



La Colmena

ISSN: 1405-6313

ISSN: 2448-6302

lacolmena@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México

México

Bustamante-Bermúdez, Gerardo  
Escritura, realidad e invención en *Arturo, la estrella más brillante*, de Reinaldo Arenas  
La Colmena, núm. 101, 2019, -Marzo, pp. 27-41  
Universidad Autónoma del Estado de México  
México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446359514004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org  
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Escritura, realidad e invención en *Arturo, la estrella más brillante*, de Reinaldo Arenas

WRITING, REALITY AND INVENTION IN *ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE*  
[*ARCTURUS, THE BRIGHTEST STAR*], BY REINALDO ARENAS

Gerardo Bustamante-Bermúdez\*

**Resumen:** Se realiza un análisis contextual y literario de *Arturo, la estrella más brillante*, una de las novelas breves menos conocidas de Reinaldo Arenas, en la que hace un homenaje al escritor Nelson Rodríguez. Se hace énfasis en la metaficción, la intertextualidad y los recursos retóricos de los que se vale el autor para construir la narración. La obra recrea el horror de los campos de concentración para disidentes sexuales y políticos de la Cuba castrista. Al mismo tiempo que se inscribe dentro de la literatura testimonial y la autobiografía, esta novela propone la imaginación como una forma de evasión creativa que se opone a la censura.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana; novela; Cuba; dictadura; escritura creativa; libertad de expresión; imaginación

**Abstract:** A contextual and literary analysis of *Arturo, la estrella más brillante* [*Arcturus, the brightest star*], is carried out; it is one of the least known brief novels by Reinaldo Arenas, in which he pays homage to writer Nelson Rodríguez. Emphasis is made on the metafiction, intertextuality and rhetorical resources the author resorts to build the narration. The work recreates the horror of the concentration camps for sexual and political dissidents in Castro's Cuba. At once the novel locates in the testimonial literature and autobiography and puts forward imagination as a form of creative evasion that opposes censorship.

**Keywords:** Latin American literature; novels; Cuba; dictatorship; creative writing; freedom of expression; imagination

\* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México  
Correo-e: gerardb81@hotmail.com  
Recibido: 14 de mayo de 2018  
Aprobado: 21 de febrero de 2019



## CONSIDERACIONES CONTEXTUALES

Dentro de la producción narrativa de Reinaldo Arenas (Holguín, 16 de julio de 1943 - Nueva York, 7 de diciembre de 1990), Cuba es una geografía literaria presente, ya sea por alusión directa, por el lenguaje o porque los escenarios y personajes enunciados pertenecen a la isla, y con frecuencia, sobre todo si se trata de referencias a líderes políticos, son fácilmente reconocidos por el lector. Esta correspondencia entre personas y personajes, hechos reales y ficticios, en cierto grado le da a buena parte de la obra areniana un carácter autobiográfico y testimonial. A excepción de *El portero* (1987), novela del realismo mágico ubicada en Nueva York, la obra del holguinero recrea el mundo político, artístico y literario de Cuba, del cual toma distancia crítica cuando, mediante la denuncia, escribe su personalísima visión del país y del papel del escritor durante los años sesenta del siglo pasado.

En la vida emocional de Arenas, la isla es una llaga con la que tiene una relación de amor-odio, pues en su niñez, durante la dictadura de Fulgencio Batista, padeció pobreza, pero la llegada de la Revolución cubana de 1959 instauró formas de control sobre los individuos que incluyeron la ‘aceptación’ de los discursos político-literarios, o bien, la intolerancia hacia cualquier tipo de disidencia. Así lo da a conocer el autor a lo largo de su prolífica producción, al referir la reescritura de varias de sus obras confiscadas por el régimen. Por ejemplo, en la dedicatoria de su novela *Otra vez el mar* (1985), leemos: “Para Margarita y Jorge Camacho. Para Olga Neschein. Gracias a quienes esta novela no tuvo que ser escrita por cuarta vez” (Arenas, 2002: s/n).

Por su sentido de sobrevivencia, Arenas es una especie de Lazarillo de la literatura cubana del siglo XX. La época convulsa que le tocó vivir es descrita en el corpus de novelas, artículos críticos, autobiográficos y testimonios del autor. En estos textos, de forma directa o mediante el

disfraz y la hipérbole, Arenas refiere las condiciones adversas de su disidencia política, literaria y sexual, a contracorriente de los discursos imperantes. En su biografía hay episodios de hambre, donde el amo —alusión al sistema político y cultural de su tiempo— lo devora, lo sume y castiga. El exilio y la necesidad del holguinero de describir el horror de la isla llevan al lector, si no a creerle del todo al narrador, sí a cuestionar los discursos historiográficos sobre la Revolución cubana y la instauración de un régimen en donde los conceptos de libertad, expresión, tránsito, disidencia y revolución son, al menos, relativos.

Las únicas novelas de Arenas publicadas en Cuba son *Celestino antes del alba*, que en 1964 mereció la primera mención en el concurso Cirilo Villaverde, convocado por la Unión de Escritores; y *El mundo alucinante*, aparecida en 1966. Esta última es quizás una de las más claras contribuciones del cubano a las obras inscritas dentro de la estética del realismo mágico en Latinoamérica. Las siguientes novelas y cuentos del autor tendrán que sortear varias adversidades, sobre todo porque en 1969 Arenas fue separado de su puesto como editor de *La Gaceta de Cuba* y, junto con otros escritores, se le confinó al ostracismo y al exilio en el ingenio azucarero Manuel Sangüily, en Pinar del Río, durante seis meses. En 1971 Arenas regresó a su puesto, pero sólo como corrector de pruebas. Justamente, la escritura de *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*, durante 1973 y 1974, provocó la ira del régimen no sólo por el evidente y violento contenido contrarrevolucionario de ambas novelas, sino porque la primera salió de la isla y se publicó en Francia. En 1974, la seguridad del Estado encontró una copia del segundo manuscrito de *Otra vez el mar*, motivo por el cual el autor fue perseguido. Además de no contar con la requerida autorización para sacar el libro de Cuba, a Arenas se le acusó de corrupción de menores y escándalo público. A su salida de prisión, en enero de 1976, se le confinó en una pequeña

vivienda de La Habana, bajo penurias económicas lamentables y estricta vigilancia. A decir de Enrico Mario Santí:

Esa miseria de Arenas reflejaba su situación de no persona. Como la policía de seguridad cubana había retenido las dos copias de *Otra vez el mar*, se le colocó prácticamente bajo arresto domiciliario, forzándolo a simular que había perdido todo interés por la literatura y a jugar el papel de ciudadano reformado. La única esperanza que abrigaba Arenas era emigrar (2000: 320).

