alcances del pacto ficcional. En base a lo anterior, nos inclinamos por aquellas posiciones teóricas que atienden a la autoficción en función de la imagen de escritor o figura de autor que se perfila en el texto y no ya de una cuestión biográfica. En este sentido, de la clasificación de Vincent Colonna recuperamos la posibilidad de pensar una forma de autoficción en la que no es necesario que el autor se encuentre en el centro del libro, concebida como «ficción del yo miniaturizada» (2012, p. 103). Asimismo coincidimos con Diana Klinger cuando postula que la materia de la que se nutre la autoficción no sería la biografía sino

el mito del escritor (2006, p. 55); enfoque compatible con el concepto de auto(r) ficción propuesto por Toro, Schlickers y Luengo (2010) para definir una narración que pone en juego no tanto lo autobiográfico sino determinada imagen de autor: no la persona biográfica sino el nombre, podríamos pensar, como marca registrada con que circula un conjunto de discursos en la sociedad.

La loma del ángel: jugar el nombre en/de la tradición

Para aquilatar la inscripción del nombre de Reinaldo Arenas en su *nouvelle La Loma del Ángel*, es imprescindible detenerse en primer lugar en la novela de la cual funciona como reescritura. En 1839, el escritor cubano Cirilo Villaverde (Pinar del Río, 1812 – Nueva York, 1894) da a conocer un cuento, boceto de la novela de ocho capítulos que publica ese mismo año con el título *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. El subtítulo tiene fundamento en la dedicatoria a don Manuel del Portillo, quien le había encargado al autor que escriba sobre las ferias que se establecían allí (Schulman, 1981, p. 16). En 1882 la historia se presenta en su versión reelaborada y definitiva, la cual, a un tiempo, retrata la sociedad habanera del primer tercio del siglo XIX, traza un alegato antiesclavista y plantea la cuestión de la dependencia colonial.

A fines del siglo XIX la novela de Villaverde pasa a ocupar un lugar central en el panorama de las letras cubanas y su autor se ve convertido en figura emblemática: Domingo del Monte lo llama «el primer novelista cubano» (citado por Martí, 1992, p. 241) y José Martí lo celebra como «el anciano que dio a Cuba su sangre, nunca arrepentida, y una inolvidable novela» (1992, p. 241). En este sentido, la doble consideración de la magnitud de la obra literaria y el compromiso patriótico del escritor confluyen en el autor de *Cecilia Valdés*, ubicándolo en el «panteón nacional», junto con figuras que dejaron huella en ambos terrenos.

Por su parte, Arenas comienza a trazar su paralelo con Villaverde involuntariamente y desde lo biográfico, cuando se exilia y establece residencia en Nueva York, ciudad en la que su compatriota se había instalado después de huir de una prisión cubana donde cumplía condena por conspiración. Cumplido el centenario de *Cecilia Valdés*, Arenas comienza a componer una reescritura paródica que publica en 1987, bajo el título *La Loma del Ángel*.

La reescritura es un elemento central en la obra areniana, desde la novela que retoma las memorias de fray Servando Teresa de Mier, pasando por la secuela alucinada de *La casa de Bernarda Alba* en el relato «El cometa Halley» y una adaptación de *El lazarrillo de Tormes*, hasta la reelaboración de sus propios textos. Arenas expone su concepción de la reescritura precisamente en el prólogo a *La Loma del Ángel*, donde es presentada como una forma creativa de cuestionar la autoridad de generaciones

previas de escritores y, al mismo tiempo, dar a los artistas la posibilidad de rebelarse ante las injusticias políticas y culturales tanto del pasado como del presente.

Ahora bien, si la *Cecilia Valdés* de 1882 organizaba su voluminoso caudal de páginas en cuarenta y cinco capítulos, reunidos en cuatro partes más un prólogo y una conclusión, *La Loma del Ángel* resulta mucho más breve, con treinta y cuatro capítulos cortos ordenados en cinco partes y un prólogo. Además de suprimir y modificar algunos núcleos narrativos, la reescritura suma una serie de apartados titulados «Del Amor» que se centran en las reflexiones amorosas de los personajes de José Dolores Pimienta, Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa. El respeto por el original vira con escándalo hacia la irreverencia cuando el lector encuentra una historia abarrotada de incestos, giros metaficcionales, personajes que adoptan características diametralmente opuestas a las que les había asignado Villaverde y situaciones delirantes (como la escena en que los esclavos vuelan de regreso a África expulsados por una máquina de vapor).

