



Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Letras Latinoamericanas

Función simbólica de la madre en la poética de *El asalto* de Reinaldo Arenas

TESIS

que para obtener el título de Licenciada en Letras Latinoamericanas

PRESENTA

María Yazmín Pereyra Bárcenas

Asesor:

Doctor Francisco Javier Beltrán Cabrera

Toluca, Estado de México, 2017

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I La poética de El asalto	7
<i>a) Reseña biográfico-literaria.....</i>	<i>7</i>
<i>b) La Pentagonía.....</i>	<i>16</i>
<i>c) Propuesta teórica: mundos posibles y Poética estructural.....</i>	<i>19</i>
<i>d) El asalto y su composición</i>	<i>33</i>
<i>e) Aspectos semánticos y verbales de la obra.....</i>	<i>42</i>
Capítulo II La función simbólica de “la madre” en El asalto	50
<i>f) La madre vista a través del lenguaje.....</i>	<i>50</i>
<i>g) Aspecto sintáctico de la novela</i>	<i>766</i>
Conclusión.....	1099
Bibliografía.....	1122

Introducción

La literatura latinoamericana de finales del siglo xx ofrece una amplia variedad de autores tratando temas y temáticas de forma virtuosa y siempre interesante. Reinaldo Arenas es uno de esos autores, logra que su narrativa sea capaz de ser comprendida por cualquier lector, aún sin que éste conozca nada del contexto específico del creador, no es necesario porque la obra misma se explica. La literatura nos lleva a un plano ficcional donde hay novelas que, aunque no detallan un área geográfica conocida o un periodo concreto, trascienden porque su sentido es universal; en este tipo de novelas brinda un estilo particular, perduran a pesar del paso del tiempo no sólo porque las historias que contienen son atractivas o novedosas, sino porque su construcción narrativa hace posible que cualquier lector las pueda desentrañar, sentir y asimilar a través de la resignificación de personajes y símbolos.

Continuar con el análisis de autores y obras de dicho periodo es importante, aún queda mucho que encontrar y decir sobre las genialidades de la literatura latinoamericana en el plano de lo universal; se trata de no dejar de indagar en estos textos, demostrar su vigencia, la capacidad de novedad que guardan sus páginas y el placer de relacionar dos mundos que casi siempre creemos lejanos y opuestos, el de la realidad fáctica y el de la realidad literaria, carácter dual que casi nunca nos detenemos a analizar y sin embargo está presente a diario gracias al arte. Leer y analizar la literatura latinoamericana del siglo xx es otra manera de repensar y analizar la propia realidad en que se vive.

La presente investigación está encaminada a enfatizar ese carácter dual como parte fundamental de la poética de la novela *El asalto* y explicar cómo es que funciona gracias a ciertas figuras presentes en forma de personajes recurrentes que se vuelven parte fundamental del sentido de la obra. Para la realización llevé a cabo una investigación teórica basada, sobre todo, en la teoría de mundos posibles expuesta por Lubomir Doležel y la poética estructural que plantea Tzvetan Todorov.

El asalto es una obra que lleva al lector a replantearse su ser y hacer en el mundo que habita, expresa profundos sentimientos e ideas a la par de crear paisajes y atmósferas alcanzables sólo mediante los canales semióticos; de maneras originales traslada al lector a “otros mundos” donde se puede reflexionar y cuestionar de otras maneras, inimaginables en la realidad fáctica, la verdad oficial. La literatura areniana está cimentada bajo recursos literarios complejos, encontraremos ejemplos de intertextualidad, intertextos, reminiscencias, mezcla virtuosa de estilos como barroco y grotesco... y es sorprendente cómo logra desprenderse de los predecesores a los que siempre está alabando y renovar la tradición. La experiencia estética que plasma la novela *El asalto* lleva a pensar que debe ser considerada como una de las grandes ficciones narrativas de América Latina.

