

## DEL REGRESO Y OTRAS APORÍAS: VIAJE A LA HABANA, DE REINALDO ARENAS

Itineraries of an impossible return: Reinaldo Arenas's Viaje a La Habana

Yolanda Izquierdo, Ph.D.  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: yizquierdo71@gmail.com

### Resumen

En este artículo se exploran los temas del exilio, la ciudad, y la imposibilidad –o aporía– del regreso, a partir del itinerario que se traza en la novela *Viaje a La Habana: Novela en tres viajes*, de Reinaldo Arenas. Compuesta en tres fechas y lugares distintos, está constituida por *Que trine Eva* (Primer viaje; huida de La Habana), *Mona* (Segundo viaje; inadaptación, cárcel y enfermedad en Nueva York) y *Viaje a La Habana* (Tercer viaje; regreso a La Habana). Los personajes emprenden un viaje de circunvalación desde La Habana hasta, en primer lugar, el Faro de Maisí, en el extremo más oriental de Cuba; en segundo, hasta la ciudad de Nueva York y, por último, desde Nueva York, de regreso a La Habana. Los espacios y tiempos en que transcurren estas *novellas* son emblemáticos de la trayectoria exílica y vital del propio Reinaldo Arenas, y están atravesados por estos motivos. Los intentos de recuperar y erotizar una ciudad y una juventud irremediabilmente perdidas, calamidades ambas atribuidas al exilio, solo se alcanzarán en la escritura.

*Palabras clave:* exilio, aporía, ciudad, regreso, SIDA, Reinaldo Arenas

### Abstract

This article explores the themes of exile, the city, and the impossibility of return, through the itinerary which the author traces in the novel *Viaje a La Habana: Novela en tres viajes*. The novel is divided into three *novellas*: in the first, *Que trine Eva* (Primer viaje), the characters flee Ha-

vana and travel to the easternmost point in the island of Cuba; in *Mona* (Segundo viaje), the leading character is a *marielito* who is imprisoned and falls ill in New York City; the third, *Viaje a La Habana* (Tercer viaje), recounts the return of an exile to Havana and the impossible encounter with his youth and love. The places and times in which these narratives take place are emblematic of the author's own exilic and vital journey, and portray these topics. All efforts to retrieve and eroticize his lost city and his past youth, both calamities inextricably related to exile, will succeed only through his writing.

*Keywords:* exile, impossibility, city, return, AIDS, Reinaldo Arenas

*Recibido:* 5 de marzo de 2021. *Aprobado:* 6 de julio de 2021.

*Yo soñaba con resmas de papeles blancos en los cuales yo podía escribir una novela.  
Yo soñaba con una mata de almendras creciendo frente a mi casa.  
Yo soñaba que un ángel desnudo venía a raptarme [...]  
Yo soñaba que una plaga tan terrible como el SIDA no podía ser cierta y que el goce  
no implicaba una condena.*

(«Sueños imposibles», *El color del verano*)

*Viaje a La Habana: Novela en tres viajes*, es quizás la obra más emblemática de la trayectoria exílica de Reinaldo Arenas<sup>1</sup>. Compuesta en tres fechas y lugares distintos, está constituida por *Que trine Eva* (Primer viaje; La Habana, 1971), *Mona* (Segundo viaje; Miami, 1986) y *Viaje a La Habana*<sup>2</sup> (Tercer viaje; Nueva York, 1983, 1987)<sup>3</sup>. Al mismo tiempo, los relatos se desarrollan en tres fechas y lugares distintos e, incluso en el segundo, en tres fechas y de tres autores distintos, lo que denota una trayectoria exílica e intersticial no solamente en términos geográficos, sino del cuerpo y de la propia escritura. De acuerdo con Carmen Valcárcel:

Reinaldo Arenas construye un mundo novelesco en tres tiempos/tres lugares [...] con personajes distintos que representan (igual que Eva y Ricardo en el primer relato-viaje) tres actos de una misma obra, de una misma vida: 1) huida de Cuba; 2) no adaptación al mundo norteamericano y 3) vuelta imaginaria y nostálgica a una Cuba anclada.

<sup>1</sup> *El portero* constituirá una obra ya de desencuentro total con la comunidad exílica, en la que al final se regresa a la animalidad y a un espacio totalmente natural, que cierra, a mi juicio, su periplo.

<sup>2</sup> Reminiscencia de la obra del mismo título de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, la Condesa de Merlín, de 1844. Arenas utilizó el seudónimo la *Condesa de Merlín* en alguna ocasión, por ejemplo, en una carta a Delfín Prats en 1973 (Véase Arenas, *Necesidad de libertad*, 88-89). Esta emprende el viaje de regreso desde Europa a su país natal, y afirma en una carta a su hija: «El corazón se me oprime, hija mía, al pensar que vengo aquí como una extranjera. [...] ¿Qué derecho más sagrado que el de vivir en el suelo donde se ha nacido? La sola propiedad incontestable del hombre debe ser esta, la patria.» Véase María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (Condesa de Merlín) (2006): *Viaje a La Habana*. Madrid: Verbum. 10.

<sup>3</sup> El manuscrito en la Colección de la Universidad de Princeton está fechado, no obstante, en 1977. Véanse, Reinaldo Arenas Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

[...] Arenas «teje» en *Viaje a La Habana* un mundo imaginario que se enfrenta al mundo real con géneros novelísticos diversos, pero con una única estrategia literaria: inventar un diálogo ficticio con un ser ficticio. (576)

El Primer viaje transcurre desde La Habana hasta el extremo oriental de la isla; el Segundo, entre la ciudad de Nueva York y Syracuse, y en el Tercero, se regresa a La Habana, en un círculo perfecto. En estos tres textos, por otra parte, Arenas emplea muchos de los recursos que caracterizan su escritura, tales como el doble y el espejo, las intertextualidades –incluso de su propia obra–, la autoficción y el colapso de las coordenadas de espacio-tiempo, el símbolo del mar y el juego cervantino con las autorías. Cada texto, sin embargo, posee un estilo y una filiación específicos; si bien el Primer viaje se caracteriza por un estilo queer/camp, el Segundo se puede considerar un relato fantástico o detectivesco de horror, y el Tercero una especie de odisea, de *nóstos*<sup>4</sup>, sobre los imaginarios clásicos del regreso (en el fondo, imposible) a casa<sup>5</sup>.

### ***Que trine Eva: Primer viaje***

*Que trine Eva*, Primer viaje, narra desde un personaje doble, Evattt<sup>6</sup> (a) Ricardo, las peripecias de una pareja que emprende viaje desde La Habana hasta el extremo más oriental de la Isla<sup>7</sup>, hasta el Faro de Maisí, región que se caracteriza como un «páramo», una «región de muerte» (47) y que cruzan en mulas, con múltiples alusiones al héroe nacional cubano, Antonio Maceo<sup>8</sup>. Las intertextualidades son evidentes, tanto con el viaje de Juan Preciado a Comala en *Pedro Páramo*, de Rulfo, como con el poema «Rapsodia para el mulo», de *La fijeza*, de Lezama Lima: «Una de las mulas, en medio de un relámpago, resbaló por la pendiente y pataleando con las maletas en el lomo se perdió en el abismo» (47).

<sup>4</sup> Los *nóstoi* son los cantos de regreso de los héroes a sus hogares al finalizar la Guerra de Troya, el más notable la *Odisea*, de Homero.

<sup>5</sup> Un antecedente fundamental de esta aporía es «El regreso» (1962), de Calvert Casey.

<sup>6</sup> Es Evattt la que le narra a Ricardo, pero se sugiere que son uno, desdoblado.

<sup>7</sup> Nótese la correspondencia con el «SAUTHERMOST POINT IN USA» de «Final de un cuento».

<sup>8</sup> Arenas se suicidó el 7 de diciembre de 1990, fecha conmemorativa de la muerte de Antonio Maceo en 1896.

Respecto de las referencias a Maceo: «Cuando mencionó la palabra Cacarajícara yo no pude aguantar la risa.» (50). Esta palabra, que se repite en *El portero* como intraducible y como una especie de jitanjáfora («¿Existe esa palabra en nuestra lengua?», 18), esa palabra (ese lugar) forma parte de la cordillera donde Maceo libró una importante batalla por la lucha de independencia de España y de la conciencia nacional cubana. Es significativo que se suele considerar la filiación de la lengua vernácula como materna y la del exilio, como paterna, que habitualmente es otra (en este caso, el inglés) y en la cual el sujeto se encuentra “lost in translation”. Hago un breve paréntesis para citar de su novela *El portero*, que es la única que transcurre íntegramente en Nueva York<sup>9</sup>:

Resulta casi innecesario recordarle a ese remoto intérprete que, no sin dificultad, y por cuestión de principios, hemos preferido poner dicha historia en español, aunque casi todos los diálogos, monólogos, grabaciones, escritos, entrevistas y otros documentos originales están, desde luego, en inglés.

Por ahora, hasta nuestras penas se mueven en una lengua extranjera. (146)

Mientras Evattt teje –y narra, a un *tú* ya ausente, a Ricardo– a todo lo largo del relato, es Ricardo quien se dedica a salir a la calle a buscar hilos, todo con la finalidad de destacarse –de desfilar, lo que, según Rita Molinero<sup>10</sup>, representa un doble paródico de los desfiles revolucionarios– públicamente con atuendos llamativos y carnavalescos, actividad que los va despojando progresivamente de los objetos más prescindibles de su casa<sup>11</sup>, en medio de la escasez incluso de alimentos<sup>12</sup>. El travestismo, la transfiguración y la subversión del tiempo y el espacio son claves en este relato:

---

<sup>9</sup> Junto con *Boarding Home*, la extraordinaria *novella* de Guillermo Rosales, esta constituye una de las grandes narraciones del desencuentro del exilio, de acuerdo con Iván de la Nuez (107).

<sup>10</sup> Rita Molinero (1999): 102.

<sup>11</sup> Solo han quedado la cama, una silla, el espejo y el viejo radio (35).

<sup>12</sup> La intertextualidad con el cuento «Casa tomada», de Julio Cortázar, resulta evidente, además de recordarnos al personaje de Penélope en la *Odisea*. El tejer es, además, una poderosa metáfora del acto de narrar.