Arenas toma de Villaverde, en primer lugar, el título *La Loma del Ángel*, aunque la *nouvelle* iba a llamarse, en un principio, «CECILIA VALDÉS una versión herética de REINALDO ARENAS» (Ette, 1994, p. 103, las mayúsculas corresponden al original). El título elegido por Villaverde marca desde un principio la estrecha relación entre personaje y espacio: la conjunción disyuntiva que articula título y subtítulo (*Cecilia Valdés «o» La Loma del Ángel*, las comillas son nuestras), sugiere una relación de equivalencia o intercambiabilidad entre los elementos. Incluso el nombre propio de la protagonista lleva la marca del lugar de procedencia, al indicar su paso por la Casa Cuna en el apellido «Valdés» otorgado a los niños expósitos, según se afirma en la novela. Entre personaje y espacio, Arenas se decide por el segundo término y crea para ese escenario un trasfondo humorístico y legendario: en su versión, el templo ubicado en la cima de la Loma del Ángel se eleva cada vez más, porque el cementerio sobre el que se erige resulta cada día más superpoblado. Por otra parte, el «Ángel» que da nombre al lugar no sería otro que el obispo, que sale durante la noche a seducir a las damas y caballeros de La Habana disfrazado de aquella criatura celestial.

La narración toma prestados, también, los nombres de algunos contemporáneos, entre ellos Lydia Cabrera, el padre Gaztelu, Lezama Lima, Novás Calvo, Vicente Echerri, Florencio García Cisneros, Desnoes, e incluso Roberto Valero, amigo cercano del escritor (Valero, 1991, p. 262). A esto cabe agregar que en la novela se menciona una de las yeguas españolas de la familia Gamboa, llamada Karmen Valcels (Arenas, 2007, p. 20), y no es difícil reconocer la figura de una famosa agente literaria e impulsora del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. Por último, ya para un lector familiarizado con la obra de Arenas, cierta mención a Goya acompañada del apodo «Tomasito» remite a Tomasito la Goyesca, personaje que volverá a aparecer más tarde en la obra de Arenas, máscara de su amigo personal Tomás

Fernández Robaina. Estas «figuras históricas prestadas» (Nun-Halloran, 2001, p. 81) ponen en evidencia el carácter dividido de la burla areniana, que apunta tanto al pasado como al presente, a los mecanismos narrativos de la ficción y al funcionamiento del campo literario en el «mundo real».

Hasta aquí, la ficción acude por préstamo a la ficción ajena y a la historia, pero de forma sesgada Arenas también toma para sí algunas cualidades de Villaverde o por lo menos las equipara a las propias con un denominador común: la figura del intelectual disidente que debe abandonar la Isla. En diferentes textos, publicados bajo la firma de autor «Reinaldo Arenas», surge el nombre de Cirilo Villaverde, destacando atributos biográficos más que literarios. Lo menciona en *Antes que anochezca*, incorporándolo en una de las dos tradiciones intelectuales que traza sobre la historia de la Isla. En la recopilación de su prosa dispersa, leemos: «[...] lo más ilustre del siglo XIX cubano participó activamente en pro de la libertad de Cuba. Tal fue el caso de Cirilo Villaverde (condenado a muerte por el gobierno colonial) quien para salvar su vida tuvo que huir hacia los Estados Unidos donde murió luego de más de treinta años de destierro» (Arenas, 2013, p. 211).

A lo anterior se suma una entrevista de 1985, donde Arenas explica que la reescritura de *Cecilia Valdés* encuentra su condición de posibilidad en la semejanza del entre su situación personal y la de su antecesor con respecto a la diáspora el destierro: «[...] es una novela también para recuperar una época, un tiempo y un país que ya no tengo. Y me imagino que a Villaverde le pasase algo similar en su época. [...] porque pueden verse estos planos de identificación, por ejemplo la mulata discriminada es también el exilado discriminado» (citado por Ette, 1994, p. 101). De esta manera Arenas se coloca en una posición marginal, en una suerte de unión hipostática con Villaverde y su protagonista, aunque el paralelo entre Reinaldo y Cecilia ya podía intuirse en las mayúsculas de aquel título descartado que los ubicaba y destacaba en pie de igualdad.

En la nota preliminar a *La Loma del Ángel*, se advierte al lector que la presente recreación del clásico cubano no es una versión o condensación, sino que se trata de «traición, naturalmente [...] una de las primeras condiciones de la creación artística» (Arenas, 2007, p. 4). Jorge Olivares identifica dos tipos de traiciones en esta reescritura: por un lado, traiciones menores como el cambio de algunos nombres de personajes y lugares; por el otro, traiciones mayores: la inclusión de «elementos ‘impúdicos’ o ‘groseros’», la reelaboración o amplificación de lo que en Villaverde era mención o comentario breve, y, fundamentalmente, «la humorística recreación de conocidos episodios, en particular cuadros costumbristas, exagerándolos o abultándolos» (Olivares, 1994, p. 172).