Aquí la figura materna será clave fundamental y compleja para la interpretación de la obra; juega con los orígenes para generar verdaderos cambios; muestra la crueldad de una lucha política de una manera poco convencional y eso hace inevitable no maravillarse al adentrarse a su mundo narrativo y repensar, de inmediato, el mundo fáctico. La madre, en la producción areniana, aparece como punto central en el *ser y hacer* de sus personajes a lo largo de sus obras; en algunas es protagonista y en otras se disputa el foco de atención; en *El asalto*, sin ser un personaje “principal” como lo requeriría la tradición del concepto, sin duda alguna es foco directriz de la poética que configura y dota de sentido la novela.

El asalto sugiere que una manera lógica de comenzar el análisis es tomando como principio rector a la madre y su relación con el personaje principal (quizá es la obra dentro de la producción areniana donde más enfático se vuelve respecto a dicha figura), desde el principio se establece que hay una necesidad por encontrarla y matarla, con esa premisa ya se está desdoblado una carga simbólica que resulta particularmente llamativa, desencadenará conceptos relacionados con el aspecto individual contrapuestos al social, todo dentro de un mundo ficcional que sitúa al lector en una posición de constante límite. El análisis de la madre se da a través de una diversa colección dicotómica de conceptos que la rodean como lo son libertad

y represión; el Yo (individuos) y el Otro (masa); movimiento e inmovilidad; sonido y silencio... nos permite interpretar de distintas ópticas la obra y llegar a una mirada abarcadora.

La novela ayuda a comprender de otra manera, crítica, un poco del periodo de transición que sufrió la sociedad de Cuba tras la Revolución, pero no es su mayor virtud, no es reflejo ni intenta ser un texto realista, sino que mediante la ficcionalidad lo más importante es la universalidad que desarrolla con maestría, ofrece otras posibilidades interpretativas de las fases críticas por las que toda estructura social ha atravesado a lo largo de la historia.

Capítulo I

La poética¹ de *El asalto*

a) Reseña biográfico-literaria

Si me inclino por incluir una breve reseña de Reinaldo Arenas es sólo porque creo fundamental retomar algunos aspectos del contexto del autor que ya otros críticos, a los cuales retomo conforme avanza la investigación, han establecido como parte importante volcada en su producción literaria. Lejos de pretender hacer una apología al escritor lo que pretendo es encontrar una explicación pertinente y lógica del discurso literario particular (*El asalto*). El cubano es un autor al que se le ha vinculado con una línea de estilo muy particular que es la literatura del yo y la testimonial; en gran medida se debe a que resulta sencillo situar a los *particulares ficcionales* como parte representativa de los *universales reales*². Mi propuesta va más encaminada a un sentido literario y si establezco en algún punto una voz del autor es meramente en un sentido literario, una voz narrativa más que dialoga con la propia obra buscando dar un sentido de finitud o cierre. La poética areniana, en particular de su última novela que es la que aquí me ocupa, tiene un sentido ficcional/literario como el que plantea Todorov:

El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles. Esto hace que tal ciencia ya no se ocupe de la literatura real sino por la literatura posible; en otras palabras: por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario, la literariedad.³

¹ El concepto, mismo que se desarrolla a lo largo del trabajo de tesis, lo retomo de la perspectiva que da Tzvetan Todorov en su *Poética estructuralista* (2004).

² Son términos que retomo de Lubomír Doležal y desarrollo con mayor profundidad conforme avanza la investigación. Cfr. "Mímesis y mundos posibles". 1997. En *Teorías de la ficción literarias*.

³ Cfr. *Poética estructuralista*. (2004). Pp. 30-32.