Yo saqué el gran traje imperial a punto negro ilusión, la corona y el manguito. Tú, los pantalones de pana y la capa de supermán. Yo, la casaca holandesa. Tú, el traje de faraón. Yo, la cartera a punto calado y el paraguas de seda fría. Tú, el camisón monacal. Yo la bata corintia. Tú, la capa gris topo y el sombrero con plumas de avestruz. Yo, el chaquetón con cantos ribeteados. Tú, el gran disfraz de almirante. [...] (51)

Arenas emplea en este texto, como en «Final de un cuento», la técnica de un narrador que se dirige a una segunda persona, con lo cual se insinúa el desdoblamiento. Según Molinero,

Sin dejar de tejer, pues tejer y narrar son actos igualmente transgresores en este relato, Eva le hace a Ricardo (amante ausente o imaginario) un recuento de su fracaso matrimonial. Al ser otro el destinatario de las confesiones (Ricardo), el lector se convierte en «espectador» de las aventuras carnavalescas de la pareja, lo cual le imparte un cierto carácter espectacular al texto.<sup>13</sup>

Como texto espectacular, se propone exhibir la diversidad de representaciones de diferencia, dentro de una estética camp, o queer. De acuerdo con Moe Meyer, en “Reclaiming the Discourse of Camp”,

What «queer» signals is an ontological challenge that displaces bourgeois notions of the Self as unique, abiding, and continuous, while substituting instead a concept of Self as performative, improvisational, discontinuous, and processually constituted by repetitive and stylized acts.<sup>14</sup>

Logran cada vez mayores éxitos, hasta que a Ricardo lo asalta la duda de que hay alguien que permanece indiferente ante sus exhibiciones:

---

<sup>13</sup> Molinero 100.

<sup>14</sup> Citado por Francisco Soto (1998): 65.

Seguíamos exhibiéndonos, Ricardo. Seguíamos siendo la sensación de toda La Habana. Provocando la admiración de todo el mundo... ¿De toda La Habana? ¿De todo el mundo?... Ay, Ricardo, si antes pensaba de ese modo, ahora no podía decir eso. Tú fuiste el primero en sospechar que no era así; que aunque era cierto que causábamos todos esos aspavientos fabulosos, alguien, que todavía no habíamos podido localizar, dejaba de mirarnos siempre. Y ese alguien era más importante que todos los demás. Y ese alguien, ay, Ricardo, parecía estar en todos los sitios, acechándonos sin mirarnos, precisamente fastidiándonos por su poco interés en fastidiarnos; por su indiferencia. (27)

Esta duda termina socavando tanto su estima como su propia relación de pareja de dobles especulares «(porque casi siempre he adivinado tus pensamientos, porque casi siempre hemos pensado más o menos las mismas cosas, porque casi siempre habíamos sido la misma persona)»<sup>15</sup> (33): «Luego, con sarcasmo, agregaste: “Además, no estamos seguros de lo que dices. Entre la confusión pudo haber alguien –y levantaste la voz con una convicción aterradora– que no nos miró ni siquiera un instante.” (28). Este personaje, a su vez ausente, es el vacío que estructura el relato, cuya búsqueda motiva la decisión de Ricardo de recorrer toda la isla: «En algún lugar tiene que estar.» (35), a lo que Evattt se opone, aunque lo sigue: «Yo estaba muy molesta. En realidad el viaje me parecía una locura, o un riesgo...» (35).

Como en casi todas las novelas de Arenas, desde *El mundo alucinante* y los tres «viajes» que constituyen este texto hasta la última de la *Pentagonía*, *El asalto*, los personajes se distinguen por su búsqueda del otro, que representará no solo su doble homólogo, sino también, frecuentemente, su némesis, un doble que «paradójicamente, siempre termina por identificarse con el observador-represor [...] es «el otro yo» –él mismo– quien lo persigue y tortura.»<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> De acuerdo con Molinero, «Además de estar unidos por una unión mágica que los hace inseparables y les asegura la invencibilidad, el mito de los gemelos (el doble) le interesa a Arenas por el principio implícito de la autocreación: son seres independientes de la concepción materna; de la procreación heterosexual» (103).

<sup>16</sup> Álvarez-Tabío (2003): 283.

Este viaje desembocará en el extremo oriental de la Isla, viaje en sentido inverso al de las guerras de liberación de Cuba, del Oriente a La Habana: «[...] cruzamos de nuevo por todos esos pueblos polvorientos, por esos ríos infernales, por esos lugares remotos.» (36); «¡Dios!», dije, «si estamos en el fin del mundo» (48). Evattt ha presentado a todo lo largo del viaje que lo hacen en contra de su voluntad pero que están, a la vez, obligados por ellos mismos, «como alguien que buscase su propia destrucción» (40). En un final muy ambiguo, Ricardo desaparece con el muchacho que hasta entonces no se había dignado mirarlos:

Vi al muchacho ponerse de pie, echar a andar con pasos viriles, atravesar todo el salón y dirigirse hasta el extremo donde tú estabas desfallecido. Lo vi llegar hasta ti, y mirarte. Lo vi extender la mano y ayudarte a incorporar. Y ahora vi a las dos serpientes caminando por sobre el promontorio de las rocas. «Que trine Eva», «Que trine Eva», cantaban con voces increíblemente claras mientras se perdían por entre los derriscaderos y las tunas, rumbo al mar.» (52-53)

Al final, Evattt regresa a La Habana, sola, a una casa insoportablemente grande, vacía, totalmente desvalijada, decidida a seguir tejiendo y pasearse, esta vez «cerrada de negro con esta indumentaria inmortal. [...] como una gran viuda.» (54), convencida de que Ricardo no habrá de aparecer jamás. Las connotaciones del mar, hacia el cual se ha dirigido Ricardo antes de desaparecer, no son solo evidentemente eróticas, sino también exílicas y tanáticas, dentro del código simbólico de la narrativa de Arenas. Es, además, el gesto más radical de transgresión y traspaso de los bordes, de los límites, los márgenes representados por la línea de la costa, adonde tienden sus personajes. Pero, muy significativamente, debe recordarse que el acceso al mar había quedado limitado a aquellos que tuvieran credenciales revolucionarias, como se evidencia en el tercer viaje de *Viaje a La Habana*. Resulta esclarecedor, por último, que hacia el final de *El color del verano* la muerte de Virgilio Piñera coincide con la de la propia isla que, «careciendo de plataforma, se hundió en el mar» (455): «El cuerpo de un gran poeta –que en la novela es asesinado por esbirros de Fifo– muere y es así como la isla puede morir. Es además el cuerpo de aquel que en versos se imaginase a sí mismo renaciendo en isla. Sin em-



bargo, en *El color del verano* va a parar al agua»<sup>17</sup>. Cito este fragmento, por las múltiples intertextualidades:

La Llave del Golfo bajó su falo y tomando unas hojas de una musa paradisíaca que crecía en un jardín del Vedado cubrió su desnudez, y a toda velocidad se incorporó a la comitiva fúnebre. Evattt, la viuda Negra, se deslizaba en patines, desplegando su enorme traje, muy apropiado para un entierro. En tanto, los roedores, enterados del último crimen de Fifo, roían con más furia la plataforma insular mientras lloraban. Hasta los tiburones, cual nuevos caballos de Patroclo, lloraron mientras roían, conmovidos ante la muerte del pájaro genial. (444)<sup>18</sup>

### **Mona**

*Mona* es el segundo viaje, y transcurre en la ciudad de Nueva York, desde donde los personajes se desplazan –en dos momentos clave– a Syracuse. Escrito antes de 1987 –cuando confirma el temido diagnóstico de SIDA–, este relato de corte fantástico narra, desde tres narradores que se citan y enmiendan unos a otros<sup>19</sup>, el testimonio de Ramón Fernández, marielito preso en la ciudad de Nueva York por haber intentado destruir *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, que se encuentra prestada por el Louvre en el Museo Metropolitano. Este hecho lo delata como loco, uno de los tantos que salieron por el Mariel. Antes lo han prendido por delincuente, pero los cargos en su contra no se han sostenido.

---

<sup>17</sup> Odette Casamayor-Cisneros (2013): 210.

<sup>18</sup> Las alusiones tanto a «La isla en peso» (la musa paradisíaca que ampara a los amantes) como a *Que trine Eva* son evidentes. Recurren aquí también los temas de las alimañas y su apreciación de la muerte de Virgilio, que elabora en su texto «La isla en peso con todas sus cucarachas», en *Necesidad de Libertad* (131-152), donde afirma que «Toda la obra de Piñera es la de un expulsado [...] entrar en su mundo es entrar en el infierno [...]». Pero también se destaca su lectura, conmovido, de la *Iliada*, cuya escena de anagnórisis de Aquileo con el padre de Héctor lo marcó profundamente, y se encontró como libro de cabecera a su muerte. Tristemente, murió sin padre y sin patria.

<sup>19</sup> «El propio Reinaldo Arenas, autor, imagina la muerte de Reinaldo Arenas en un sorprendente ejercicio imaginario en futuro; ello le permite un constante diálogo consigo mismo en la premonición de su muerte. Juego cervantino sobre autorías discursivas, donde Reinaldo Arenas se implica como autor póstumo.» (Véase Valcárcel ,580).

Ramón escribe este «informe» desde la cárcel, con la esperanza de que llegue a manos de Daniel Sakuntala y este lo publique, pero –por dificultades económicas– esto no se logra hasta 1999, es decir, veinticinco años más tarde<sup>20</sup> (lo que ubicaría la acción en 1974, mucho antes de la fecha en que se firma el manuscrito, 1986 y, desde luego, mucho antes de la aparición del SIDA y del éxodo del Mariel. Además, se menciona la muerte de un tal Reinaldo Arenas «un escritor justamente olvidado que se dio a conocer en la década del sesenta durante el pasado siglo» en el verano del 1987 en Nueva York: «efectivamente, murió del SIDA») en Nueva Jersey (según cuentan los editores, Lorenzo y Echurre, directores de la revista *Unveiling Cuba*. No obstante, en una posterior «Nota de los Editores» se cita como fecha el año 2025, aduciendo que la edición príncipe había desaparecido casi totalmente<sup>21</sup>, además de que tenía muchas erratas<sup>22</sup>, por lo cual consideraban esta como «la verdadera edición príncipe de estos textos»), luego de la misteriosa desaparición del señor Sakuntala cerca del lago Ontario<sup>23</sup>. Ramón Fernández también ha aparecido –de acuerdo con el prólogo de Sakuntala, el primero de los que anteceden la narración en primera persona de Fernández–, inexplicablemente ahorcado en su celda y, más tarde, su cadáver desaparece misteriosamente del necrocomio<sup>24</sup>.