Siguiendo esta dirección, la mayor distancia de *La Loma del Ángel* con su pretexto se funda en el contraste entre las propuestas que ambos autores formulan en sus prólogos. En el de *Cecilia Valdés*, Villaverde se precia de la estética realista

postulando como referentes a Walter Scott y Manzoni (1982, p. 53). Arenas, en cambio, se refiere a la literatura como re-escritura o parodia y trae a colación los nombres de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Shakespeare, junto a Alfonso Reyes, Virgilio Piñera y Mario Vargas Llosa (Arenas, 2007, p. 4), serie que viene a nivelar los modelos literarios del Viejo y el Nuevo Continente (Ette, 1994, p. 92). Se da, sin embargo, la extraña coincidencia de que, aunque sus propuestas sean de signo opuesto, ambos paratextos funcionan a modo de programa de la novela y manifiesto intelectual del autor.

La novela, en un giro metaficcional, presenta determinados reclamos por parte de los personajes al autor (o a los autores). Uno de ellas se vuelve central, precisamente al cuestionar el lugar insignificante que ocupa en la trama. Nemesia Pimienta (amiga y confidente de Cecilia Valdés), en un largo pasaje, se queja de la escasa importancia de su papel e incluso por la alusión del narrador a su belleza, la cual es calificada como absolutamente falsa, motivada «por piedad o por convenciones de la narración» (Arenas, 2007, p. 25). El fragmento de la narración que acompaña a este personaje se suspende intempestivamente mientras, en medio de su protesta, Nemesia «veía cómo el desalmado autor de la obra se le acercaba amenazante. [...] De un momento a otro le tapanían la boca» (Arenas, 2007, p. 27). Arenas en este caso viene a ocupar la posición autoral –puesto que en determinado momento se hace referencia a la serie «Del Amor», ausente en la novela de Villaverde– aunque, como afirma Natalia Crespo, «el pasaje de [Arenas] a [Villaverde] no se ha pautado textualmente: ambos son ‘el autor’. Pero es sólo uno de ellos, ironizando su poder como controlador de la narración [...], corta abruptamente el fluir de la conciencia de Nemesia» (2012, p. 41). Hacemos nuestra entonces la afirmación de Roberto Valero cuando sostiene que «Tal parece como si Arenas, teniendo en cuenta las más recientes teorías sobre la importancia del lector y el autor, decidiera no sólo hacer literatura con ellas, sino también burlarse de las mismas» (1991, p. 263).

Otro personaje crucial en esta recreación es el propio autor de *Cecilia Valdés*. En un capítulo titulado «Cirilo Villaverde», los personajes van a buscar al escritor para que les aclare el sentido de una construcción verbal ambigua. Lo encuentran en Pinar del Río, donde se dice que comienza a dar clases a los guajiros cuando llega a la conclusión de que en la Isla nadie lee su novela sencillamente porque son analfabetos. Allí, ante la evasiva respuesta del autor sobre la frase cuestionada («¡Oh! [...], eso queda para el curioso lector...», Arenas, 2007, p. 71), los personajes le dan una golphiza y, cuando uno de ellos se pregunta si el escritor por fin resultó muerto, la respuesta mantiene el suspenso: también «queda para el curioso lector» (Arenas, 2007, p. 72).

Igualmente, Arenas aparecerá en el texto pero como presencia *in verbis* (Schlickers, 2010)². Quien lo nombra es Leonardo, que se refiere al autor como «el sifilítico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya» y luego aclara: «(me refiero naturalmente a Arenas)» (Arenas, 2007, p. 80). De este modo, el gesto irreverente (y eminentemente simbólico) de «matar» a Villaverde, se resignifica cuando el lector advierte que también Arenas se coloca como objeto de burla. Más allá de las singularidades de cada (figura de) autor, se percibe un cuestionamiento del rol autoral en sí mismo. Al respecto, Franklin García Sánchez sostiene:

Lo que el realismo trata de poner entre paréntesis –es decir, que es una ficción– la metaficción lo expone descarnadamente. Así, si el realismo tiende a apoyarse en un referente extraliterario, la metaficción contará entre sus estrategias a la parodia, como forma de ubicación en un circuito intertextual. Asimismo, si la obra mimética tiende a ocultar la presencia del autor, la metaficción acentuará la presencia autoral mediante la interferencia de dicha figura en el universo ficticio (1993, p. 273).