Reinaldo Arenas fue un escritor cubano que nació en Holguín en 1943. Vivió en la isla hasta los treinta y tres años que fue cuando por fin logró salir y refugiarse en Estados Unidos de América donde murió en 1990. Escritor que incursionó con maestría en varios géneros literarios como poesía, teatro, autobiografía, cuento y novela (quizá la más trabajada y conocida por sus lectores y críticos). En su país concursó en dos ocasiones en el certamen anual de literatura “Cirilo Villaverde”, pero en ninguna obtuvo el fallo definitivo como ganador; en cambio se le otorgaron “Menciones” que lo perfilaban como un escritor con brillante potencial. Con su segunda novela *El mundo alucinante* (1965) participó por última vez en dicho concurso, ésa novela lo llevó a obtener popularidad internacional, pero en su país le consiguió la eterna censura y fue uno de los principales motivos que el sistema usaría para considerarlo peligroso y antirrevolucionario; escribir ficciones lo llevó a ser víctima de la persecución, encarcelamiento y vejaciones que un sistema opresor ejerce contra los que considera sus enemigos; finalmente buscó el exilio, a manera de escape.

Podríamos decir que los lectores de las primeras ficciones arenianas se quedaron con una sola interpretación, un tanto superflua, de las obras y por eso sus censuradores “se leyeron” en el texto; se vieron reflejados y aunque significa que logró un cometido, al hacerlos sentir incómodos, también significó advertir que algo se les escapaba de la molaridad acostumbrada, en términos de Deleuze, es decir, someterse a los mandatos/reglas del sistema imperante sin cuestionarlo. A pesar del martirio que hicieron vivir al autor no pudieron “encarcelar” la genialidad creadora volcada en sus obras. Él nunca dejó de escribir y su popularidad no desistió; el mismo gobierno cubano tuvo que reconocerlo, por lo que le otorgan la “Mención” en el concurso intentando institucionalizarlo.

La Historia y su supuesta veracidad oportunamente creada (verdad oficial), fue una preocupación que inquietó y ocupó a Reinaldo Arenas. Su trabajo literario como creador de ficciones parten de ese hecho, por eso continuamente vemos que es tema que aborda en su literatura; por ejemplo, al reescribir un personaje histórico y repensar su historia cambiando escenarios y batallas, pero no las esencias que

los vuelven reconocibles a pesar de las invenciones que de ellos se puedan crear, en un principio es lo que se podría pensar como una función pseudomimética en términos de Cohn en Doležel:

Dentro de las posturas pseudomiméticas parecen dominar la práctica crítica mimética contemporánea y un término teórico-textual sustituye el nombre del autor en la posición de argumento F/r⁴. Cohn [quien populariza esta postura] estudia la mimesis como proceso textual, como un fenómeno entre los textos literarios y las entidades ficcionales (1997: 75).

Aunque Cohn centra la atención entre el texto literario y mundo ficticio, y por eso se dice que adelanta la semántica contemporánea de la ficción, la pregunta sigue siendo ¿cómo nacen los mundos ficcionales? Doležel concluye “que la mimesis como teoría de la ficcionalidad está completamente bloqueada si se empeña en explicar todo objeto ficticio como representación de entidades reales, está obligada a ceñirse a un marco de referencia universalista...” (1997; 76). No es fortuito que haya elegido como personaje principal de una de sus obras más importantes a Fray Servando Teresa de Mier, protagónico en *El mundo alucinante*. En esta obra se reescriben la *Apología* y las *Memorias* del fraile mexicano para ejemplificar lo peligroso que puede resultar ser diferente o ir en contra de lo que la “máquina de sobrecodificación”⁵ dicta: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona (Arenas, 2011: 83).” La obra muestra que en el personaje histórico de Fray Servando se puede encontrar al “doble” perfecto de todo individuo que intente salir de la codificación dictada por la máquina social, aquella que dice a qué y dónde pertenece cada quien. Servando será su “héroe” recurrente por guardar semejanza con todo el que haya *devenido* rebelde, contestatario, subversivo, “enfermo” o “loco”. Son estas características las que vuelven a la segunda novela de Arenas un “diccionario”, en el sentido que analistas encuentran constantes

⁴ “F” significa fuente y “r” real.