La posibilidad de que el escritor recuperara su libertad se dio en abril de 1980, con la entrada de diez mil cubanos a la embajada de Perú en La Habana. El éxodo del Mariel, con ciento cuarenta mil personas a bordo de diversas embarcaciones, fue posible gracias a la mirada que la comunidad internacional dio al fenómeno masivo de desacuerdos sociales respecto al régimen. Arenas llegó a territorio estadounidense el 6 de mayo de 1980, y a partir de entonces Cuba se convirtió para él en una presencia añorada en cuanto a identidad, pero rechazada en lo político. El sarcasmo, la ironía, la hipérbole, lo escatológico y el carnaval presentes en su obra aluden a escenas de la vida política que critica. El éxodo del Mariel significó la posibilidad de huir, pero también la supervivencia de los tripulantes. En el caso del autor, en Nueva York también pudo recibir atención médica para el sida que padecía, tras haber visto algunos casos que lo alertaron de la enfermedad. En el capítulo “El anuncio”, de *Antes que anochezca*, dice:

Jorge murió del SIDA; la plaga que, hasta ese momento, tenía solamente para mí connexiones remotas por una especie de rumor insoslayable, se convertía ahora en algo cierto, palpable, evidente; el cadáver de mi amigo

era la muestra de que muy pronto yo también podía estar en esa misma situación (Arenas: 1992: 334).

A pesar de la persecución y el ostracismo, durante el siglo XX la narrativa cubana contó con varios exponentes y obras que pasaron a los anales de la literatura latinoamericana y caribeña. Los nombres de José Lezama Lima, Severo Sarduy, Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Guillermo Rosales y el propio Arenas ocupan un lugar en esta tradición, a pesar de que la historia literaria nacional no los reconoció en su momento. No fue hasta años recientes que se realizaron congresos y homenajes, y se publicaron diversos trabajos que revisitaron su obra. En el caso del holguinero, Ottmar Ette apunta:

Las consecuencias para el joven autor cubano que se declaró públicamente homosexual se conocen de sobra: marginación, campo de reeducación, más tarde arresto y prisión, temporalmente clandestinidad, pero sobre todo el ninguneo. Sin embargo, simultáneamente, esto significa para Arenas escribir, escribir y escribir: tratar sin parar de llevar clandestinamente lo escrito en la isla al extranjero para ser publicado allá. Entonces es cuando inicia una lucha por la supervivencia (como escritor). Surge una literatura contra viento y marea porque, expuesta a circunstancias adversas, se escribe en los lugares más inverosímiles (2008: 18).

La labor de escritura y reescritura de los textos significa, efectivamente, un acto de supervivencia, en especial porque el autor registra su visión acerca de los acontecimientos bajo el disfraz de la literatura, es decir, del lenguaje y sus recursos retóricos —la alegoría, la hipérbole y el sarcasmo, principalmente—.

Los años sesenta del siglo pasado fueron una época de reactivación del vanguardismo en

el teatro, la danza, la literatura y el cine cubanos, fruto de la importancia que la revolución de 1959 dio al arte y a la educación. Si bien es cierto que antes de la llegada de Fidel Castro y las nuevas instituciones culturales existían revistas de gran factura literaria, como *Orígenes*, *Ciclón* y *Nuestro Tiempo*, surgieron otras que, a decir de Rafael Rojas, representaron una convergencia entre la tradición y la vanguardia. Tal fue el caso de *Lunes de Revolución* (1959-1961), publicación a cargo de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. Varios de los escritores que dieron a conocer sus obras en estas revistas aparecieron pocos años después dentro de la nómina de los disidentes o exiliados, aunque vanguardistas:

Heberto Padilla, Edmundo Desnoes, Antonio Benítez Rojo, Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Julio Miranda o Jesús Díaz —por sólo mencionar media docena— merecerían también la atención de historiadores y críticos, como portadores de una obra que interpela y, a veces, reformula la tradición nacionalista y marxista de la isla (Rojas, 2013: 18-19).

Será precisamente la mirada crítica sobre el castismo, el socialismo libertario y el estalinismo cubano el punto de quiebre al que aluden algunos de estos escritores, en franca desilusión por el régimen. La libertad creadora de carácter vanguardista se instaura como un compromiso con el lenguaje artístico que, de paso, busca la posibilidad de mantenerse al margen del realismo socialista propugnado por el Estado.

En la autobiografía póstuma *Antes que anochezca* (1992), Arenas introduce un breve capítulo para señalar a un grupo de literatos que en los años sesenta celebraban reuniones clandestinas para leer textos propios, así como de aquellos escritores prohibidos en la isla, como Jorge Luis Borges. Entre los autores cubanos nacidos en la década de los cuarenta, el holguinero menciona a Hiram Pratt (Delfín Prats), Coco Salá, René Ariza, José Hernández, Luis Rogelio Nogueras,

Guillermo Rosales y Nelson Rodríguez, quienes se congregaban alrededor de Lezama Lima y Virgilio Piñera, dos de los grandes maestros de la nueva generación. Estos escritores siempre pugnaron por el oficio literario independiente de la política, al menos desde los parámetros de la estética, la cual supone el compromiso con el lenguaje en términos artísticos. Así describe Arenas la relación del escritor con el poder:

Creo que nuestros gobernantes, y también gran parte de nuestro pueblo y de nuestra tradición nunca han podido tolerar la grandeza ni la disidencia; han querido reducirlo al nivel más chato, más vulgar [...] Sí, siempre hemos sido víctimas del dictador en turno y, quizás, eso forma parte no sólo de la tradición cubana, sino también de la tradición latinoamericana, es decir, de la herencia hispánica que nos ha tocado padecer.