La Loma del Ángel puede entenderse, desde diversas aristas, como una revancha. Otmar Ette piensa en un ajuste de cuentas con el castrismo pero, también, «con un crudo realismo, no sólo propagado en Cuba, que se pone al servicio de ciertas exigencias político-ideológicas» (1994, p. 105)³. En simultáneo, en un frecuente movimiento de los textos literarios, intenta desmarcarse de las clasificaciones y conceptualizaciones teóricas, en este caso, en el juego metaficcional y la figura de autor; pero tangencialmente también critica y cobra venganza de los modos vigentes de circulación y consagración literaria (por ejemplo, de las figuras vinculadas al «boom»). En la correspondencia de Arenas encontramos la siguiente referencia a la redacción de *La Loma del Ángel*: «Y yo enfrascado nada menos que en una versión de *Cecilia Valdés*, obra por lo general aburrida a la que trato de insuflar un poco de humor negro, después de todo se desarrolla en la esclavitud, así que negros no faltan...» (Arenas, 2010, p. 157). La audacia del pasaje citado no debería sorprendernos: aquello de lo que Arenas queda prendado no es la novela, sino la figura de su autor.

Se yuxtaponen dos escritores cubanos: el primero, indiscutido; el segundo hace de la controversia su credencial; que ambos coincidan no es casualidad: Arenas invoca a Villaverde precisamente por ese lugar de honor que nadie impugnaría y que busca para sí por una lógica metonímica. El primer título pensado por Arenas ponía la reescritura en términos de una «versión herética»; a su vez, siguiendo a Bourdieu

2. Podría considerarse como antecedente del uso del nombre propio del autor en la ficción el cuento «Los heridos», publicado en *Termina el desfile* (Arenas, 1981). El cuento pone en escena el nombre propio en relación con la cuestión del doble: narra la historia de un joven, «Reinaldo», que encuentra en el portal de su casa a otro joven, convaliente, con su mismo nombre y edad.

3. Sobre la posición de Arenas en relación con la estética realista, resulta fundamental el texto «Fray Servando, víctima infatigable», que se incluye a modo de prólogo en *El mundo alucinante*.

encontramos que por lo general los jóvenes o «recién llegados» «se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*», para modificar el orden simbólico establecido, dado que, al hallarse menos vinculados con éste, pueden asumir el riesgo de cuestionarlo (Bourdieu, 1990, p. 110). Si bien *La Loma del Ángel* se da a conocer después de veinte años de la primera publicación de Arenas (su novela *Celestino antes del alba*), la estrategia del «hereje» parece ser un recurso constante, orientado, a fin de cuentas, a lograr la aceptación por medio del escándalo.

«Mona» y *El portero*: jugar el nombre en el exilio

Ponemos en foco ahora la intromisión del nombre propio del autor en dos de sus últimos textos: la novela *El portero* (1989), y el segundo relato de *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes* (1990), titulado «Mona». *El portero* aborda la historia de Juan, exiliado cubano que se desempeña como conserje de un edificio en Nueva York, entre 1990 y 1991. La narración ahonda en el vínculo de este personaje con cada uno de los inquilinos y con sus mascotas, que se comunican con el joven para llevar a cabo su plan de emanciparse de los humanos. La voz narrativa asume la primera persona del plural y representa al conjunto de un millón de cubanos que viven en Estados Unidos, «un equipo anónimo de personas no especializadas en esta materia pero nombrado por la mayoría» (Arenas, 2006, p. 151) que se propone narrar el caso de Juan. No es difícil deducir, a partir de esta mínima sinopsis, que la novela hace pie en el humor y en una mirada satírica sobre la situación de los cubanos en el país del norte.

En el capítulo veinte, en el centro de la novela, este conjunto de narradores se justifica por no haber encomendado la tarea de narrar a los «verdaderos escritores» que forman parte de su comunidad. Bajo esa categoría se incluyen los nombres de Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, cuyo supuesto prestigio e idoneidad son puestos en tela de juicio inmediatamente. Así, se dice que Cabrera Infante hubiera convertido el relato en «una suerte de trabalenguas, payasada o divertimento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas»; con Padilla «el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor» y con Sarduy «todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría Dios que pudiese entender» (Arenas, 2006, p. 152). Entre ellos, emerge el nombre del autor: «En cuanto a Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser ni es un caso de patología sexual» (Arenas, 2006, p. 152).

Guadalupe Silva (2009) considera que Arenas se incluye como personaje para conjeturar cómo sería visto por ese grupo de emigrados y Francisco Soto (1990), por su parte, sostiene que este fragmento deconstruye la relación tradicional entre

autor y lector. A nuestro entender, en el pasaje citado se produce una superposición de estrategias narrativas: si a primera vista podría pensarse en una desmitificación burlesca de la imagen del escritor, no se puede sino tener en cuenta que Arenas se ubica dentro de una constelación de figuras estelares entre los escritores cubanos fuera de la Isla. Al mismo tiempo, el ataque apela tanto a la vida como a la obra: el homosexualismo pertenece al orden de lo biográfico pero el carácter «confeso» involucra ya el orden de la letra y contamina el texto; independientemente del cotejo con lo biográfico la disidencia sexual se convierte en un asunto de estilo. El juego que propone este fragmento, entonces, establece una escena de lectura en la que el escritor se desdobra y se interpreta a sí mismo, construyendo en filigrana una imagen de autor.