Desde luego, todas estas incongruencias en las fechas y esta multiplicidad de autores y versiones, juego cervantino y barroco, nos sitúan en el terreno de lo fantástico, en un cuento de horror. De acuerdo con Olivares:

---

<sup>20</sup> Véase «Nota de los editores», *Viaje a La Habana* 65.

<sup>21</sup> Estas vicisitudes nos recuerdan sus dificultades con los sucesivos manuscritos de *Otra vez el mar*, que reescribió tres veces y que se nos narran en *El color del verano*. Finalmente Arenas agradecería a Jorge y Margarita Camacho el no haberla tenido que escribir una cuarta vez. Toda esta correspondencia se encuentra, traducida al francés de los archivos de la Universidad de Princeton, en: *Lettres à Margarita et Jorge Camacho (1967-1990)* 2009.

<sup>22</sup> Este ha sido uno de los grandes problemas de las ediciones de sus obras, sin duda alguna, particularmente las de Ediciones Universal de Miami.

<sup>23</sup> Todas las citas de esta introducción se refieren a la «Nota de los editores», Monterrey, CA. Mayo del 2025 (65). Los otros editores también desaparecerán misteriosamente.

<sup>24</sup> *New York Times*, 17 de octubre de 1986, según Sakuntala. La prensa amarilla insinúa que es un crimen pasional, mientras que también se sugiere que es o el acto de terrorismo de un agente anti-castrista o el acto patriótico de un exiliado para llamar la atención al gobierno francés sobre el caso de un disidente que no había podido abandonar Cuba, habiéndosele concedido asilo en la Embajada Francesa.

Although he claims not to know what AIDS is, Arenas does know what the fear of AIDS is. And I contend that this terrifying fear, which haunts some of Arenas's texts, is thematized figuratively in one of the Cuban's most original and «queer» works, *Mona*, a *novella* that Arenas wrote in 1986, one year prior to his official diagnosis. [...] *Mona* is a fantastic tale about a love affair between Ramón Fernández, a heterosexual Cuban exile living in New York, and Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*, who comes to life every night by «coming out» of her framed existence at the Metropolitan Museum of Art [...] (115)

Según Valcárcel, en su introducción al análisis sobre el Segundo viaje:

Travestismo visual, disfraz literario y ambigüedad sexual siguen transformando el segundo relato. Desviación no menos buscada y conseguida que la que nos presentan los intermediarios culturales: museos, editores, críticos literarios. Si el primer relato es el anuncio de la ausencia, el segundo, «Mona», configura la propia ausencia y el anuncio o pre-escritura de la muerte. Reinaldo Arenas utiliza tres gradaciones narrativo-temporales: «Presentación», de Ramón Fernández, después de muerto, por un supuesto amigo, Daniel Sakuntala, fechada en 1987 para la primera impresión del relato de Ramón Fernández, que tuvo lugar en noviembre de 1999 en Nueva Jersey y que no vio en vida Sakuntala; una «Nota» de supuestos editores, fechada en Monterrey en el año 2025, quienes, debido al gran número de eufemísticas «erratas» y a la desaparición de la primera publicación, presentan el texto definitivo, fechado en Miami Beach en 1986. (578-579)

Desde el comienzo de su texto, Ramón nos aclara que escribe a toda velocidad: «Ella sabe donde estoy y de un momento a otro vendrá a aniquilarme. Pero, digo ella, y tal vez deba decir él; aunque tampoco sea esa, quizás, la mejor manera de llamar a *esa cosa*.» (67) y afirma: «Así que lo único que puedo hacer es escribir [...]» (67). Desde el comienzo, enton-

ces, se instala al lector en una atmósfera de miedo pánico, sentimiento que va a recorrer todo el relato, alegórico del terror al SIDA.

Ramón Fernández trabaja como guardia –*security*– nocturno en el restaurante Wendy’s que está en Broadway entre la 42 y 43 calles<sup>25</sup>. Una noche, aparece Elisa, «un ejemplar femenino verdaderamente extraordinario» (68), de origen griego, y Ramón la invita a su cuarto en la calle 43 del West Side, donde se acuestan. Desde el principio, Elisa se presenta como un personaje enigmático: «por ejemplo, comenzaba una palabra con un tono muy femenino y suave y la terminaba con un sonido grave, casi masculino», de manera que «al oirla parecía que no estaba con una mujer sino con cinco mujeres distintas» (69). Ya se nos sugiere un performance transgénero, un extraño acento: la alegoría, «otra voz», aunque había afirmado que nada raro<sup>26</sup> había notado en ella esa noche. Al otro día, ella le propone irse a cenar al Plum, un elegante restaurante que él no puede pagar<sup>27</sup>.

Mona(E)Lisa constituye una (pre)figuración del SIDA, del terror al SIDA. En primer lugar, es un anagrama: «la llegada de Elisa/Elsida»:

Pero para mujeres estoy yo ahora. Encerrado por un delito que no he cometido, pero que, dada mi condición de marielito, es como si ya lo hubiese consumado, y esperando no por la sentencia que de todos modos, a estas alturas, no me preocupa demasiado, sino por la llegada de Elisa que en cuanto pueda vendrá a matarme. (72)

En segundo, Olivares afirma que “An acronym for enzyme-linked immunosorbent assay, ELISA is a blood test commonly used to detect HIV infection (Grover 2021)” (119), en tercer lugar, la *Mona Lisa* es un personaje andrógino<sup>28</sup> –se ha sugerido que es el propio Leonardo, que podría también considerarse un anagrama de Reinaldo–, de sonrisa enigmática, como el personaje de la *novella*: “Foreign-born, exotic, enigmatic, elusive, invasive,

<sup>25</sup> Así en el texto, un anglicismo sintáctico.

<sup>26</sup> “[...] as Dolores Koch renders it in her translation of the *novella*, it can also mean “queer””. (Véase Olivares 120).

<sup>27</sup> Examinando el manuscrito original en la Universidad de Princeton (Box 13, folder 3), Olivares sostiene que el párrafo concluye con la oración «Y nos fuimos para el lujoso restaurante del *easy sida*», suprimido en la versión final (123).

<sup>28</sup> Al final, Mona es, efectivamente, Leonardo, en una escena que nos recuerda la reencarnación de Consuelo en *Aura*, de Carlos Fuentes.

and lethal, Elisa brings together several of the features commonly associated with the HIV/AIDS in cultural narratives about the epidemic” (122). El terror de que Elisa invada su celda, manifestado desde el comienzo, podría ser análogo al terror de que el SIDA invada las células de su cuerpo<sup>29</sup>, en una imagen característica de Arenas, de su cuerpo como prisión.

Esta lectura se nos confirmará algo más adelante: «Por tres días deambulé por las calles sin saber qué hacer y, desde luego, sin pegar los ojos. El miércoles por la noche me aparecí de nuevo en casa de Daniel. Temblaba, pero no era solo por el miedo, sino también por la fiebre. Alguna gripe, o algo peor había pescado durante esos días a la intemperie» (87). Hay en este pasaje dos frases que me interesa destacar: en primer lugar, «algo peor», evidente referencia a los previstos síntomas del SIDA; en segundo, «a la intemperie», uno de los más penosos atributos que le adjudica Arenas al exilio.

Hasta ese momento —me he anticipado— han ocurrido hechos muy extraños, diversas y extrañas transfiguraciones y grotescas desmembraciones à la Piñera —imaginarias o reales— de Elisa, que culminan en su metamorfosis en un viejo espantoso durante un paseo en motocicleta lejos de Nueva York, en una pequeña «ciudad medieval» en una montaña<sup>30</sup>:

Los árboles, de un rojo tan intenso, parecían arder. La niebla había desaparecido y un resplandor casi cálido lo envolvía todo. Yo miraba a Elisa por el **espejo retrovisor** y advertía en ella una dulce expresión de serenidad. Era tan agradable verla así, su rostro contra el bosque, con aquella placidez misteriosa, que a cada rato la observaba fascinado a través del espejito. Hubo un momento en que en vez de su cara creía ver la de un viejo espantoso, pero pensé que aquello no era más que los efectos de la velocidad que distorsiona cualquier imagen... (71)<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Celda y célula comparten la misma etimología.

<sup>30</sup> Sakuntala nos indica en una nota, corrigiendo al narrador, que se trata de Syracuse (nombre de origen griego), nota que desmiente otra nota de los editores de 1999 y que, a su vez, desmiente la de los editores de 2025, en una *mise-en-abîme* de notas-dentro-de-las-notas.

<sup>31</sup> Subrayado mío: el espejo retrovisor constituye un elemento fundamental, no solo por la presencia de lo especular en su obra, sino por ser «retrovisor», que iluminaría tanto la trayectoria anterior, que lo condujo al contagio con el virus, como su futuro: ese viejo espantoso.

Más adelante, la ha visto «perdersse en el resplandor de la neblina por un sendero amarillo» y, al observar que «a aquel cuerpo le faltaba la cabeza», ha pensado que «aquello no podía ser otra cosa que los efectos de la niebla, tan densa en aquel lugar». Al despertar a la mañana siguiente, Elisa se ha deslizado a su lado, con «su rostro sereno perfecto y sonriente» (73). Igual que su presencia en el cuadro de Da Vinci, el rostro de Mona está enmarcado en un paisaje neblinoso y remoto.

De regreso a Nueva York, «pretextando un fuerte dolor de estómago»<sup>32</sup> (74), Ramón sale del Wendy's para seguir a Elisa, quien recorre toda la zona pornográfica de la calle 42<sup>33</sup> desde el Central Park, acostándose con un sinnúmero de hombres, tras lo cual lo va a buscar al trabajo y, sin muestra de cansancio alguno tras una noche tan turbulenta, le exige el encuentro sexual, que él apenas puede satisfacer. A la mañana siguiente, desaparece en el interior del Museo.

Tras varios días en los que busca infructuosamente a Elisa dentro del Met a partir de aquella primera mañana, esta aparece:

Y en efecto, allí estaba Elisa. No entre las personas que fotografiaban el cuadro ni entre las empleadas que advertían que no estaba permitido hacerlo, sino dentro del mismo cuadro ante el cual todo el mundo se agolpaba [...] Indiscutiblemente aquella mujer de pelo oscuramente rojizo y lacio, de rasgos perfectos que, mientras depositaba delicadamente una mano sobre la muñeca de la otra, sonreía casi burlescamente de espaldas a un paisaje brumoso en el cual parecía distinguirse un camino que daba a un lago, era Elisa... (78)

Al principio piensa que es una modelo, pero al percatarse de la fecha de la pintura (1515), queda estupefacto y descubre que los ojos de Elisa, que lo miran fijamente, no tienen pestañas porque «eran los ojos de una

---

<sup>32</sup> Las diarreas son otro de los síntomas de la enfermedad.