⁵ Éste es un término que retomo de Gilles Deleuze. La máquina de sobrecodificación es aquella parte del sistema de toda sociedad que intenta etiquetar, ordenar y nombrar todo, la que delimita hasta dónde les es permitido a los hombres actuar y decidir, cómo deben pensar, sentir y vivir para que la máquina no los agreda tan violenta o continuamente.

respuestas a obras posteriores, *El asalto* es su última novela y el diálogo entre ambas obras es claro, como desarrollaré en el presente trabajo.

Para Deleuze *devenir* revolucionario o antipatriótico implica insertarse en una especie de ruptura con la *línea molar*⁶. Por ejemplo, Fray Servando está rompiendo con los códigos de lo que implica ser un buen sacerdote, gran orador: “El mejor predicador que había en México era yo” (2011: 112) al pronunciar un discurso que va en contra de lo que se estableció como verdad en la Historia y la religión hegemónica; *deviene* sacerdote revolucionario incluso sin percatarse, pues por su búsqueda de originalidad y de presentar algo insólito para su público llega a Burunda, quien le deja bien claro: “Yo poseo la clave para que hagas el discurso más brillante que nunca se ha dicho en esta jurisdicción...” (2011: 113) y decide aceptar la posibilidad de otra versión del descubrimiento y veneración de la Virgen de Guadalupe, comienza también el juego de las “posibilidades” que será parte importante del estilo en la narrativa areniana.

Pero toda acción trae una reacción, la búsqueda por castigar y reeducar a ese sacerdote que ha *devenido* subversivo implica entrar en contacto con las *líneas moleculares*⁷, pues al mismo tiempo que comienza la búsqueda por sobrevivir, *deviniendo* exiliado o vagabundo, desapercibido, la “máquina sobrecodificadora” también emprende el viaje en su búsqueda para castigarlo y devolverlo al camino “correcto” y el encuentro termina en una polémica lista de acusaciones que buscan marcar al personaje y ubicarlo en un sector de la sociedad no grato, merecedor de todo el peso de la ley:

⁶ Término de Deleuze. Las líneas molares son las reglas inquebrantables que todo sistema opresor impone en la masa, un ejemplo de línea molar puede ser lo que se establece como “políticamente correcto”. Es la incapacidad de realizar algo distinto de lo que el sistema dicte que debes realizar según la condición geográfica, el género, la edad, la posición económica, etc. Líneas molares son aquellas que determinan con rigidez el *deber ser* de todos los integrantes de una sociedad. Para Deleuze la molaridad es rechazar la diferencia, la pluralidad; la línea molar es aquella que busca que todos los integrantes de la máquina cumplan roles determinados sin respetar albedrío. Estas líneas se rigen por la imposición y buscan el sometimiento a través del miedo.

⁷ Las líneas moleculares son las que, según Gilles Deleuze, están determinadas por las reglas de cada sociedad y su sistema dominante. Ayudan a definir el margen de comportamiento hegemónico que cada uno de los integrantes debe cumplir.

También se le acusa de ser propenso a la fuga y de que su pasión más fuerte es la independencia de América... Y de haber compuesto unas décimas a los carceleros de esa prisión en las que los pintaba como asnos. Y de haber inculcado a las chinchas odio mortal hacia nuestro antiguo alcalde para que lo dejara ciego o le quitaran la vida. Se acusa también de haber dado una misa de seis reales, cuando el precio es de cuatro. De componer sátiras lujuriosas en las cuales son Godoy y su Divina Majestad los principales personajes... Ah, y también se le acusa de haber pronunciado, hace treinta años, un sermón en contra de la aparición de la Virgen de Guadalupe... (Arenas, 2011: 231-232).