En «Mona» encontramos asimismo estos momentos autoficcionales. El relato gira en torno a la historia de un «marielito» (término despectivo utilizado para referirse a los cubanos que dejaron la Isla a través de la migración masiva conocida como «éxodo de Mariel» en 1980), Ramón Fernández, quien intenta acuchillar *La Gioconda* de Da Vinci y muere misteriosamente en la cárcel, días después de ser arrestado. El relato se divide en tres partes, que responden a tres formas del tradicional recurso de la transcripción de los escritos de otro, creando, según plantea Doménico Cusato (2020), una ficción de aparato crítico. Una sección está a cargo del narrador-personaje Ramón Fernández, fechada en 1986; otra, con fecha de 1987, es narrada por el personaje de Daniel Sakuntala, quien muestra interés por el caso e intenta publicar el manuscrito de Fernández. A las anteriores, se suma una «Nota de los editores» correspondiente a la supuesta reedición de estos textos, en el año 2025. A estas tres instancias se suma una cuarta, con los comentarios introducidos por los personajes de Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre, encargados de la supuesta primera edición en 1999. Como es habitual en Arenas, se trata de un poco sutil enmascaramiento de escritores de su círculo, Ismael Lorenzo y Vicente Echerri. También en la última novela de Arenas, *El color del verano*, se hará referencia a este personaje llamado «Daniel Sakuntala» o «Sakuntala la Mala», máscara del escritor Daniel Fernández (La Habana, 1947), pero es más interesante todavía la novela que el Fernández «real» publica en el año 2009, titulada *Sakuntala la Mala contra la Tétrica Mofeta*, en la que el personaje de Sakuntala hace de algún modo uso de su «derecho a réplica» ante los rasgos con que fue retratado en las novelas de Arenas.

Desde un comienzo el relato expone la situación de la colectividad cubana en Estados Unidos, haciendo referencia a personas reales y datos históricos. Entre estas figuras, surge la de Reinaldo Arenas, en un fragmento a cargo de Sakuntala que vale la pena citar en extenso:

Viendo que ningún vehículo importante quería dar a conocer el texto [de Ramón Fernández] me dirigí, casi como última instancia, a Reinaldo Arenas para ver si podía insertarlo en la revista *Mariel*. Pero Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar

ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rio de mi propósito, alegando que *Mariel* era una revista contemporánea y que este tipo de «relato a manera decimonónica» no cabía en sus páginas. El insulto máximo me lo propinó cuando me sugirió dirigirme a la directora de *Linden Lane Magazine*, Carilda Oliver Labra... Claro, estoy seguro de que Arenas conoció a Ramoncito en Cuba y que éste, a quien sólo le apasionaban las mujeres de verdad, no le hizo el menor caso (Arenas, 1991, p. 74).

Nótese que hace alusión a Carilda Oliver Labra, poeta que nunca abandonó Cuba y mantiene hasta el día de hoy una relación fluida con el gobierno cubano, y le atribuye la participación en la revista de cubanos en Estados Unidos, *Linden Lane Magazine*. La revista en cuestión era y es dirigida hasta el presente por Belkis Cuza Malé, hecho que Arenas no desconocía puesto que durante los '80 publicó allí varios artículos para luego abandonar la redacción en medio de una polémica que sostuvo con Cuza Malé, en 1983, a través de diversas declaraciones en *El nuevo Herald*. En cuanto a la revista *Mariel*, recordemos que Arenas se desempeñó como integrante del consejo de dirección y redacción durante su primera etapa, entre 1983 y 1985. También aparecen, levemente distorsionados, los nombres de algunos de sus contemporáneos, que ya aparecían en la novela *Otra vez el mar* y que volverán a aparecer en la autobiografía y *El color del verano* («Renecito Cifuentes», «Reinaldo García Remos», «Miguel Correa», «Delfín Proust»).

Del fragmento se desprenden varias líneas de sentido. Por un lado, el distanciamiento irónico sobre la propia figura de Arenas perfila una imagen negativa en lo ético, vuelve a insistir en la cuestión de la homosexualidad del escritor y presenta, banalizada, cierta concepción de su proyecto estético. Al mismo tiempo, se entrevera una red de nombres verdaderos, atribuciones erróneas y sucesos inventados que se extiende a los paratextos. En una nota a pie de página también atribuida a Sakuntala, se comenta que «Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto. Baste señalar que en su relato, 'Final de un cuento', sitúa una estatua de Júpiter sobre La Lonja del Comercio de La Habana, cuando todo el mundo sabe que lo que corona la cúpula de ese edificio es una estatua del dios Mercurio» (Arenas, 1991, p. 74). Una vez más, Arenas se coloca en el papel de lector (y corrector) de su propia obra.