Nuestra historia es una historia de traiciones, alzamientos, deserciones, conspiraciones, motines, golpes de estado; todo dominado por la infinita ambición, por el abuso, por la desesperación, la soberbia y la envidia (1992: 115-116).

Arenas critica el sistema político y cultural castista; en sus agudos comentarios y apreciaciones no escatima opiniones sobre varios escritores pertenecientes al llamado *boom* latinoamericano. Los nombres de Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez aparecen en diferentes textos de carácter valorativo, no sólo literario, sino también ideológico y político. Por ejemplo, en el ensayo “No hay paz para el Nobel”, el cubano arremete en contra de la figura de Carlos Fuentes, multicitado candidato al Premio Nobel de Literatura. En defensa de Octavio Paz, Arenas escribe lo siguiente:

Mientras en Fuentes vemos al típico arribista político, en Octavio Paz encontramos al intelectual digno que renunció a su cargo como

Embajador en la India cuando la masacre de Tlatelolco. Paz no puede hacerle el juego a Fidel Castro, ni al Ministro del Interior nicaragüense, como tampoco puede hacérselo a Pinochet. Para Fuentes sólo hay un dictador, el de la derecha. Paz no establece diferencias sustanciales entre uno y otro criminal. Esto cae mal. No sólo al señor Borges y a Fuentes sino a todos los oportunistas del mundo, que suman legiones, y quienes bajo el manto de 'progresistas' (porque sólo atacan a Estados Unidos y a las dictaduras de derecha) cargan con todos los premios literarios y las medallas políticas (2013: 209).<sup>1</sup>

A pesar de la apreciación del cubano, la trayectoria de Fuentes en el ámbito de la creación literaria y el artículo de opinión demuestra que sí compartía con Arenas la preocupación por varios temas. En los años sesenta, el mexicano se pregunta cuál es el papel del escritor dentro del convulso contexto que se vive a nivel internacional. Incluso trata de definir y fijar una postura alrededor de la literatura de la región en su clásico libro *La nueva novela hispanoamericana* (1969), en el que pasa revista a la tradición narrativa del siglo XX y analiza obras cubanas, como *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, que comenta de manera muy elogiosa, sobre todo al hablar del lenguaje y la identidad. Al referirse a autores como Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, que perfilan la vanguardia latinoamericana, Fuentes anota:

En este presente y dentro de las contradicciones indicadas, el escritor latinoamericano toma dos riendas: la de una problemática moral

—aunque no moralizante— y la de una problemática estética —aunque no estetizante—. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración anti-dogmática de problemas humanos (2002: 44).

Entre otras cosas, Fuentes pretende dimensionar el papel del escritor durante la época en la que, por un lado, el *boom* latinoamericano produjo importantes obras narrativas y, por otro, los intelectuales disidentes fueron confinados al ostracismo, la persecución, la cárcel y el exterminio. En el caso de Arenas y de todos los escritores cubanos considerados contrarrevolucionarios, la dimensión creativa se debate entre quienes se adhieren a la política del realismo socialista (deber ser), y quienes experimentan con el lenguaje literario y, además, actúan de forma virulenta contra el régimen. Conviene mencionar el famoso "Discurso a los intelectuales", pronunciado por Fidel Castro el 30 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional. En él postula la urgencia de que la revolución incluya los ámbitos políticos, sociales, económicos, pero también culturales. En la medida en que los intelectuales son productores de discursos es menester marcar las pautas de lo que debe entenderse como cultura. Resalta la idea de un arte al servicio de la revolución, del nacionalismo y los valores patrióticos emanados de la lucha. Las palabras de Castro son lapidarias para todos aquellos creadores que pugnan por la libertad y el discurso crítico, pues la revolución, más que una abstracción del paradigma del hombre nuevo, personifica una ideología; sus valores son colectivos y es necesario alinearse a las políticas del régimen:

Y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo, la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad, y por lo tanto debe actuar de manera que todo ese

1 La mirada crítica de Arenas respecto al canon en Hispanoamérica y el Caribe, así como sobre la relación de los intelectuales con el poder está presente en otros textos ensayísticos del autor incluidos en el volumen compilado por Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí (Arenas, 2013). En textos como "Cuba: literatura y libertad", "Los dichosos sesenta", "Vargas Llosa, Presidente", y "La literatura cubana dentro y fuera de Cuba", Arenas muestra su repudio al apoyo o silencio de los escritores hacia el régimen de Fidel Castro.

sector de los artistas y de los intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentren que dentro de la Revolución tienen un campo para trabajar y para crear; y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tienen oportunidad y tienen libertad para expresarse. Es decir, dentro de la Revolución.

Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro (Castro, 1961: s/n).

Frente a este escenario, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante, Nelson Rodríguez y otros tantos que se encuentran en desacuerdo con la fusión forzada entre estética y exaltación patriótica tendrán que sortear una serie de adversidades para alcanzar la libertad de expresión, ya sea dentro de la isla o en el exilio.

En *Antes que anochezca*, Arenas dedica un capítulo a Nelson Rodríguez, el narrador y amigo en el que se inspira para la reconstrucción ficcional de *Arturo, la estrella más brillante*. En 1964, Rodríguez había estado preso en los campos de concentración; a su salida, ideó un viaje junto con el joven poeta Ángel López Rabí con intención de desviar hacia Estados Unidos un avión que llevaba destino nacional. Así relata Arenas ese episodio que, a su vez, alguien le contó:

Nelson corría por todo el avión con la granada y la metía detrás de los pasajeros aterrorizados en forma de amenaza, mientras sus perseguidores trataban de darle un tiro certero. Nelson le gritó a Ángel que lanzara la granada, pero éste no se atrevió y Nelson lanzó la suya.

Uno de los jefes de la Seguridad se lanzó sobre la granada para que ésta no hiciese explosión, pero estalló y le hizo un hueco enorme al avión que ya se encontraba a gran altura. En cuanto el avión logró aterrizar, Nelson aprovechó la confusión y se lanzó por el hueco del avión; las hélices del avión lo atraparon y durante un año estuvo hospitalizado en estado de gravedad. Cuando los médicos de la Seguridad del Estado lograron curarlo, fue sentenciado a muerte y fusilado, junto con su amigo Ángel López Rabí, de sólo diecisésis años de edad (1992: 175).