Se trata de lograr que el clérigo se inserte de nuevo en la rigidez de la *línea molar*, pero hay quienes a pesar de estar sometidos a los más terribles tratos no logran aceptar la imposición; a pesar de adversas condiciones logran *devenir* libres, porque son *líneas de fuga*⁸ y todo el tiempo van a evadir la molaridad. La consecuencia es que pasar “desapercibidos” no les funciona y siempre, hagan lo que hagan, terminarán persiguiendo a sus perseguidores, intentando encararlos y hacerlos ver que la vida no es una posibilidad sino un mar de éstas. Fray Servando busca a sus verdugos para que se le haga justicia y se limpie su nombre, el Contrasusurrador furioso⁹ busca a su madre para no convertirse en ella y, saliendo del análisis literario un poco, el mismo Arenas lleva una persecución figurada para que se publiquen sus novelas sin censura; los otros, la máquina codificadora¹⁰, intentan reintegrarlos a la normalidad social: “Y es que el pensamiento del fraile era libre. Y, saltando las cadenas, salía, breve y sin traba fuera de las paredes, y no

⁸ Podríamos definir línea de fuga a todos los individuos que no logran insertarse y mantenerse bajo las reglas del sistema. Rompen con la rigidez que les determina a seguir un solo patrón y optan por ser libres. Algunos ejemplos que usa Gilles Deleuze para definir a las líneas de fuga son los “esquizos”, los enfermos mentales, los mendigos, los artistas...

⁹ Conjunto de palabras que retomo de la novela *El asalto*. Ayudarán a designar un “nombre” con el cual identificar al personaje principal. La mayúscula inicial es propuesta mía y así aparecerá a lo largo del presente trabajo.

¹⁰ La máquina codificadora también es un término de Gilles Deleuze y se refiere al sistema perverso e imperante que en toda sociedad se erige. No es necesariamente un ente físico, pero puede devenir en algo casi tangible como gobernantes autoritarios, instituciones sociales, policías... El trabajo de la máquina es nombrar y acomodar todo según los intereses de los que la manejan. Un ejemplo es la música que nace como una expresión libre, pero al momento de ser axiomatizada por la máquina se decide si es música de jazz, pop, rock o cualquier otro género; y va más allá, pues esta misma máquina decide si dicha música puede y debe ser escuchada o si es necesario censurarla.

dejaba en ningún momento de maquinar escapes y de planear venganzas y liberaciones (Arenas, 2011: 238).”

La narrativa areniana se burla, evidencia y lleva a reflexionar sobre los abusos que se han cometido en diversos sectores sociales; al transcurrir las ficciones se ve que estos comportamientos se van “normalizando”. La violencia y la represión se convierten en moneda de cambio, el que tenga dinero suficiente y una buena posición tendrá el poder para costear sus “escapes” y sobrevivir al mundo hostil que los persigue; las obras como *El mundo alucinante* y *El asalto* muestran cómo no hay sector alguno que se exima de dicho rol, porque incluso en los bajos fondos opera un sistema parecido en el que se domina y castiga a los que no van en el mismo sentido de la molaridad establecida; se hallan allí a las víctimas perfectas que no tienen poder monetario con qué poder defenderse; la “maquina delirante” funciona bien:

Pero ya Servando no quedó asombrado, pues muy bien sabía él que lo más noble de la sociedad de México no era más que una punta de arrastrados adulones y que, precisamente por eso, era posible que fueran <<lo más grande de la sociedad>>. Pero en las clases bajas también sucede, más o menos, lo mismo. De esto pude darme cuenta después de ver que junto a mí, la gente más miserable caía haciendo grandes muecas, levantando una pierna y quedando muerta al momento (Arenas, 2011: 105).