Según Jorge Olivares,

Con estos comentarios auto-referenciales, Arenas el escritor logra tres cosas: 1) hace un guiño a sus lectores de una forma que sugiere que el texto que tienen en sus manos no es una narración lineal, en tercera persona omnisciente, típico del siglo XIX, una modalidad narrativa que encuentra estéticamente poco atractiva; 2) con su característico humor mórbido, se refiere de manera prospectiva a su muerte por una enfermedad con la cual todavía no había sido diagnosticado; y 3) en el nivel diegético de la historia, mediante la alusión a la muerte de Arenas en el mismo pasaje donde discute el destino de los editores, asocia, por contigüidad narrativa, los destinos de Sakuntala, de Lorenzo y de Echurre al suyo (Olivares, 2003, p. 402, nuestra traducción).

Sin embargo, el aspecto más notorio del pasaje citado quizá sea la ficcionalización ya no de la bio-grafía sino de lo que podríamos llamar tanato-grafía: la escritura (la ficción) de su muerte. Sobre este punto se vuelve en la apócrifa «Nota de los editores», donde se consigna: «En cuanto a Reinaldo Arenas, mencionado por el señor Sakuntala, se trata de un escritor justamente olvidado que se dio a conocer en la década del sesenta durante el pasado siglo. Efectivamente, murió de SIDA en el verano de 1987 en Nueva York» (Arenas, 1991, pp. 75-76).

Recuperamos los tópicos clásicos horacianos acerca de la obra poética como legado para la posteridad: «He levantado un monumento más duradero que el bronce», «No moriré del todo» / «*Exegi monumentum aere perennius*», «*Non omnis moriar*» (Horacio, 1999, p. 256); y nos permitimos pensarlos desde la inscripción de la primera persona, *moriar*, en el sentido del poeta que perdura él mismo en y a través de su obra. Junto a la pose de «escritor justamente olvidado» (de parte de un autor cuya inscripción sistemática en su obra busca cumplir aquel vaticinio de no morir del todo, ese decir no perderse en el olvido), Arenas crea la ficción de su propia muerte por sida (cuadro que efectivamente padece y alcanza un estado terminal cuando se suicida en 1990), ejerciendo un oscuro sentido del humor sobre su propia figura. De este modo, Arenas oblitera la posibilidad de una lectura referencial, rompe con la ingenuidad de la búsqueda del relato autobiográfico y pone en escena el carácter siamés de su escritura, que exige por un lado un lector competente para decodificar los juegos referenciales que plantea, pero por otro pone a prueba la credulidad involucrada en el pacto de lectura.

Llama la atención que en ambos casos se problematiza la instancia de la voz narrativa y el recurso de las fuentes documentales que sustentarían lo narrado. Los textos nos advierten que no pretenden seguir el juego de la veracidad sino el de la verosimilitud, que al mismo tiempo se ve exasperada por lo maravilloso (un portero que conversa con los animales; una Mona Lisa que es el propio Da Vinci que cobra vida y sale del cuadro para satisfacer su apetito sexual). Si la muerte ficcional de Arenas anula la sospecha autobiográfica, el elemento sobrenatural rasga abruptamente el pacto de verosimilitud establecido a partir de los recursos mencionados. Sin embargo, en el tiempo sucesivo de la lectura, la presencia del nombre propio adopta la forma de una pausa y esa pausa adquiere la forma de una pregunta por los límites de la ficción. Arenas parece hacer hincapié en la capacidad de la literatura de decir verdades, sin que eso implique abandonar el terreno de lo ficcional. Siempre resulta válido regresar a la defensa de la ficción que emprende Juan José Saer en *El concepto de ficción*, cuando plantea que ésta no implica una reivindicación de lo falso, porque verdad y falsedad, lo empírico y lo imaginario, constituyen el carácter doble de la ficción, cuyo fin no es resolver esa tensión sino hacer de ella su materia (2010, p. 11).

Si podemos pensar en la autoficción como estrategia de construcción de una imagen que el autor quiere dar de sí mismo y de su proyecto estético, en el caso de Arenas esta intención se deja leer bajo un giro irónico, puesto que en lugar de asignar a esta figura literaria de sí atributos propios o deseados, desplaza su caracterización a los modos en que los otros «leen» su obra y su figura de autor con una connotación negativa, desplazamiento que hace un salto en el acto discursivo de otorgarse la muerte. De esta manera, a fuerza de introducir en la ficción una figura a la que le confiere vida, muerte y determinados atributos, que incluso conllevan un proyecto estético, Arenas construye un mito que lleva su propio nombre para así, puede pensarse, en cierta manera «no morir del todo».