En *Arturo, la estrella más brillante*, Arenas incluye un paratexto en el que refiere el hecho y proporciona datos biográficos del escritor. La dedicatoria de la novela: “A Nelson, en el aire”, explica la desesperación de Rodríguez por conseguir la libertad personal y creadora fuera de la isla.<sup>2</sup> La novela fue escrita en Cuba y publicada en Barcelona, en 1984, bajo el sello de Montesinos Editor, y cuenta con apenas 91 páginas. Las líneas de lectura que notamos son tres: 1) la denuncia y el testimonio de los campos de producción agrícola a los que eran confinados los disidentes políticos y sexuales cubanos durante los años sesenta del siglo pasado; 2) el homenaje al narrador Nelson Rodríguez; 3) la literatura como medio de experimentación que fusiona lenguaje, realidad e imaginación. Podemos afirmar que la novela de Arenas tiene una dimensión política y literaria, está constituida por un solo capítulo y no usa el punto y aparte. El tono vertiginoso de la narración hace pensar en el afán de decir, con una economía de palabras, aquello que es censurado o vigilado.

2 Además de inspirarse en episodios de la vida de Nelson Rodríguez, Arenas le dedicó, ya en el exilio, el poema “Si te llamaras Nelson”, escrito en agosto de 1981, en Nueva York, y publicado más tarde en *Voluntad de vivir manifestándose* (1989). En general, la poesía de Arenas guarda una correspondencia con su narrativa, pues desarrolla la situación del hombre en el contexto del régimen castrista. Varios de sus poemas constituyen una denuncia, además de que son un registro de su época.

*Arturo, la estrella más brillante* puede leerse como un texto con rasgos testimoniales en el sentido de que las realidades históricas, sociológicas y políticas del siglo pasado aparecen como un discurso que tiene correspondencia con las voces de la colectividad que plantean una disidencia respecto al régimen político.

A decir de Martha Rojas (en Panichelli Teysen, 2005: 33), la clasificación de la literatura testimonial en Latinoamérica puede dividirse en los siguientes tipos: histórica, etnológica-social, autobiográfica y periodística. El texto de Arenas, y en general gran parte de su narrativa, oscila entre el discurso contrarrevolucionario, por su carácter de denuncia, y la línea autobiográfica, ya que la condición del cubano de perseguido político y sexual, así como de exiliado, hacen que su escritura se vuelque en un contradiscursivo. Para René Jara, el testimonio es casi siempre:

una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada. Más que una interpretación de la realidad esta imagen es, ella misma, una huella de lo real, de esa historia que, en cuanto tal, es inexpresable. La imagen escrita en el testimonio es un vestigio material del sujeto (Jara y Vidal, 1986: 2).

En la novela que nos ataña, la memoria autoral muestra su personal lectura sobre el poder. La denuncia aparece como una contrahistoria. Noemí Acedo Alonso coincide con otros estudiosos en que el testimonio expresa la problemática de una colectividad como producto de la hibridación, pues establece “diálogos fructíferos [...] con otras formas expresivas como son la autobiografía, las memorias, la entrevista, el relato etnográfico, la novela, etcétera” (2017: 57).

A pesar de tener un formato breve, el relato de Reinaldo Arenas supone una proliferación de voces: aparece un narrador omnisciente, el

discurso indirecto libre de Arturo y otros personajes, además de cierta dimensión poética y onírica sobre los hechos que aluden al estado de desequilibrio mental y locura que suscitan los métodos, discursos y espacios carcelarios. En este sentido, *Arturo, la estrella más brillante* es un testimonio de las condiciones de marginalidad, explotación, tortura y violación a los derechos humanos de los disidentes confinados en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción. Desde la óptica del poder, estos individuos no son útiles a la revolución continuada. La dictadura prohíbe y criminaliza a los sectores críticos.

Debido a que Arenas tuvo problemas con el sistema judicial cubano, es necesario preguntarse en qué medida su novela es autobiográfica, ya que evoca espacios bien conocidos por él. De acuerdo con Georges May, ciertos episodios de la vida del autor se inscriben dentro de la literatura, lo que hace surgir una oposición entre sinceridad (verdad confesional o testimonio) y ficción (alteración temática de presupuestos de los que parte el escritor al momento de construir el relato). Para May, autobiografía y novela tienen como fin contar la historia de un personaje:

el novelista extrae siempre los materiales de su obra de un mismo fondo, que es el de su experiencia personal, y por otra parte, la novela conserva siempre huellas de ese origen, se vuelve literalmente imposible distinguir entre el conjunto de esas novelas las que son ‘autobiográficas’ y las que no lo son (1982: 62).

La escritura se convierte en un ejercicio de transformación subjetiva de la realidad; como señala Jean-Philippe Miraux, “la autobiografía [es] una etnografía interior, luego es una etnografía simplemente: el proyecto personal se transforma en búsqueda antropológica. En relato de vida, realmente volcado hacia el exterior” (2005: 76).

En *Arturo, la estrella más brillante*, Reinaldo Arenas recupera distintas voces: la de Nelson Rodríguez —mediante el homenaje que le

realiza—, y la propia —encarnada en un narrador que cuenta su particular experiencia y visión sobre los otros, incluidos los disidentes y los partidarios del sistema—. El trabajo de memoria y ficción opera como un recurso literario-social que pretende recuperar una parte de la experiencia. No hay en la obra marcas temporales ni geográficas claras; tampoco aparecen voces colectivas, sólo el discurso indirecto libre del narrador y el protagonista, quienes dan cuenta del horror que se vive en los campos de producción agrícola. A decir de Beatriz Sarlo, “el valor de verdad del testimonio pretende sostenerse sobre la inmediatez de la experiencia; y su capacidad de contribuir a la reparación del daño sufrido [...] la localiza en aquella dimensión redentora del pasado” (2005: 55–56). Para Sarlo, los textos testimoniales y autobiográficos poseen una dosis de inflexión de la verdad cuando media la subjetividad del tiempo e incluso el olvido. En este caso, deben añadirse las intenciones del autor de registrar episodios sobre los que comúnmente no se habla, es decir, la persecución a los disidentes sexuales y políticos. Hacerlo desde la solidaridad o la protesta supone también una actitud contrarrevolucionaria.