<sup>33</sup> Notable hasta los años 1980 por estas actividades. El alcalde Giuliani la convirtió más tarde en la zona aséptica y muy comercial-kitsch turística que es actualmente, y que Arenas describe en «Final de un cuento».

serpiente» (79)<sup>34</sup>. Varios días después, regresan al pueblito en la montaña. Tras salir de un lugar que al narrador le recuerda la Bodeguita del Medio<sup>35</sup>, le parece «como si hubiera vuelto a La Habana de mis últimos tiempos». Esta será la revelación final:

Pero lo que más semejava el estar yo realizando ese viaje era una sensación de temor, casi de terror, que emanaba de todos los sitios y las cosas, incluyéndonos a nosotros mismos. Había anochecido y, **aunque no había luna**, del cielo se desprendía una remota luminosidad. También la niebla, típica en aquel lugar, lo envolvía todo, hasta nuestros cuerpos, con un fulgor plomizo que disfumina [sic] los contornos. [...] Salimos del promontorio y al momento estábamos frente a un lago también verduoso rodeado por la misma vegetación imprecisa. (82)<sup>36</sup>

He subrayado la ausencia de la luna, presencia fundamental en *Antes que anochezca* y a la que dedica las últimas líneas de este texto, antes de su «Carta de despedida», porque la ausencia de la luna de esta escena ocasiona un desamparo total:

¡Oh Luna! Siempre estuviste a mi lado, alumbrándome en los momentos más terribles; desde mi infancia fuiste el misterio que velaste por mi terror, fuiste el consuelo en mis noches más desesperadas, fuiste mi propia madre, bañándome de

---

<sup>34</sup> Hay una importantísima intertextualidad en *El color del verano*: «Aquella mujer, aquel cuadro, no era un cuadro, era un hechizo, una fuerza mayor e irreplicable. [...] Solamente, tal vez, la *Mona Lisa* podría compararse a aquel retrato que se alzaba en un rincón de aquella pocilga calenturienta y remota» (376). De acuerdo con el texto, el gran cuadro titulado *Homenaje a Luisa Pérez de Zambrana* no era otra cosa que el autorretrato de Clara Mortera, de la contemplación de cuyos cuadros resultaba herida la gente: «Aunque eso es dudable, lo cierto es que Clara recibía una pequeña comisión o clemencia estatal cada vez que difundía el virus del sida en la población llana» (375). Recordemos, además, la presencia de las serpientes al final de «Que trine Eva», evidente asociación con la expulsión del Paraíso terrenal. Por último, hay también una pintura de Goya que fulmina a todo el que la mire en *La Loma del Ángel*.

<sup>35</sup> En la calle Empedrado, en La Habana vieja.

<sup>36</sup> Subrayado mío.

un calor que ella tal vez nunca supo brindarme; en medio del bosque, en los lugares más tenebrosos, en el mar; allí estabas tú acompañándome; eras mi consuelo; siempre fuiste la que me orientaste en los momentos más difíciles. Mi gran diosa, mi verdadera diosa, que me has protegido de tantas calamidades [...]. (340)

Elisa entonces le dice –en italiano– que el veneno del conocimiento, o al menos el de la curiosidad, es una de las tantas calamidades que sufre el ser humano, y que nunca ha matado a nadie sin explicarle primero el porqué. Acto seguido, explica cómo el cuadro y ella son «una misma cosa», y que escapa todas las noches<sup>37</sup> para tener las aventuras amorosas, pero, más sorprendentemente aún, admite: «Sí, me gustan los hombres, y mucho, porque yo también soy un hombre y además un sabio!» (83). Ramón trata de seguirle la corriente «(como decíamos allá en La Habana)», dice, admitiendo con naturalidad su condición de travesti, de la posibilidad de que se hubiera realizado un cambio de sexo, muy natural en el contexto neoyorquino, pero Elisa responde que «esa mujer del cuadro era el mismo pintor que se había hecho su propio autorretrato, pintándose tal como él quería ser (como interiormente era) una mujer lujuriosa y fascinante.» (83-84). Admite que otros pintores habían logrado pintarse como una hermosa mujer, pero que la hazaña consistía en poder abandonar el marco y adentrarse en la muchedumbre, cosa que requería un enorme poder de concentración que, ahora, quinientos años más tarde, cada vez le costaba más y por eso se desdibujaba o perdía esporádicamente algunos de sus miembros.

En un apasionado apareamiento, y durante el tercer orgasmo, Elisa va perdiendo concentración y energía:

De repente, su larga cabellera cayó de golpe y me vi entre los brazos de un anciano calvo, desdentado y hediondo que gimiendo me sobaba el sexo. Al momento se sentó sobre él, cabalgándolo como un verdadero demonio. Rápidamente lo puse en cuatro patas y, a pesar de mi asco, me dispuse a darle todo el placer que me fuera posible, hasta dejarlo tan extenuado que me permitiese escapar. Como jamás había

---

<sup>37</sup> Como en los relatos góticos, el vampiro abandona su féretro. También aludiría al «coming out of the closet».



practicado la sodomía quise hacerme la ilusión remota de que aquel esperpento, aquel saco de huesos, al que además le había salido una horrible barba, seguía siendo Elisa. Y mientras lo poseía lo llamé por ese nombre. Pero él, en medio del paroxismo, volvió el rostro, mirándome con unos ojos que eran dos cuencas rojizas.

—¡Llámame Leonardo, coño! ¡Llámame Leonardo! —dijo mientras se retorció y mugía de placer como nunca antes vi hacerlo a un ser humano.

¡Leonardo! Empecé entonces a repetir, poseyéndolo. ¡Leonardo!, le decía y seguía entrando en aquel promontorio pestífero [...] ¡Leonardo! ¡Leonardo! ¡Leonardo! Creo que fui repitiendo aterrorizado durante todo el trayecto de regreso a Nueva York [...] (85)<sup>38</sup>

Aunque le ha arrebatado el puñal, estaba seguro de que «Leonardo, Elisa o aquella cosa» no había muerto.

Regresamos entonces al momento en que Ramón descubre que había pescado alguna gripe, o algo peor, inmediatamente después de este encuentro con Elisa/Leonardo. Lo significativo de esta escena que acabo de citar no reside únicamente en esta fiebre inmediatamente posterior, sino muy claramente en el terror a los estragos del SIDA que se anticipan en la belleza del cuerpo enfermo. Arenas nos describe cómo la muerte de su vida sexual precipita su decisión de suicidarse, en *Antes que anochezca*:

Por otra parte, hacía unos meses había entrado en un urinario público, y no se había producido esa sensación de expectación y complicidad que siempre se había producido. Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven. Allí mismo pensé que lo mejor era la muerte. Siempre he considerado un acto miserable mendigar la vida como un favor. O se vive como uno desea, o es mejor no seguir viviendo. (9)

---

<sup>38</sup> No se puede descartar la lectura de Ya mamá/Llámame.

Esa noche en que se descubre febril pernocta en casa de Daniel, a quien sorprende succionándole el miembro, hecho ambiguo que muy bien podría pertenecer al mundo onírico o a su paranoia delirante. En una nota al calce, Daniel afirma que le ha dado un jarabe que calma las diarreas, otro de los síntomas de la infección. Decide abandonar Nueva York; en la Grand Central Station divisa a Elisa, que «aparecía por todas partes» (88) pero, al intentar perderse en la multitud, comprueba que nadie le hace caso. Finalmente, en la confusión lo arrestan, pero su sensación de alivio desaparece cuando lo liberan al día siguiente. Es entonces cuando decide destruir el cuadro:

¡El cuadro! ¡El cuadro, desde luego! Allí estaba ella, el pantano, las rocas, el terraplén amarillo... Todo lo que el pintor había concebido, incluyéndose a él mismo, estaba ahora en el museo, cumpliendo su condición de obra de arte, a merced de quien se atreviese a destruirla. [...] Al fin iba a acabar con aquel engendro que a tantos hombres ya había destruido y que de un momento a otro me iba a destruir también a mí. (90)

Finalmente, escribe desde su celda; uno de los policías le ha prometido sacar el manuscrito para entregárselo a Daniel<sup>39</sup>. Ramón aclara que no quiere salir, sino solamente que Elisa no pueda entrar a destruirlo: «¡Ayúdenme, por favor! O pronto seré otra de sus innumerables víctimas que yacen sepultadas en el pantano verdoso que está detrás del cuadro desde el cual ella, con sus ojos sin pestañas, vigila mientras sonrío» (91).

Elisa/ELSIDA es, entonces, la ausencia que estructura el relato, el terror que constituye el *leit motiv* principal; esto se constata en el encuentro final, en que Elisa es Leonardo, y Reinaldo es también, por supuesto, Leonardo, dentro del típico juego especular de dobles y diversos autores y narradores o versiones –de su poética, en la que afirmaba que la realidad es múltiple– de la narrativa de Arenas. Desde la primera insinuación transgénero de Elisa, su «otra» voz y su extraño acento, se identifica su rareza; así como habla en lugar de Leonardo, habla del terror del «queer» enfermo de SIDA<sup>40</sup>. A esto abona, por supuesto, la cualidad andrógina de la *Gioconda*,

<sup>39</sup> Esto constituye una alusión a sus propios esfuerzos de sacar sus manuscritos de Cuba.

<sup>40</sup> Arenas no se encontraba «integrado», por así decirlo, al movimiento gay neoyorquino,

junto con su enigmática sonrisa y su mirada que persigue al espectador, no importa la posición en la que se ubique en la sala, que es uno de los rasgos de la validez de una gran obra estética. Cito a Olivares al respecto:

Arenas's tale about a sexually voracious and murderous woman who turns out to be a transgendered gay man passing as a woman allegorically presents a misogynistic, homophobic, and transphobic narrative of HIV/AIDS. [...] On the one hand, because Ramón explicitly asks Elisa about 'her sex change' and Elisa responds that she is the embodiment of *Mona Lisa*, Leonardo's self-portrait, in which the painter portrayed himself 'as he wished to be', one is invited to read Elisa as a transsexual character. On the other hand, because Elisa unambiguously states in that same scene what her sex is –'I am a man'– and, at the moment of penetration, having just been turned back into Leonardo, insists on being called by her given male name, one is invited to read her not so much as a transsexual but as a transgender subject, meaning a person who challenges gender normativity. Inasmuch as I approach Arenas's oeuvre in relation to his biography, I favor the second reading, which focuses not on corporeal disconnection but on the connection between male same-sex desire and femininity. An effeminate gay man who desired to be penetrated anally by 'hombres de verdad', Arenas was indeed woman-identified, but he did not yearn to become a literal woman. What I see at play, in Arenas's life and (allegorically) in *Mona*, is not the issue of transsexual embodiment but of transgender performativity. Be that as it may, what seems clear to me is that, regardless of whether one reads the Leonardo character as a transsexual or a transgender subject, the *novella* is undeniably transphobic. (120-121)

---

por lo cual esto constituye, a mi entender, un grado más de aislamiento y de pánico ante la súbita epidemia. Esto se tematiza en cómo la multitud lo rechaza, entre otras cosas. Ciertamente, Arenas se enfrentó solo a esta condición, y en este texto nos narra su pánico ante los primeros síntomas de una enfermedad que ha aparecido inexplicable y aterradoramente en su vida.