A modo de cierre

Entre 1987 y 1990 Arenas publica *La loma del ángel*, *El portero* y *Viaje a La Habana*. En estos textos se incorpora una estrategia discursiva que aúna la figuración autoral con el componente lúdico-humorístico de la obra areniana: el juego con el nombre propio. Este elemento permite pensar en momentos autoficcionales que reenvían constantemente a la «realidad» exterior al tiempo hacen ostensible su renuncia a la veridicción. En éstos la representación del autor se entrelaza con la sátira y la parodia, al integrarse a un repertorio de nombres propios de personajes históricos que incorpora tanto los grandes nombres de la tradición literaria cubana como del círculo íntimo del escritor, anticipando el principal procedimiento narrativo de su novela póstuma, *El color del verano*.

Por otra parte, si bien en *La Loma del Ángel* puede pensarse la mención del autor como un mecanismo metaficcional, en consonancia con el uso del nombre propio de Villaverde (similar a los que encontramos en Pirandello o Unamuno), puesto que irrumpe en boca de un personaje disconforme con las acciones que «Arenas» le adjudica, esto no sucede en *El portero* y «Mona», donde el nombre no se asocia a la autoría del texto que se presenta ante el lector. Sin embargo, consideramos que los atributos asociados a esa inscripción nominal operan como denominador común y permiten evaluar dichos usos en función una imagen de autor que, a pesar de la breve extensión de sus irrupciones, mantiene una continuidad en la narrativa areniana tardía.

Uno de los rasgos que se repite en la imagen de autor configurada a partir de los usos del nombre propio de Arenas en estas tres ficciones consiste en el lugar que ocupa «Reinaldo Arenas» en la tradición de las letras cubanas. En el primer caso, se establece un parangón con Cirilo Villaverde según un doble parámetro: la estatura literaria y las circunstancias políticas que los llevaron al destierro; en el segundo, la inscripción nominal emerge asimismo como parte de un panteón de escritores, con la cualidad diferencial de pertenecer a la comunidad de cubanos fuera de la

Isla y, por último, en «Mona» la aparición de Arenas como personaje *in verbis* se da en relación con la situación de la colectividad cubana en Estados Unidos. Otra cualidad omnipresente en estas inscripciones nominales encuentra su piedra de toque en la disidencia sexual, en tanto la reescritura de *Cecilia Valdés* lo presenta como «sifilítico y degenerado», en *El portero* se hace alusión a «su homosexualismo confeso, delirante y reprochable» y finalmente en «Mona» se sugiere que la negativa de «Arenas» al pedido de Ramón Fernández se debe a que a este último solo le atraen las mujeres. La homosexualidad es señalada como espacio de intransigencia frente al régimen político del cual el protagonista se declara disidente, en tanto escritura y sexualidad son expuestas como motivos de persecución política y resignificadas en tanto actos de resistencia, convirtiendo la conducta penalizada por los parámetros revolucionarios en un estandarte político. Arenas combina de manera caleidoscópica estos trazos distintivos para configurar una imagen de autor que juega con lo autobiográfico y construye la figura del *outsider* asociada a su nombre propio como una marca registrada con que circulan sus textos en el mercado editorial: escritor, homosexual y anticastro. En este sentido, la posición marginal se vuelve paradójicamente central en los modos de apropiación y circulación de su literatura, construyendo una figura de autor que produce y a la vez resulta de ese fenómeno.

Bibliografía

- ALBERCA, M. (2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 115-134. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- AMÍCOLA, J. (2008). Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*, 9 (12), 191-207. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/12261>
- ARENAS, R. (1972) [1967]. *Celestino antes del alba*. CEAL.
- ARENAS, R. (1997) [1969]. *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Tusquets.
- ARENAS, R. (1981). *Termina el desfile*. Seix Barral.
- ARENAS, R. (2007) [1987]. *La loma del ángel*. Eloísa Cartonera.
- ARENAS, R. (2006) [1989]. *El portero*. Tusquets.
- ARENAS, R. (1991) [1990]. Mona. En R. Arenas *Viaje a La Habana* (pp. 67-107). Mondadori.
- ARENAS, R. (1999) [1991]. *El color del verano o «Nuevo Jardín de las Delicias»*. Tusquets.
- ARENAS, R. (2004) [1992]. *Antes que anochezca*. Tusquets.
- ARENAS, R. (2010). *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Point de Lunettes.
- ARENAS, R. (2013). Cuba: literatura y libertad. En N. Montenegro y E. Mario Santí (Comp.) *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)* (pp. 210-215). DGE Equilibrista/CONACULTA.
- ARFUCH, L. (2002). *El espacio biográfico*. FCE.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.