Stéphanie Panichelli Teyssen afirma que en los textos testimoniales existe una referencia “a la necesidad del pueblo latinoamericano y de los grupos sociales marginados de contar su historia, su verdad. Ésta suele oponerse a la ya existente historia oficial, por eso será en la mayoría de los casos, una obra ‘intertextual’” (2005: 57). Debido a eso, las novelas de Arenas:

además de ser autobiográficas son también testimoniales, es decir, que en ellas el autor intenta dejar, a través de sus personajes, un testimonio sobre la persecución que sufrió como intelectual y homosexual en Cuba, representando así a una parte de la sociedad oprimida en la isla (Panichelli Teyssen, 2005: 20).

Puesto que la escritura se convirtió en un ejercicio obsesivo para el autor, considero que buena parte del corpus literario de Arenas es autotestimonial, es decir, mediante la palabra —en particular, la voz de sus narradores— el autor se cuenta a sí mismo una verdad que comparte con sus lectores, lo que se hace más evidente cuando decide publicar su obra fuera de la isla.

La obra de Arenas supone una denuncia directa, enmascarada tras el hecho literario. El autor disfraza su experiencia y conflictos con el régimen castrista por medio de un personaje de ficción llamado Arturo, homosexual preso en un campo de trabajo agrícola que imagina espacios un tanto extraños, casi al estilo del modernismo hispanoamericano: un castillo en donde habitan elefantes regios, ángeles cantores, alfombras, océanos y otros elementos disímbolos que hacen pensar en un espacio onírico ilusorio en el que el protagonista espera al joven que ha imaginado —construido— y que constituyen una vida placentera y libre, alejada del horror que vive en esos momentos.

Temas importantes en la novela son la escritura, el testimonio y la capacidad de Arturo para construir espacios no realistas, cargados de cromaticismo, que aluden a las constelaciones y astros. La intención del autor es recurrir a una estética escapista y desde ahí situar a su personaje como creador de sitios y experiencias posibles. El narrador omnisciente describe los campos de concentración y las torturas. *Arturo, la estrella más brillante* supone una crítica a lo permitido y a lo prohibido en la escritura. El protagonista representa y nombra en su mente aquello que no tiene relación con el espacio carcelario, ya que la estricta vigilancia de los militares le impide escribir en papel. Esta función la cumple la propia novela al ser redactada y publicada.

El relato puede considerarse una respuesta al “Discurso a los intelectuales” de Fidel Castro. Entre los temas que el texto plantea se encuentran las posibilidades de escritura, la imaginación y la libertad creadora de los sujetos más allá

de la estricta vigilancia a la que son sometidos en los campos de trabajo forzado. La novela problematiza la función social del escritor, su relación con la literatura y la autonomía, pero también la censura y represión del régimen. Arturo padece el encierro y la hostilidad del mundo carnavalesco que constituye el campo agrícola en donde está recluido; su única posibilidad de escape es la creación, es decir, la invención de un mundo totalmente diferente al que padece.

Arenas efectúa dos operaciones cognoscitivas a lo largo del texto: distanciar objetivamente el contexto y reconocer la configuración literaria de la que es capaz Arturo. En la novela, el lector advierte que hay un autor que está emparentado con un yo textual. De acuerdo con Roman Ingarden, "las afirmaciones que aparecen en la obra literaria no son ningunos juicios verdaderos, sino sólo casi-juicios cuya función radica en dar sólo un aspecto de realidad a los objetos representados en la obra, sin tildarlos de realidades verdaderas" (2008: 31). Para Ingarden, el texto reproduce la dialéctica intersubjetiva entre el autor y el lector. El teórico utiliza los términos 'entre líneas' y 'comprensión supra-explicita' para referirse a objetividades determinadas en la obra literaria a las que nombra 'concretización':

Aquí se expresa la propia actividad co-creadora del lector; por iniciativa propia y con imaginación del lector 'llena' diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables, a pesar de que lo último [...] no es necesario (Ingarden, 2008: 36).

'Leer entre líneas' requiere un ejercicio cognoscitivo en el que se involucra el contexto al que alude la obra. En el caso de Arenas es menester conocer las políticas instauradas por el régimen castrista respecto al papel de los intelectuales, particularmente de los escritores que con sus textos contribuyeron a afianzar o a denostar el sistema instaurado. La labor cocreadora del lector

consiste en verificar, replantear y entender los códigos y discursos no explícitos, sugeridos en el nivel de la invención literaria. La comprensión supraexplícita se refiere a aquellos datos presentes en la novela que se corresponden con el contexto de la isla, pues a pesar de que no hay una referencia a Cuba como territorio, sí existen marcas que permiten percibir ese ambiente de encierro y castigo. El siguiente ejemplo hace alusión a los presos como sujetos transgresores de los postulados posrevolucionarios: "ellos podía agruparse, chillar, olvidar o no tomar jamás en consideración que desde hacía mucho tiempo ya no se les trataba como a seres humanos, no les ponemos la bandera, les decían los oficiales, porque ustedes no son dignos de ella" (42).<sup>3</sup>

Conviene preguntarse hasta qué punto hay una elaboración literaria —en el sentido de imaginación o creación—, pues en toda obra existe trasformación estética del lenguaje ordinario. Una de las intenciones de Arenas es reconstruir una época a la vez que registra las experiencias de un sujeto en desgracia. *Arturo, la estrella más brillante* permite tomar en cuenta el hecho social, pues en la ficción existen elementos del significado y significante que hacen posible que el lector piense y asocie lo literario con un contexto. En breves páginas, el narrador también muestra a la historia como una disciplina que se construye según los intereses de quienes ejercen el poder, mismos que fijan los discursos historiográficos nacionales. Desde este punto de vista, la historia y la literatura establecen una dialéctica inseparable bajo el binomio verdad/ficción:

la Historia no se ocupa de gemidos, sino de números, de cifras, de cosas palpables, de hechos, de alardes monumentales, y no suele interesarse por los que redactan sino por los que transforman, borran o destruyen, la primera plana no es para el esclavo ni el

3 Todas las citas pertenecientes a *Arturo, la estrella más brillante* corresponden a Arenas, 1984, por lo cual sólo se anota el número de página.

vencido; a la imagen que se padece hay que anteponerle, real, la imagen que se desea, no como imagen, sino como algo verdadero que se pueda descifrar (51).