Judith Butler se ha propuesto recientemente la revisión del término *queer* a partir de las críticas de esta comunidad:

Pero la mayor crítica a «queer» últimamente ha venido de la comunidad trans. Y se ha manifestado de diversas maneras. Acepto esas críticas como necesarias, y me he encontrado a mí misma revisando mis puntos de vista como respuesta a lo que se ha dicho. También me he encontrado que quienes trabajan en la «intersexualidad» han encontrado «queer» muy poco útil, por lo que es importante entender por qué. Si «queer» significa que generalmente somos personas cuyo género y sexualidad están «desligadas» [unfixed, no fijadas] entonces ¿qué espacio les queda en el movimiento queer para quienes se entienden necesitando –y deseando– una identidad de género claro dentro de un marco binario? ¿O qué espacio queda para personas que requieren una designación de género que es más o menos inequívoca para desenvolverse bien y librarse de ciertas formas de ostracismo social? Muchas personas en situaciones de intersexualidad quieren ser categorizadas dentro de un sistema binario y no quieren ser idealizadas [romanticized] como alguien «más allá de las etiquetas».<sup>41</sup>

Considerando la postura de Arenas frente a la homosexualidad y el hecho de que este relato transcurre en Nueva York, donde se encontraba marginado del establishment gay –la multitud–, debo concurrir con esta problemática afirmación de Olivares<sup>42</sup>. Respecto de este polémico asunto, Paul Julian Smith afirma:

---

<sup>41</sup> <http://www.golfxsconprincipios.com/lamoscacojonera/judith-butler-actualiza-queer-para-que-sea-trans-inclusivo/#sthash.uDc71e3I.dpuf>.

<sup>42</sup> Arenas manifestó una actitud negativa frente al activismo gay estadounidense que, según él, atrofiaba el goce. Consideraba que lo ideal en toda relación sexual era la búsqueda de lo opuesto, y por eso concebía el mundo homosexual como un mundo desolado. McMahon considera que “Arenas effectively heterosexualises homosexuality and presents homosexuality as a sexual ‘inversion’ where same-sex desire is merely heterosexuality disguised. Indeed, for Arenas the object of desire is the (unobtainable) heterosexual man”. Ver Wendy-Jayne McMahon (2012): 40.

Lamenting from exile the tedious reciprocity of gay sex in the United States, he eulogizes the objects of his love in Cuba: men who have wives or girlfriends but enjoy penetrating other men. Just as such men cannot be defined by conventional binaries, so Cuban beaches or clubs are undivided along sexual lines. Civil rights may be all very well for First World gays, but the U.S. lifestyle Arenas encounters in exile is desolate. (264)

### *Viaje a La Habana*

El tercer y último relato del libro del mismo título constituye el Tercer Viaje, en esta ocasión un viaje de regreso –imaginario o real, en el que el tiempo se espacializa y, sobre todo, se erotiza– del protagonista desde el exilio en Nueva York a La Habana que, además de una especie de *nóstos* y un emblema de los imaginarios –o las aporías– del regreso<sup>43</sup>, es una telemaquia incestuosa, aunque al revés: es el padre quien regresa en busca de su hijo, su doble especular.<sup>44</sup> Resulta particularmente importante el empleo de Arenas del estilo indirecto libre, en que se desplaza la atención tanto a lo narrado como a la interioridad del narrador-protagonista, al tiempo en que se concede al lector la posibilidad de escuchar sus monólogos, recurso que se refuerza mediante el uso de cursivas a lo largo del texto, para regresar a la primera persona narrativa. Esto es un recurso de focalización, empleado muy efectivamente por Arenas en muchos otros de sus textos.

Señalemos algunas connotaciones del nombre Ismael: el hijo de Abraham, exiliado de la casa paterna; el hijo del poeta exiliado José Martí,

---

<sup>43</sup> Es importante el relato –ya citado como antecedente de estos imaginarios– «El regreso», de otro exiliado y suicida, Calvert Casey –la «Calvita»–, que explicó así su regreso a La Habana: «A la emoción que me produjo el espejismo –una multitud bajando por una avenida romana– siguió un pánico infinito –recordé el pánico que sienten los elefantes cuando, próximos a la muerte, se sienten muy lejos de donde han nacido. Estaba terriblemente lejos de La Habana. Quizás había perdido para siempre el paraíso (y también el infierno), de la primera visión. Aquella mañana terminó mi exilio voluntario. Debía volver al escenario de los descubrimientos, donde todo viene dado y no es necesario explicar nada». Citado por Alberto Ruy Sánchez, en: [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=88&Itemid=30&limitstart=1](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=30&limitstart=1).

<sup>44</sup> También se puede leer, de acuerdo con Soto, como un «viaje a la semilla», una reconstrucción lírica de los orígenes: “a search for origins” (Soto 114).

Ismaelillo; el Ismael de *Moby Dick* de Melville<sup>45</sup>. El relato contiene asimismo varias alusiones bíblicas, en un contexto enigmáticamente cristiano; entre estas, el deseo que impulsa a Ismael –con una «curiosidad casi morbosa»– a «conocer» a su hijo, verbo cuyas connotaciones son patentemente carnales; el regreso a la «tierra prometida», el cual incluye una larga peregrinación, o Pasión<sup>46</sup> –madero al hombro– durante la cual es apedreado, que evoca la de Cristo, hasta su casa, donde, a su llegada, Elvia le lava los pies ensangrentados, y que concluye con el encuentro de padre e hijo a la mesa, su comunión-resurrección. Esta lectura se refuerza con las palabras de Ismael a Carlos en la habitación durante su encuentro, clímax del relato: «Carlos, Carlos, volvió a susurrar Ismael casi sollozando mientras se arrodillaba frente al joven desnudo y lo abrazaba. ¿No te das cuenta que yo estaba muerto y tú me has resucitado?» (146).

De acuerdo con Olivares, este relato elabora una fantasía primaria de seducción de su niñez, la experiencia que nos narra Arenas del único encuentro con su padre en *Antes que anochezca* de chiquito («Las piedras», 18):

Al bajar al río [mi madre y yo] vimos a un hombre que venía hacia nosotros; era un hombre apuesto, alto, trigüeño. Mi madre se enfureció súbitamente; empezó a coger piedras del río y a tirárselas por la cabeza a aquel hombre que, a pesar del torrente de piedras, siguió acercándose a nosotros. Llegó hasta donde yo estaba, metió la mano en el bolsillo, me dio dos pesos, me pasó la mano por la cabeza y salió corriendo, antes de que alguna pedrada lo descalabrara. Durante el resto del camino mi madre fue llorando y, cuando llegamos a la casa de mi tía, yo me enteré de que aquel hombre era mi padre. No lo volví a ver más [...].<sup>47</sup>

Según Olivares, Arenas desarrolla en este relato la dinámica erótica entre padre e hijo que se ha sugerido apenas en su autobiografía, una fantasía en la que padre e hijo, dobles especulares uno del otro, se desean y completan mutuamente:

<sup>45</sup> “Call me Ishmael”, oración de apertura de *Moby Dick* (1851).

<sup>46</sup> Vía crucis tras del cual el hijo se reúne con su Padre.

<sup>47</sup> Olivares señala la relación psicoanalítica entre este intercambio pecuniario, los dos pesos que el niño retiene, y una estructura libidinosa anal. (Véase Olivares 69-70).

After an arduous voyage (like Ismael's to Santa Fe), a voyage that soon is to come to an end (Cuba, exile, AIDS, death), Arenas confronts his wish for a father-son union, a desire that is at the core of a novella where he both inscribes and textually satisfies his paternal longing. In the guise of fiction, the son (Arenas) searches for and finds his desiring and desired father in an unforgettable return to his fatherland. Arenas's long-awaited *acontecimiento único* takes place in this, his last, *Viaje a La Habana*. (Olivares 88)

La figura paterna se proyectará no solamente en sus amantes, sino que la han representado también sus maestros Piñera y Lezama, y según sus memorias, es también el recuerdo de Aquileo de su propio padre en el Canto XXIV de la *Iliada*, durante la escena en que el rey Príamo de Troya le suplica que le devuelva el cadáver de su hijo Héctor, que lo había conmovido profundamente. Arenas había comenzado la lectura de este poema en Cuba simultáneamente con la escritura de su autobiografía, que continuó durante el exilio sin abandonar nunca el poema homérico, que encontraron junto a su lecho de muerte.

De acuerdo con Soto, que cita a Sánchez-Eppler:

Benigno Sánchez-Eppler proposes that among the possible readings of the story's recourse to incest, either as a real incest or hyper-utopian sexual/national fantasy, is one that demands from the Cuban nation the creation of a space, a promised land of sorts, in which Cuban patriarchs in their nation-making discourses would 'acknowledge, forgive, accept, celebrate a queerness somehow shared among fathers and sons'. This view would explain why in *Viaje a La Habana* the double tattoo of homosexuality and incest is presented with such compassion and humility. (Soto 123)

En ese sentido, hay que destacar lo sutil y poético de este encuentro, que no se detalla con la crudeza de otras descripciones del autor sobre encuentros homoeróticos.