- COLONNA, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En A. Casas (Comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco/Libros.
- CRESPO, N. (2012). Reinaldo Arenas reescribe Cecilia Valdés. *Gamma*, 23 (49), 28-50. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/view/1896>
- CUSATO, D. (2020). El aparato crítico en 'Mona' de Reinaldo Arenas o cómo convertir lo gótico en humorístico. *Centroamericana* 30 (2), 61-79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8099416>
- DE MAN, P. (1991) [1978]. La autobiografía como des-figuración. *Suplemento Anthropos* 29, 113-118.
- DOUBROVSKY, S. (2001) [1977]. *Fils*. Gallimard.
- ESCOBAR, M. (2015). *La pentagonía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico*. [Tesis de Maestría, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3192>
- ETTE, O. (1994). Traición, naturalmente. Espacio literario, poetología implícita en *La Loma del Ángel* de Reinaldo Arenas. En R. Sánchez (Comp.) *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia* (pp. 87-107). Universal.
- FERNÁNDEZ, D. (2009). *Sakuntala la Mala contra la Tétrica Mofeta*. Silueta.
- GARCÍA, F. (1993). El dionisismo paródico-grotesco de *La loma del ángel* de Reinaldo Arenas. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17 (2), 271-279. <https://www.jstor.org/stable/27763011>
- GUTIÉRREZ, J. A. (2020). Los rostros del verano: identidad y autoficción en *El color del verano* de Reinaldo Arenas. *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 7 (14), 153-72. <https://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/77216> <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2020.14.77216>
- HORACIO (1999). ODA XXX. EN VIRGILIO, Horacio. *Obras poéticas* (versión de Germán Salinas) (p. 256). Océano-Conaculta.
- KLINGER, D. (2006). *Escritas de si e escritas du outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. [Tesis de Doctorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6168>
- LEJEUNE, P. (1994) [1973]. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- MARTÍ, J. (1992) [1894]. *Obras Completas* 5. Editorial de Ciencias Sociales.
- MATOS, E.; ROSALES, F. y FERNÁNDEZ, F. (2022). Una lectura del complot. ¿El mundo alucinante, una escritura autoficcional? *Revista Grammense de Desarrollo Local*, 6 (4), 125-137. <https://redel.udg.co.cu>
- NUN-HALLORAN, V. (2001). Parody, Intertextuality and Literary History in Reinaldo Arenas' *La loma del ángel*. *Atenea* año XXI, (1-2), 77-90. <https://hdl.handle.net/20.500.11801/3441>
- OLIVARES, J. (2003). Murderous 'Mona Lisa': Facing AIDS in Reinaldo Arenas's 'Mona'. *Revista Hispánica Moderna*, 56 (2), 399-419. <https://www.jstor.org/stable/i30203727>
- OLIVARES, J. (1994). Otra vez Cecilia Valdés: Arenas con(tra) Villaverde. *Hispanic Review*, 62 (2), 169-184. <https://doi.org/10.2307/475102>
- PANICHELLI, S. (2005). *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <http://www.kriptia.com/list/es/universidad/GRANADA/7>.

- PANICHELLI, S. (2015). Autofiction as a fictional metaphorical self-translation: The case of Reinaldo Arenas *El color del verano*. *Journal of romance studies*, 15 (1), 29-51. <http://doi.org/10.3828/jrs.15.1.29>
- PÉREZ-RUIZ, J. (2016). El problema del autor en un relato de Reinaldo Arenas. *Fuentes humanísticas*, 52, 33-40. <https://biblat.unam.mx/hevila/FuentesHumanisticas/2016/no52/3.pdf>
- PUERTAS, F. (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX*. [Tesis doctoral, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=148>
- SAER, J. J. (2010) [1997]. *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- SCHLICKERS, S. (2010). El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción. En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (Comps.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 51-71). Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964561701-003>
- SCHNABEL, J. (Director). (2001). *Before Night Falls / Antes que anochezca* [Film]. Grandview Pictures.
- SCHULMAN, I. (1981). Prólogo. En C. Villaverde (Ed.), *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (pp. IX-XXVII). Biblioteca Ayacucho.
- SILVA, G. (2009). Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, 18, 19 y 20 de mayo de 2009. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17509>
- SOTO, F. (1990). 'El portero': una alucinante fábula moderna. *INTI*, (32/33), 106-117. <https://www.jstor.org/stable/23285630>
- TORO, V.; SCHLICKERS, S. y LUENGO, A. (2010). La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación. En V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (Comps.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 7-29). Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964561701-001>
- VALERO, R. (1991). *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. North-South Center University of Miami.
- VILLAVERDE, C. (1982) [1839]. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Letras Cubanas.