En la obra también es importante observar cómo funciona la retórica del autor, resultado de una literariedad que se advierte más allá de la clasificación del género novela. Arenas se interesa por hacer reflexiones metacognitivas. Hay un narrador omnisciente que cuenta la vida de Arturo en los campos de trabajo forzado, pero también le cede la voz al protagonista mediante el discurso indirecto libre. Gracias a esto, los lectores conocemos el trabajo literario de Arturo, afanoso oficio que funciona como un recurso de escape mental. En prisión, el protagonista imagina, y en la medida en la que el narrador permite que se oiga su voz, sabemos lo que construye. Así, uno de sus palacios imaginarios se edifica de la siguiente manera:

[las paredes del palacio] ahora eran gruesas, sólidas, monumentales elevaciones, torres que se alzaban hasta perderse en las nubes; si antes era la candente plantación, el paisaje engarrotado y polvoriento, la raquíctica vegetación debatiéndose entre latas y papeles cagados, ahora eran los grandes árboles, los umbrosos, los imponentes, los de tronco inabordable, en cuyas frondas susurrantes y acolchonadas cómodamente podría guarecerse un ejército —su ejército— (78).

El título que elige Arenas para su novela reconoce la inmensidad o categoría celeste del escritor Nelson Rodríguez. El nombre ‘Arturo’ alude a Arcturus, la tercera estrella más brillante del cielo nocturno, cercana a las constelaciones de la Osa Mayor y la Osa Menor. Los astrónomos coinciden en que este astro, que forma conjunto con otras cincuenta y tres estrellas, es aproximadamente trece veces más luminoso que el Sol. La referencia también puede entenderse desde la dimensión

del héroe, mediante el intertexto del Rey Arturo, personaje que Claude Gauvard sitúa entre la realidad y la ficción. Este famoso guerrero medieval aparece en la *Historia de los reyes de Britania*, escrita entre 1135 y 1138 por Godofredo de Monmouth. Según la leyenda, Arturo es hijo de Uterpendragón e Igraine, y a los quince años:

multiplicó las victorias sobre los romanos en los pueblos de la Europa occidental. Conquistó toda Gran Bretaña, las islas del norte y el continente hasta los Pirineos, luego de haber matado a un gigante que aterrorizaba a la zona del Monte Saint-Michel (Gauvard, 2012: 377).

A este héroe se le relaciona con el grial, objeto misterioso de la creación divina, de gran raigambre en la historia de la cristianización medieval. El potencial guerrero de este personaje hizo posible que desde el siglo XII se instaurara en la literatura europea el llamado ciclo artúrico, que ha llegado hasta nuestros días mediante diferentes registros literarios, teatrales y fílmicos. Una tercera interpretación del título de la obra que nos ocupa se refiere a la metáfora de la libertad absoluta y la superioridad de la estrella en relación con la observación desde la Tierra o la geografía del encierro. Con *Arturo, la estrella más brillante*, el escritor introduce en la historia literaria la presencia de Nelson Rodríguez, figura anónima en las letras nacionales, considerado terrorista por el Estado. Reinaldo Arenas inicia su novela con una supuesta cita atribuida a Arturo:

‘He visto un lugar remotísimo habitado por elefantes regios’, había escrito hacía algunos años, no muchos, cuando aún pensaba que un grupo de signos, que la cadencia de unas imágenes adecuadamente descritas, que las palabras podrían salvarlo (9).

En la novela hay al menos tres referencias más a los elefantes, una de las cuales se encuentra al final del texto:

Arturo, girando rápidamente, se lanzó hacia el horizonte, destruyendo arbolarios, kioscos y parásoles, invernaderos, camafeos, aljibes y hasta el solitario pluviómetro sobre el cual el desconcertado lofororo, que allí se había posado, miraba avanzar la tropa [...] cuando los atinados disparos lo fulminaron, Arturo alcanzaba ya la línea monumental de los elefantes regios (91).

En la novela, los elefantes que sostienen las columnas del palacio imaginario pueden entenderse como metáfora de la fortaleza creativa y el deseo de emancipación. Por su parte, las estrellas, particularmente la estrella Arturo, fija su mirada en la Tierra. Ambos elementos conducen a la libertad creativa y física —que incluye incluso la muerte—.

Un tema de particular interés es el de la otredad o alteridad. Arenas presenta un contradiscurso respecto al tópico porque le interesa destacar que el artista es un sujeto que no puede circunscribirse a las reglas de un régimen ni de la sociedad. En Arturo hay sentimientos, raciocinio y distanciamiento crítico no sólo del sistema, sino de los demás individuos, porque éstos no tienen la capacidad de imaginar. Por eso se les representa desde la bestialidad, es decir, son sujetos primitivos que actúan por instinto y enajenación. En ese sentido, el narrador de la novela defiende las nociones de individualidad y diferencia para marcar su ser único en medio del letargo y la irracionalidad animal que presentan los demás individuos a los que el sistema ha sometido al grado de que se vigilan entre sí. La otredad, entendida como la identificación que busca suprimir la diferencia, aparece en Arenas como una antítesis. Aunque para los estudios culturales la alteridad testimonia el estado vulnerable o la voz de ciertos sectores generalmente marginados, en Arenas funciona de forma contraria. Lo que existe es la denostación del medio carcelario y social en el que está recluido Arturo, el hombre-estrella, que construye un mundo paralelo para sobrellevar

las humillaciones sufridas en prisión, e incluso imagina la aparición de un joven del que se enamora: “cuando trataba de reconstruir cada parte de su cuerpo, cada gesto, la imagen se alejaba, se perdía deformándose, era imposible precisarla, alcanzarla, y el muchacho ideal, el real, se disolvía en el recuerdo” (68).