Aparte lo evidente de este encuentro como una transposición de la búsqueda del padre ausente, que subyace la obra de Arenas, es sumamente

significativo que desemboque en el incesto. Al final de *El asalto*, escrita entre 1974 y 1988, el narrador-protagonista mata a su madre, que es a su vez el Reprimerísimo, clavándola con su falo, en una erección descomunal, en el momento en que esta lo mira llorando y le dice: *hijo* (190). Más sugestivo aún me resulta el prólogo a su parodia de la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839/1882), *La Loma del Ángel*, escrita entre 1983 y 1985, es decir, también desde el exilio:

La obra [*Cecilia Valdés*] no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino que también es lo que podría llamarse «una suma de irreverencias» en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquella época (y, en general, de la actual) a través de una serie de incestos sucesivos. Porque la trama de *Cecilia Valdés* no se limita a las relaciones amorosas entre los medio hermanos Cecilia y Leonardo, sino que toda la novela está permeada por incessantes ramificaciones incestuosas hábilmente insinuadas. Tal vez el enigma y la inmortalidad de esta obra radiquen en que al Villaverde presentarnos una serie de relaciones incestuosas, consumadas o insinuadas, nos muestra la eterna tragedia del hombre; esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego, y, por lo tanto, la búsqueda de un amante ideal que por ello solo puede ser espejo –o reflejo– de nosotros mismos («Sobre la obra», 9).

En esta novela, en la que Arenas elabora el motivo del incesto como móvil de las acciones de casi todos sus personajes, hay también unos pasajes –todos titulados *Del amor*– intercalados en el texto narrativo, que revelan las introspecciones de los tres personajes que constituyen el triángulo amoroso: José Dolores Pimienta, Cecilia y Leonardo. Destaco la reflexión de este último en el capítulo XXX «Del amor»:

*Un gran amor son dos cuerpos ardientes y ansiosos que se encuentran a través del deseo y al poseerse se transforman en todos los cuerpos amados y odiados: hermana y madre,*



*padre y amigos. Todo lo que de alguna manera conforma nuestra vida y por lo tanto los sentimientos más sediciosos e invencibles.*

*Porque un gran amor es, sobre todo, una gran provocación. (123)*

*Viaje a La Habana: Tercer viaje* abre con una carta fechada el 3 de noviembre de 1994, dirigida al protagonista, Ismael, un cubano exiliado en Nueva York, por su ex-esposa, Elvia, en la que le solicita que viaje a La Habana puesto que su hijo, Ismaelito, ha estado preguntando por él. Se nos presenta entonces la imagen inaugural de una ciudad —observada desde la ventana de su apartamento, en una especie de rêverie— que desaparece por momentos envuelta en la ráfaga de blancura que produce una copiosa nevada y que enmarca los pensamientos de Ismael. Este reflexiona, tras quince años en Nueva York<sup>48</sup>, acerca de su condición de sobreviviente —en una clara intertextualidad con «Final de un cuento»— y, acto seguido, recuerda cómo se había hecho novio de Elvia en Cuba, para aplacar sus *furias*<sup>49</sup> (que lo confirmarían como *maricón* si se descuidaba), el nacimiento de Ismaelito, su vida ejemplar, hasta un día en que Elvia sale a visitar a sus familiares, y cede a la tentación:

Entonces un día salió a la calle, es decir, a aquellos callejones soleados llenos de arena y casas de madera tras las cuales retumbaba el mar. En una de las esquinas estaba un joven, uno de los tantos muchachos que parecen surgir del mismo mar, ensimismado en su indolencia, ofreciéndose sin ofrecerse, llamándolo sin siquiera decirle media palabra. (104)

A este joven, llamado Sergio, lo ha invitado a subir a su casa:

[Sergio] Era como una aparición, como una compensación, como algo previsto por el tiempo quizás por los dioses o por lo menos por algún dios piadoso, por alguna marica divina, por alguien que a pesar de todo quería y lograba que uno no fuese completamente desdichado. (104-105)

<sup>48</sup> Las fechas, una vez más, no concuerdan. Arenas se suicidó en 1990.

<sup>49</sup> Clarísima intertextualidad con la poesía de Virgilio Piñera.

Tras el encuentro sexual, este se despide pero regresa más tarde con dos milicianos, la presidenta del C.D.R.<sup>50</sup> y un policía, acusándolo de corrupción de menores. Es un verdadero escándalo en Santa Fe, puesto que Ismael se había distinguido hasta entonces como un revolucionario cabal y un intachable hombre de familia. Es conducido hasta la prisión de El Morro y, más tarde, a un campo de trabajo forzado, hasta que logra salir de Cuba. De su vida en Miami y, más tarde, desde Nueva York recuerda tanto el rechazo de la comunidad exiliada<sup>51</sup> como su decisión de no entregarse a nadie nunca más<sup>52</sup>, lo que lo ha sumido en una profunda soledad.

Estos recuerdos, que se han suscitado mientras mira desde su ventana, se interrumpen al ver la carta en su mesita de noche:

[...] esa carta no es una carta, sino una especie de extraño y siniestro insecto, una serpiente, algo realmente maléfico que, escapando del infierno con sus plantaciones y humillaciones y cárceles, voló sobre aquella tormenta de nieve que supuestamente debía ampararlo a él, a Ismael, y se posó allí en su habitación, con alguna intención siniestra y probablemente mortífera.<sup>53</sup> (114)

---

<sup>50</sup> Comités de Defensa de la Revolución, instalados en cada cuadra como mecanismo de vigilancia de unos vecinos sobre los otros. Este tema lo aborda Antonio José Ponte en «La Habana: ciudad y archivo», donde el escritor y ruinólogo toma como punto de partida la parábola de la cena y el subsiguiente derrumbe de la casa de Scopas narrada por Cicerón, para desarrollar la metáfora de la «casa de la memoria» cubana mediante la asociación de espacio y palabra. Asociando las ruinas con la política, que constituyen un paisaje de posguerra sin que haya ocurrido guerra alguna, excepto la suscitada entre los propios ciudadanos por la desconfianza ante las delaciones y los archivos secretos, Ponte propone que la reconstrucción de La Habana no sea solo del espacio edificado, sino también de una comunidad fracturada. En Anke Birkenmaier y Esther Whitfield, eds. (2011).

<sup>51</sup> Esta es la misma trayectoria de Arenas desde Cuba hasta NY, inclusive alude a su estancia en la prisión.

<sup>52</sup> Como en sus memorias, se había preservado del sexo en la prisión, aunque lo apodaban «La Ternera», por lo bien que mamaba.

<sup>53</sup> La serpiente –aquí la tentación– hace su tercera aparición en este tercer viaje, anticipando que su regreso es un viaje al infierno, intertextualidad, a mi juicio, con el Canto IX de la *Odisea* de Homero y con el VI de la *Eneida*, poema este último en que Eneas viaja en busca de su padre Anquises.

Y pasa a dudar entre regresar o no, puesto que nunca hasta entonces se lo había siquiera planteado. En este pasaje de la narración ocurre un alucinante contrapunteo narrativo entre el aquí (NY) y el allá (Cuba), y termina decidiéndose por el regreso. Pero se trata de una Cuba detenida en el tiempo, en la que él es aún joven. Uno de los factores, significativamente, que lo convencen, es «escuchar su idioma, ese ritmo intransferible, ese balanceo, no del español, sino del cubano [...]» (118). Decide «tengo que ir allá» (119); se imponía un regreso al paisaje amado «(donde tanto lo habían jodido) para luego abandonarlo definitivamente» (118), pero sin anunciar su viaje: «llegaría súbitamente, cargado de paquetes [de una lista de cosas que Elvia le había escrito que quería Ismaelito], hasta el mismo pueblo de Santa Fe, a darles la sorpresa...» (119). Como veremos, esta omisión de información clave, cuyo punto culminante —y mise-en-abîme— es el diario *Granma Unidimensional Matutino* en que Carlos le ha dejado escrito su nombre, Ismael, tanto como sus señas (que habrían descubierto que era su hijo, pero que Ismael ni lee), constituye una de las más efectivas estrategias de este relato, que conducen al sorpresivo giro final.

Sus recuerdos saltan entonces, sin apenas transición, del avión que lo ha llevado a Nueva York, a sus sueños: «aunque ya habían pasado más de dos años de su llegada, soñaba siempre el mismo sueño o una cadena sucesiva de sueños que se alternaban y repetían noche a noche. Misteriosamente, sin saber por qué ni cómo, estaba de nuevo en Cuba. Aunque ya había salido de allí, no sabía por qué error, por qué maldición, había ido a parar de nuevo a aquel sitio, y ahora, desde luego, no podía salir [...]» (111) y, de ahí, a su aprendizaje «de un inglés coloquial que le resolvía todas sus necesidades» y a sus experiencias con la comunidad del exilio, de las que se retira eventualmente, al comprobar que el sistema democrático no era tal y que la política era un juego sucio. Con este gesto, concluye, se ha podido desprender de todo vínculo con la isla, y se ha alejado rotundamente de todos los cubanos. Su opinión sobre los cubanos en el exilio proyecta su propia soledad, su renuncia a toda posibilidad de amor:

*Pobre gente, buena gente en definitiva, que de una u otra manera han perecido, viviendo siempre en una suerte de vaivén, ni aquí ni allá, recordando y viviendo siempre lo que no existe, muriéndose día a día de nostalgia, sin reventar, como sería mejor para ellos, de un solo estallido.*

*Porque si algo enseña el exilio, es decir la libertad, es que la felicidad no consiste en ser feliz, sino en poder elegir nuestras desgracias... (112)*

Pero recuerda la carta de Elvia, que le trae «aquella visión siniestra (y también amada)», invitándolo al regreso. No iría, pensaba: «Cómo volver al lugar que nos ha marcado y destruido para siempre» (115-116). Y tira la carta, y regresa a la ventana. Y vuelve a dudar:

Y se vio no entre esta blancura desolada que petrifica hasta la misma imaginación, sino allá, en medio de una tibieza y de un paisaje resplandeciente, junto a un mar y unos árboles que eran parte de su propia vida y que la distancia ennoblecía aún más. Se vio [...] joven y entusiasmado, respirando desenfadadamente una atmósfera que no le era agresiva sino cómplice y protectora; respirando, sintiendo, disfrutando una sensación de estar, de sentirse en su sitio, en el único sitio donde realmente su existencia puede tener ese nombre (117).

De pronto, toda esa juventud lo vuelve a inundar, y quiso ser aquel que nadaba en un mar transparente, no como estos de aquí fríos y cenicientos: «quiso, solo por un momento, solo por una vez más en su vida, *en mi muerte*, pasearse por las calles donde había sido joven, donde había sido él» (117-118). En este contrapunteo asistimos a una especie de desdoblamiento del personaje, que resuelve que tiene que ir allá.