En el caso de la novela de Arenas, el yo-personaje y el narrador subrayan la diferencia entre Arturo (el escritor preso en los campos de producción de caña) y todos los demás presos. Éstos son agrupados y visibilizados como una unidad corrompible que incluso presenta atributos de irracionalidad al momento del ejercicio sexual:

eran rechazadas las imágenes simples o repetidas, feas o tristes que diariamente tenía que contemplar y que seguramente ellos, los otros, los demás, todos, se las lanzaban contra su memoria o su ilusión, siempre para joder, siempre para joder, queriéndole estropear su obra [...] había elegido hacerse superior, o también podían ser los otros (había establecido tres categorías: ellos, los otros y los demás), los otros, los que están después de ellos, los que vigilan, los que se consideran superiores, elegidos, puros, los que se vanaglorian, sin ser excesivamente cierto (10, 13).

El yo-personaje se erige como una figura singular, única, alejada de la concepción práctica del hombre en proceso de regeneración que denuncia, cuida y se somete a las políticas de persecución y espionaje, ya sea como subordinado o como militar al servicio de la revolución. Arturo es un sujeto superior —de ahí también que la categoría de estrella le quede a la perfección— en tanto creador:

Arturo hubiese podido otorgarse a sí mismo el bíblico lujo de un descanso antes de continuar su fabulosa creación... pero no hubo tiempo que perder, y allá, cerca de los elefantes, hizo surgir grandes columnas que soportarían

jardines y elevados salones donde él y *él* habrían de pasearse, lejos, un pequeño sendero, escoltado por yerbas amarillas se deshace en la arena y es el mar, el mar y la playa que se comunicarán con el castillo por túneles y pasadizos enlosados y húmedos (16).

Frente al horror real, el protagonista posee la capacidad de transformar los escenarios y fabular una alternativa a la explotación, la esclavitud, la luxuria y el chantaje presentes en los plantíos de caña:

el soldado impasible, sobrio, seguro, superior, allí plantado al parecer para la eternidad, sin dejar de observar y de vigilar, de vigilarlo a él, a Arturo, se rascaba lentamente los cojones, en homenaje a él, a Arturo, y él, empapado, sin dejar de manejar el machete, sus pies provocando remolinos de fuego al pisar (17).

Los otros son una masa amorfa, casi monstruosa, con un discurso enajenado. Incluso cuando el narrador se refiere a los demás homosexuales presos, afirma que hostigan a Arturo debido a que es diferente, de tal forma que lo llaman la Loca Muro, la Viuda Triste, la Esfinge o la Madame Tapón, en alusión a su hermetismo. Debido a eso: “Arturo comprendió que ellos, y los otros y los demás y todos, es decir, la vulgaridad, la imbecilidad, el horror, no tolera la diferencia; traición, robo, ofensa, muerte, todo podía pasar, y de hecho pasaba” (37). Su proyecto es construir una historia en donde él y su joven amante vivan en un castillo de grandes columnas rodeado de elefantes.

El campo de concentración y el trabajo forzado detonan la evasión creativa del personaje. La libertad sólo puede recuperarse en los momentos en los que imagina. El árbol simboliza la escritura, por sus cimientos y raíces fuertes:

desde hacía mucho tiempo no desperdicia ba un solo minuto libre sin dedicárselo a la

construcción de un árbol gigantesco, de una piedra de matices cambiantes, de unas aguas sin sentinelas, de un rostro, era ahora realmente cuando todos esos esfuerzos tomaban una coherencia suprema (9).

El narrador destaca la escritura fabulosa del personaje, quien se abstrae en un espacio en el que la supervivencia sólo es posible cuando se antepone un proyecto creativo al horror, la esclavitud, la estricta vigilancia y la censura. En la dimensión imaginativa del personaje, el salón se transforma en el “gran salón iluminado, rodeado de maricas sudorosos, que de pie gritaban *ibravo! ibravo!*” (17). Se trata de un personaje que —como en la biografía del propio Arenas— se dedica a la escritura compulsiva frente a la realidad vivida: “Arturo contó con algunas horas más para dedicárselas a las hojas en blanco, hasta los minutos de descanso los pasaba en el mismo campo repasando su próximo recuento, ensimismado, en otro mundo” (43). La escritura resulta ser el discurso proscrito del sujeto creador al que el sistema le prohíbe pensar en asuntos que no sean los temas revolucionarios y el permanente trabajo de cortar caña, contribución utilitaria para el progreso nacional.

En la novela, el quehacer poético se emparenta con el ejercicio sexual, pues mientras Arturo tiene relaciones con un guardia, piensa también en la creación de su espacio literario. El narrador describe el deseo del protagonista de travesirarse —todo lo relacionado con la transgresión de género se presenta desde la hipérbole— y de esta manera detonar el placer del soldado represor. El cuerpo se convierte en un arma de defensa. Arturo desmasculiniza al otro al seducirlo y llevarlo al terreno de lo prohibido por el sistema (el homoerotismo):

Arturo se dedicaba minuciosamente a provocarle el placer, y sin embargo, aún cuando sentía la violencia y el goce de aquel cuerpo desahogándose en su cuerpo, en su memoria

no alcanzaba a nublarse la enredadera del corredor ni las reverberaciones y hasta el perfume de sus millones de flores instalándose en el techo de la casa [...] había un funeral, había un funeral, y él, vestido de blanco, delante, presidiendo la comitiva; él sólo detrás del carro negro que gracias a la influencia de su hermano Armando pudo llegar hasta aquel sitio (20).

Encontramos aquí una referencia intertextual, como es común en la obra areniana, a la vez que una metaficción, pues el narrador rescata los personajes del cuento “La Vieja Rosa”, publicado originalmente en el libro *Con los ojos cerrados* (1972), y después en *Termina el desfile* (1983). El relato en cuestión narra la vida de una mujer preocupada por acumular riquezas y explotar las fincas que va adquiriendo, hasta que llega la revolución y debe entregarlas a una cooperativa que las administrará. Desde el inicio del cuento se hace énfasis en el carácter dominante y ausencia de libido sexual de Rosa. Su esposo se suicida a los pocos años de casados y ella se instaura como la matriarca que hace crecer las extensiones de tierra. La protagonista tiene tres hijos: Armando, quien se une a las filas revolucionarias en contra de Fulgencio Batista; Rosa, que va a estudiar a la ciudad y se casa con un negro; y Arturo, el único que ayuda a su madre en los quehaceres de la finca hasta que ella lo descubre teniendo relaciones sexuales con un amigo. Hacia el final del texto, Rosa quema la finca y decide permanecer dentro de la casa como forma de protesta frente a las políticas revolucionarias referentes a la colectivización de las tierras.