La segunda parte del relato comienza a su llegada a La Habana, el 23 de diciembre de 1994, víspera de la Nochebuena, fecha que ha perdido las connotaciones habituales después del triunfo de la Revolución, aunque resultan significativas pre-revolucionariamente, puesto que conducen a una restauración de la Navidad, el «acontecimiento único», el nacimiento del Hijo<sup>54</sup>. El paréntesis tras la fecha «(¿pero quién recuerda un hecho tan insignificante y remoto?)» (119), no obstante, nos sitúa en el terreno de la fantasía: un hecho remoto es también improbable. Otras dudas acerca de la realidad de este regreso a Cuba se suscitarán a lo largo del relato,

---

<sup>54</sup> Llega el 23, el 24 –Nochebuena– pasa la noche con su hijo en La Habana, y, al tercer día, el 25 –Navidad– cenan los tres en familia, en Santa Fe.

particularmente en forma de preguntas del propio Ismael a sí mismo, o de momentos en que no sabe si ha soñado algo, por ejemplo, su encuentro erótico con Carlos: «Al menos dijo entonces, tomando el short verde olivo y mirando a la habitación vacía, no fue un sueño» (149).

En la tercera parte, se pasa de primera persona a tercera, y se narra la llegada de Ismael a Cuba, lo cual le produce, sobre todo, una sensación de extrañamiento: «¿Llevaría alguna señal donde decía «apátrida» o algo por el estilo?» (121)<sup>55</sup>. Esta sensación de extrañeza refuerza la noción de la irrealidad de este viaje, que no es solo espacial sino temporal y que, mediante «el olor de la noche, ese olor casi palpable y dulce de la isla»<sup>56</sup>, desata su memoria afectiva:

[...] Ismael cerró los ojos, y, siempre agachado sobre las piedras, pensó que no era posible, que no era posible, que no era posible que él tuviera ya cincuenta años, que no era posible que estuviera allí frente a aquellas aguas, junto a aquel mar, solo de paso, que no era posible que aquel mar fuera un mar amurallado que apenas si podía visitar... (124)

Se pregunta entonces cómo es posible concebir que haya regresado.

Obligado a permanecer en el hotel Tritón en el barrio de Miramar cerca de las playas de Marianao, entre otras muchas cuestiones burocráticas (al ser considerado turista)<sup>57</sup>, se va a su habitación, esconde todo su dinero que, inexplicablemente, había extraído de su cuenta de ahorros en NY<sup>58</sup> –detrás del espejo del baño– y tras instalarse, sale a caminar:

---

<sup>55</sup> Toda esta parte posee importantes intertextualidades con «El regreso», de Calvert Casey.

<sup>56</sup> Motivo fundamental en «La isla en peso», de Virgilio Piñera: «La noche invade con su olor y todos quieren copular./ El olor sabe arrancar las máscaras de la civilización,/ sabe que el hombre y la mujer se encontrarán sin falta en el platanal./ ¡Musa paradisíaca, ampara a los amantes!». Curiosamente, «musa paradisíaca» es el nombre científico del plátano.

<sup>57</sup> El epígrafe de este relato es del *Viaje a La Habana*, de la Condesa de Merlín: «¡Solo encuentro un montón de piedras sin vida y un recuerdo vivo!» Más significativo aún es cómo comienza este fragmento (Carta XV, «La casa paterna»), en el que se pregunta ¿Dónde está mi padre?» (el Conde Jaruco).

<sup>58</sup> Lo que equivaldría al giro «quemar las naves» por la acción de Hernán Cortés para impedir el regreso de sus hombres.

[...] salir de pronto a aquella claridad, a la tibieza de aquella tarde, fue como recuperar súbitamente su juventud, como sentirse súbitamente transportado a un tiempo mágico, detenido en la espera, exclusivo para él, donde en oleadas vivificantes, algo –aquella luminosidad, aquel resplandor, aquel cielo insólitamente alto y azul– le penetraba por los poros [...] Estaba ya frente a la playa, aquella playa donde él había pasado su juventud, los mejores momentos de su juventud, tendido en la arena o nadando mar afuera, mientras pensaba *si pudiera salir de aquí, si pudiera salir de aquí...* (120-121)<sup>59</sup>

Pero dos soldados le cortan el paso. Según sigue avanzando, comprueba cómo le siguen prohibiendo el paso a todas partes<sup>60</sup>, hasta que llega a un pedregal y una porción de mar, al cual logra acceder: «Así lo hizo Ismael y pudo tocar finalmente, después de más de veinte años las aguas de aquel mar tan amado, tan lejano, y ahora casi prohibido, por el cual, *sí, solamente por él, debo confesarlo ahora mismo*, había hecho aquel viaje» (124). Reflexiona amargamente acerca de su condición de extranjero en su propia tierra y, agachado, «con las manos puestas sobre la cara, como ocultándose hasta de la misma oscuridad, lloraba. Por un rato, Ismael lloró casi serenamente [...]» (125). Esta escena se puede considerar una reminiscencia del llanto de Odiseo a las orillas del mar, añorando el regreso a su patria, recurrente en la *Odisea*, aunque en un espejo del revés: aquí se llora el regreso imposible.

Siente entonces que alguien lo contempla: un joven vestido de verde olivo, «un bello ejemplar masculino», «verdaderamente apuesto», que se identificará –algo más tarde– como Carlos, y que le aclara tajantemente su situación: «Ya este no es su país» (127). Carlos aparece como «una alta sombra» a su lado. Tras ser acompañado por Carlos de regreso al hotel –y haber quedado para el día siguiente, por estar Carlos «libre de servicio»–, Ismael queda solo en su habitación y sueña que se ha echado a caminar por el muro del mar: «¿Cómo había ido a parar allí?», y ha terminado cayendo al vacío.

<sup>59</sup> Esta imagen de «penetrarle» los poros anticipa y confirma el erotismo del encuentro con su tierra, particularmente con el mar.

<sup>60</sup> «Ahora no son playas, respondió el joven [Carlos], son círculos sociales para los trabajadores.» (127)

Al levantarse la mañana siguiente, decide –contra las advertencias de Carlos– hacer un recorrido por La Habana vieja; según avanza, «todo el conjunto de detalles le comunicaban una sensación de extrañeza y hasta de peligro». Ismael camina por La Habana centro y vieja durante la mañana, tras una noche poblada de dudas y pesadillas, y comprueba que el panorama de La Habana lo deprime, impedido, además, de toda movilidad, por una u otra razón. En todas partes se tropieza con prohibiciones de paso. Su visión de la ciudad es fantasmagórica:

Casas apuntaladas, paredes derruidas, edificios reducidos a escombros, latas y cartones que tapaban un hueco, charcos de agua putrefacta, enormes montones de basura acumulada en las puertas de los edificios, y sobre todo aquella polvareda y aquella impresión de deterioro general, pues no se trataba solo de viejos edificios, o de balcones apuntalados o de paredes remendadas, se trataba de un moho, de algo que carcomía y subía royendo, no solo las paredes, sino los troncos de los escasos árboles, las hojas, el aire y hasta los rostros de las personas. (132)

De regreso a su hotel se encuentra con Carlos, que lo ha estado esperando, según habían acordado. Se van en autobús hasta la playa de Guanabo, donde comprueba, al llegar finalmente, que «al menos el mar está igual» (135). Viste un short verde olivo («Cubano», pensó) y, al verse allí, duda de nuevo por qué ha venido, y «ya se veía, siempre autocompaciéndose, transitando por entre la nieve neoyorquina» (136). En su conversación surgen dos temas: el suicidio y el deseo de Carlos de irse de allí. Al probar las famosas croquetas del cielo, comprueba con horror que la croqueta no se le ha pegado al cielo de la boca, sino a la prótesis dental «y eso, la croqueta, sus dientes postizos, volvieron a colmarlo de tristeza.» (140). Todos estos motivos –el suicidio, el exilio y la juventud perdida– configuran los temas fundamentales de la obra de los últimos años de Arenas. De regreso, afloran símbolos fundamentales:

Ya en la carretera, Ismael pudo ver otra vez la playa desierta y el mar que se deshacía en la arena. Más allá, sobre ese mar tan añorado y que ahora deseaba cruzar rápida-

mente, apareció la luna en cuyo rostro él creyó ver un rictus de amargura que no excluía la compasión. Y otra vez una sensación de soledad sin tiempo, ni subterfugios para evadirla, un desarraigo que estaba más allá de todas las circunstancias, de toda patria recuperada (cosa por lo demás imposible), de toda juventud rescatada (cosa por lo demás imposible), de todo deseo y hasta de toda felicidad alcanzados (cosas por lo demás imposibles) lo invadió. Era un destierro cósmico que precisamente por ser perfectamente implacable no tenía ni siquiera una explicación plausible y, menos aún, alguna solución... (141)

En el autobús, una plenitud misteriosa —el acontecimiento único— se desparrama por toda la región, tema que se enlaza a las fechas de la Navidad, «fiesta ancestral y única»: «Porque solo había una palabra, allí y en cualquier otro sitio, pensó Ismael, *contradiciéndome, ya lo sé*, que pudiera salvarnos, y esa palabra no era otra, no podía ser otra, que aquella vieja y maltratada palabra, ya en muchos lugares prohibida y perseguida y en otros comercializada y deformada. Amor.» (142). Y cuando Carlos le manifiesta sus dudas acerca de la firmeza de sus intenciones, Ismael le contesta:

No puedo explicarte ahora, tal vez nunca, cuánto he esperado este momento, no puedes imaginarte qué ha sido de mi vida durante estos quince años fuera de aquí, de ninguna manera podrías comprender, ni yo explicarte, cuánto he sufrido, cuánta soledad he padecido, cuánto odio y resentimiento he guardado en mi memoria, no me creerías, no podrías creerme, si te dijera que nunca en Nueva York, con todas las libertades que allá se disfrutaban, he llevado a un amigo, a nadie, a mi apartamento. [...] Tú significas para mí la certeza de que a pesar de todo el horror, de todos los horrores, el ser humano no puede ser aniquilado. (146)

De regreso de la playa de Guanabo esa tarde, durante el cual inclusive han coqueteado («Puedo ser tu padre, dijo Ismael mirando por la ventanilla la ciudad deteriorada. ¿Mi padre? Entonces yo soy un recién nacido,



dijo Carlos [...]»», 135, se insinúa de nuevo la verdad que se le sigue reservando tanto a Ismael como al lector), discuten la posibilidad de que Ismael ayude a Carlos a salir de la isla, logran burlar la vigilancia del hotel en la noche mediante una complicada estrategia de soborno con el *Granma* (que contribuye a la desinformación<sup>61</sup>) y sostienen un apasionado encuentro amoroso:

Y en aquel instante, Ismael dejó de ser un hombre de cincuenta años, para convertirse también en un hermoso joven que era amado y poseído por su hermoso compañero. Sensación de flotar, certeza de diluirse, de integrarse, de fundirse a alguien que siendo él mismo —él mismo— es el opuesto, la resistencia anhelada y amada, que siendo uno mismo puede darnos el placer de ser otro, ese otro tan desgarradoramente dado ya por desaparecido y de pronto, en medio del infierno, en plena llama, encontrado... [...] Sí, había sido necesario viajar a La Habana, regresar allí, volver a aquel sitio sin duda espantoso y único, para experimentar todo eso, para saber —para comprender— definitivamente todo aquello. Ismael se unió más al cuerpo del joven que parecía desearlo furiosamente como si él también desde mucho tiempo lo aguardara. Formando una sola transpiración, un mismo susurro, una sola plenitud, se quedaron dormidos. (148)

Tras el combate amoroso, Ismael reflexiona, en un pasaje con claras alusiones al nacimiento del Niño, que ha nacido para inmolarse por amor y resucitar gloriosamente:

Sensación de estar, de sentirse recorrido, invadido, rodeado, por un cuerpo vivo, deseoso, dulce, joven, anhelante y cómplice *y sobre todo peligroso, y sobre todo peligroso, y sobre todo efímero y y sobre todo imposible de retener, y sobre todo imposible una vez poseído, una vez disfrutado*

---

<sup>61</sup> Por supuesto, es un comentario irónico de Arenas acerca de la utilidad de este periódico. Lo que, a mi juicio, ironiza con la inclusión del *Granma* como periódico que nadie lee, es además una crítica a la falta de libertad de prensa en Cuba.

*de poder renunciar a él...* Sensación de estar por primera vez vivo y por lo mismo presto al sacrificio, al inminente adiós, al peligro a la mismísima, verdadera, gloriosa muerte (148).

A la mañana siguiente, Ismael comprueba que Carlos –junto con todas sus pertenencias– ha desaparecido. Entonces, descalzo y en shorts (irónicamente, verde olivo), emprende a pie el largo viaje a Santa Fe, perseguido y golpeado por la muchedumbre, tras haber tomado un «largo y pesado tronco lleno de clavos que las olas habían dejado en la costa» (150) al hombro. A su llegada a Santa Fe, comprueba que es un pueblo desierto y en ruinas; su mayor sorpresa, no obstante, le está reservada al llegar a casa de Elvia:

Y Elvia llamó entonces a Ismaelito, diciéndole que ya había llegado su padre. Ismael estaba ya sentado cuando por la puerta del balcón apareció Carlos, el hermoso joven con quien había pasado la noche anterior y lo había desvalijado. Y en verdad lucía ahora mucho más bello, ataviado con las ropas modernas y juveniles que Ismael había comprado en Nueva York. Precisamente para él. Radiante, el hijo se acercó hasta el padre y lo abrazó. [...] Los tres se sentaron a la mesa (151).

Resulta que Ismaelito, quien había sabido todo el tiempo que Ismael era su padre, afirma que le había dejado su nombre y dirección en el periódico –el *Granma*– que usaran para su ingreso clandestino a la habitación del hotel, así, lo acusa de tratar de engañarlo, y argumenta que Ismael también sabía que era su hijo; que se deseaban mutuamente. De regreso al comedor, donde ha transcurrido esta discusión, Elvia, ajena a todo esto, intercede, mientras regresa con un lechón asado, le pide ayuda para la salida de Ismaelito, a lo que Ismael accede, y «*Luego, en silencio, los tres comenzamos a comer*» (153).

Olivares destaca la ironía de Arenas al utilizar el *Granma*, que nadie lee –ni dentro ni fuera del relato, ni en Cuba–, como clave última –la ausencia– de la insospechada anagnórisis especular entre padre e hijo:

The *Granma*, which goes unread in the course of the narrative, can be read as an emblem, or an interior duplication, of the text in which it is inscribed: a narrative the clues of which likewise go unread by both Ismael and the reader until the very end. If the newspaper is a *myse en abime* of the novella, and if the name written on it is, as Ismaelito tells Ismael, «my real name» but also «yours», then the question arises: In what way mirroring the «text» inscribed on the newspaper –the name «Ismael»– does the «text» of the novella also allow a double reading? In other words, how is it possible to read in the novella, as in the newspaper, the presence of the father in the son? Just as, at the level of the story, *Granma* circulates, unread, another text, at the level of discourse, likewise circulates unread by the reader of *Viaje a La Habana* and, like *Granma*, offers itself in due course as a key to the novella (84-85).

Respecto de las visiones contrastantes de las ciudades de La Habana [y Santa Fe, su pueblo de origen y al que regresa el protagonista-narrador al final] y Nueva York, hay aquí claves importantes de la situación exílica y la ambigüedad de que este viaje de regreso se haya efectuado en realidad. A esto contribuye el punto de vista narrativo, el estilo indirecto libre, que nos sitúa tanto en el interior del narrador-protagonista como en el plano externo, junto con el uso de cursivas en contrapunto a modo de diálogo interior, como lo utiliza en otros textos el autor.

Mientras que Nueva York se contempla desde el marco de la ventana de su apartamento, visión panóptica, La Habana se recorre a pie, recorrido que, no obstante, se ve constantemente interrumpido y obstaculizado<sup>62</sup>. La imagen inaugural de Nueva York –desde la ventana– es de blancura, serenidad y silencio, que de alguna manera lo compensan de su soledad «en la ciudad más populosa del mundo», e inmediatamente se contrasta con la evocación de un aguacero, que sí podía ser fuerte, torrencial, violento, y «volvió a pensar en su cálido país treinta años atrás, y él allá, intentando como siempre no perecer. Y allí sí que era difícil observar todas las reglas de la supervivencia, sobre todo cuando se es joven, cuando se desea y sue-

<sup>62</sup> Michel de Certeau establece una clara distinción entre la visión panóptica y totalizadora y la visión opaca del peatón, en «Andar en la ciudad.» (julio 2008).

ña...» (102). Sus recuerdos lo transportan a su juventud integrado al «carro de la revolución» en Santa Fe, al episodio con Sergio y la subsiguiente prisión, cuando decide que su mundo no está en «esta isla condenada» y resuelve marcharse. En su consideración de Nueva York, se representan los diversos tópicos del exilio: «¿Por cuánto tiempo había tenido que luchar contra aquel paisaje inhóspito? El inhóspito clima, la inhóspita ciudad, la inhóspita jerga del inglés que al principio lo excluyó totalmente y que nunca podría aceptar como algo suyo» (116).

Este contraste lo ha establecido dramáticamente a lo largo de su obra. Con la misma nostalgia y la misma rabia. Como he expuesto, Reinaldo Arenas explora todos los posibles motivos del destierro —palabra que prefirió a la del exilio— que vivió toda su vida, dentro y fuera de Cuba. Su única tierra fue la hoja en blanco de la escritura, que habitó con la misma pasión desahogada con la que amó y al final culminó su vida en la muerte, en una insobornable voluntad de vivir —y escribir, y morir— manifestándose.

## OBRAS CITADAS

- Abreu, Juan. *A la sombra del mar: Conversaciones con Reinaldo Arenas*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Archivo de la Universidad de Princeton, Reinaldo Arenas Papers, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Álvarez-Tabío, Emma. *Invención de La Habana*. Madrid: Editorial Casiopea, 2000.
- Arenas, Reinaldo. *Viaje a La Habana: Novela en tres viajes*. Miami: Ediciones Universal, 1990.
- . «Final de un cuento». En *Termina el desfile. Adiós a Mamá*. Barcelona: Tusquets, 1981/1995.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- . «Grito luego existo», «Martí ante el bosque encantado», en *Necesidad de libertad: Grito, luego existo*. Miami: Ediciones Universal, 2001.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Miami: Ediciones Universal, 2001.

- . *El asalto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- . *El color del verano, o “Nuevo Jardín de las Delicias”*. *Novela escrita y publicada sin privilegio imperial*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- . *Lettres à Margarita et Jorge Camacho (1967-1990)*. Paris: Actes Sud, 2009.
- Birkenmaier, Anke y Esther Whitfield, editoras. *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*. Durham y Londres: Duke U Press, 2011.
- Casamayor-Cisneros, Odette. «La tradición absurda en la modernidad cubana: Reinaldo Arenas». *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- De Certeau, Michel. «Andar en la ciudad.» *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos* 07, 2008.
- De la Nuez, Iván. «Mariel en el extremo de la cultura». En *Encuentro de la cultura cubana* (8-9), 1998: 105-109.
- McMahon, Wendy-Jayne. *Dislocated Identities: Exile and the Self as (M)other in the Writing of Reinaldo Arenas*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Molinero, Rita «Viaje a La Habana: distopía, (homo)sexualidad y la subversión de lo real en un texto de Reinaldo Arenas», en: Sánchez, Reinaldo y Humberto López Cruz, eds. *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, 1999.
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and the Cuban Revolution*. Durham and London: Duke UP, 2013.
- Padura Fuentes, Leonardo. «La Habana nuestra de cada día». *Antología personal*. Río Piedras: EDUPR, 2016.
- Ríos Ávila, Rubén. «Caribbean Dislocations: Arenas and Ramos Otero in New York». En Sylvia Molloy y Robert McKee, eds. *Hispanisms and Homosexualities*, 1998.
- Sánchez-Eppler Benigno. «Reinaldo Arenas, Re-writer Revenant, and the Re-patriation». Benigno Sánchez-Eppler y Cindy Patton, eds. *Queer Diasporas*. Durham and London: Duke UP, 2000.
- Sánchez, Reinaldo y Humberto López Cruz, eds. *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999.

Santa Cruz y Montalvo, María de las Mercedes (Condesa de Merlin). *Viaje a La Habana*. Edición y estudio preliminar de María Caballero Wangüemert. Madrid: Verbum, 2006.

Smith, Paul Julian. «Cuban Homosexualities: On the Beach with Néstor Almendros and Reinaldo Arenas». Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham and London: Duke UP, 1998.

Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne Publishers, 1998.

Valcárcel Rivera, Carmen. «La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: *Viaje a La Habana*» *Cauce* 14-15, 1992: 571-584.

### **En la red cibernética:**

<http://www.golfxsconprincipios.com/lamoscacojonera/judith-butler-actualiza-queer-para-que-sea-trans-inclusivo/#sthash.uDc71e3I.dpuf>.

Ruy Sánchez Alberto, en: [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=88&Itemid=30&limitstart=1](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=30&limitstart=1).