Reinaldo Arenas recupera el personaje del hijo menor de “La Vieja Rosa” en *Arturo, la estrella más brillante*. Aquí los protagonistas tienen una relación de odio hacia la figura materna. Todas las madres arenianas son recalcitrantes, peligrosas, asesinas, violentas, dominantes, vigilantes, suicidas o locas. Una lectura intertextual entre el cuento citado y la novela que nos ocupa permite completar la diégesis:

Arturo había visto a su madre apuntarle al pecho, segura de lo que hacía, y no había llorado, antes había sido abandonado en medio del monte por su amigo aterrorizado, y había regresado a la casa y sólo había encontrado las cenizas y el cuerpo de la madre carbonizado, y no había llorado (28).

Este episodio de la novela complementa el cuento, pues en él sólo se relata el momento en que la madre descubre a los jóvenes amantes y les dispara mientras ellos huyen:

La primera descarga resonó en el cuarto cerrado, pasó por sobre los muchachos y fue a dar en el radio, que saltó en pedazos. Los muchachos, aterrados, se pusieron de pie y miraron a La Vieja Rosa, que de nuevo apuntaba hacia ellos. Corrieron hasta la ventana, la abrieron a golpes, y saltaron fuera de la habitación. Con gran estruendo cayeron sobre las plantas del jardín y echaron a correr, subiéndose los pantalones. La Vieja Rosa fue hasta la ventana y volvió a disparar. La descarga hizo blanco en la nuca del viejo caballo que pastaba impasible (Arenas, 2014: 74-75).

El personaje de “La Vieja Rosa” aparece constantemente en *Arturo, la estrella más brillante* como sinónimo de peligro. Incluso al final de la novela, cuando se mezcla lo real con lo imaginario, se dice que es la madre la que, vestida de militar, encabeza la persecución de Arturo. Esta intertextualidad permite leer los textos como complementarios, sobre todo porque en el cuento no se advierte lo que sucedió con Arturo y su amigo. En la novela se sugiere que el amante del protagonista ingresó a las filas revolucionarias y lo denunció por sodomía. Por otro lado, la referencia al castillo —prisión— que construye Arturo puede traducirse como una metáfora de la historia de amor y esperanza que el protagonista imagina y proyecta en su escritura:

miró hacia atrás, otra vez divisó a La Vieja Rosa, arma en mano y vestida de hombre, y entre los anónimos y obedientes soldados de rostros impenetrables vio también al divino muchacho para quien había construido aquel castillo, radiante dentro del uniforme ceñido, también enarbolando el arma y apuntándole... *imaricón!*, retumbó una voz militar y varonil —quizás la del divino joven— ¡tres veces te hemos dado el alto, párate ahora mismo o hacemos fuego! (91).

Un tema de particular interés que aparece en *Arturo, la estrella más brillante* es la masculinidad hegemónica y el poder. En el contexto carcelario, lo masculino se entiende desde la política de la fuerza y la heterosexualidad hiperbólica. Arenas describe el homoerotismo a manera de un carnaval grotesco en el que participan los presos y los milicianos. Los reclusos ‘exclusivamente afeminados’ incitan a los militares al placer después de las cansadas jornadas en el cañaveral. Resalta el ingenio con el que se travisten y construyen fantasías en las que desempeñan un rol sexual pasivo.

El espacio asignado para la readaptación de los sujetos disidentes se convierte paradójicamente en el lugar de las fiestas prohibidas, orgías en las que la masculinidad se rebela ante las normas del Estado. El campo es el espacio propicio para la libertad sexual. Traspasar este territorio, huir, es sinónimo de muerte, pero también de salvación. Esta recreación ficcional es una forma de venganza, sobre todo porque la novela desmasculiniza los arquetipos de la milicia cubana.

Dentro del panorama de la narrativa caribeña e hispanoamericana, *Arturo, la estrella más brillante* destaca por su estructura narrativa y su alusión a la represión castrista presente en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción

durante la década de los sesenta del siglo pasado, pero sobre todo constituye un ejercicio de escritura continuada e intertextualidad que hace de Arenas un escritor que asume la escritura como experimentación.

## REFERENCIAS

- Accedo Alonso, Noemí (2017), “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 64, pp. 39-69.
- Arenas, Reinaldo (1984), *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos.
- Arenas, Reinaldo (1992), *Antes que anochezca*, México, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2002), *Otra vez el mar*, México, Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2013), “No hay paz para el Nobel”, en *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965–1990)*, México, Conaculta/ Ediciones Equilibrista.
- Arenas, Reinaldo (2014), *Termina el desfile*, seguido de *Adiós a mamá*, Barcelona, Tusquets.
- Castro, Fidel (1961), “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”, Departamento de versiones taquigráficas del Gobierno Revolucionario, disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/disursos/1961/esp/f300661e.html>
- Ette, Ottmar (2008), “Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante”, en María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*, México, UNAM/Iberoamericana, pp. 17-28
- Fuentes, Carlos (2002), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Planeta DeAgostini.
- Gauvard, Claude (2012), “Arturo”, en Jaques Le Golf (coord.), *Hombres y mujeres de la Edad Media*, México, FCE.
- Ingarden, Roman (2008), “Concretización y reconstitución”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM.
- Jara, René y Hernán Vidal (1986), *Testimonio y literatura*, Minnesota, Society for the Study of Contemporany Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- May, Georges (1982), *La autobiografía*, México, FCE.
- Miraux, Jean-Philippe (2005), *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Panichelli Teyssen, Stéphanie (2005), *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* (tesis doctoral), Universidad de Granada, disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/15829984.pdf>
- Rojas, Rafael (2013), *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México, FCE.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
- Santí, Enrico Mario (2000), *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México, FCE.

**GÉRARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ.** Profesor-investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel I. Ha publicado capítulos de libro y más de treinta artículos críticos sobre autores latinoamericanos en revistas internacionales. Sus líneas de investigación son los estudios sobre masculinidades diversas aplicados a la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, así como la relación entre sociedad y literatura. También ha preparado varios libros sobre el escritor sonorense Abigael Bohórquez.