En *El mundo alucinante* se confrontan la historia del personaje histórico Fray Servando Teresa de Mier con las historias posibles que plantean las otras dos voces (narradores) que aparecen a lo largo de la novela. Se podría decir que aparecen tres Fray Servando distintos cumpliendo los mismos “roles” pero autónomos de pensamiento; cada uno analiza desde “perspectivas” distintas los vicios y abusos del mundo posible que habita. Este tipo de narrador ayuda porque amplía el horizonte de crítica, su mirada es más amplia y logra ver lo que está mal incluso al tratarse de sí mismo. La poética areniana comienza a perfilar gusto por la confrontación entre verdades oficiales y verdades posibles, en *El asalto* éstas llegan a un grado mayor, se trata de un universo narrativo en cual las vidas de los

habitantes se rigen bajo las elecciones del sistema imperante, incluso en lo más íntimo, es una muestra de control total:

Los segmentos dependen de máquinas binarias, muy diversas según las necesidades... complejas en la medida en que se cortan o chocan unas con otras, se enfrentan, y nos cortan a nosotros mismos en todos los sentidos. Máquinas binarias que no son meramente dualistas, sino más bien dicotómicas: pueden actuar diacrónicamente (si no eres *a* ni *b*, eres *c*: el dualismo se ha despasado, ya no concierne a elementos simultáneos a elegir, sino a elecciones sucesivas; si no eres blanco ni negro, eres mestizo; si no eres hombre ni mujer, eres travesti: la maquinaria de elementos binarios siempre producirá elecciones binarias entre elementos que no entraban en el primer corte) (Deleuze, 1980: 147).

En el momento que el sistema parece establecerse como única posibilidad en realidad deja de ser efectivo, ocurren cambios que llevan a la máquina a renovarse, de nuevo se axiomatiza y deja atrás el sistema totalitario para *devenir* “universo libre del tirano”; *El asalto* plantea un cambio de estructura al final de la novela, el gran opresor y toda la estructura del sistema vigente cambia de manera abrupta, pero se comprende que el cambio es sólo una nueva manera de redirigir el rumbo, de nuevo llegará alguien a tomar el lugar del que se derrocó y establecer otros axiomas en la estructura social. Es una constante que aparece en la narrativa areniana desde *El mundo alucinante*, donde poco o nada cambia la realidad social; sólo se busca un nuevo *código* y a esta conclusión llega Fray Servando al final de la novela, que implica el final de su viaje y el de su vida, en el capítulo XXXV “*El fraile se ha mirado las manos*” el personaje se reconoce como alguien distinto de los hombres de “estos tiempos”, por primera vez se nota que en él hay una necesidad intrínseca por estar escapando de todo, escapa en su realidad y en sus sueños, todo el tiempo está ideando, es un personaje que *deviene* disidente y puede sentir que aún en el “nuevo sistema” las *líneas molares* se comienzan a presentar, por lo que él siempre estará buscando la manera de escapar:

Luego que los visitantes se han marchado, vuelves al paseo, con las manos detrás del cingulo, hasta que ves al sol sumergirse entre los árboles, como si se introdujese dentro de un canal distante, hasta desaparecer. Luego viene el sueño, y el planteamiento de las nuevas huidas. Porque el fraile

mientras duerme, está soñando con nuevas huidas (Arenas, 2011: 315).

Uno de los grandes tópicos de la literatura es el “viaje”, los personajes lo emprenden en búsqueda de algo específico, pero siempre traen consigo algo que no esperaban: la madurez y conocimiento del viajero. Tanto en *El mundo alucinante* como en *El asalto* se realizan viajes y búsquedas constantes; el cambio es progresivo y el crecimiento de Fray Servando y el Contrasusurrador furioso se presenta con nuevas facetas; *devienen* disidentes, ejecutores, prófugos, soplones, críticos sociales y morales... esto parece lo obvio, pero a la par de estos “cambios” que los viajes traen consigo también sale a relucir la sensación de “exilio”, ya sea auto infligido o por necesidad (como cuando sucede una guerra y hay que migrar porque el hogar quedó destruido), es lo que Deleuze denomina *desterritorialización*: “la manera en que el trabajador es arrancado de su tierra para devenir propietario de su sola fuerza de trabajo (2005: 22).” Lo que intento aclarar es que la mayoría de los personajes que emprenden un viaje en las novelas arenianas, pasan por procesos de *desterritorialización* y *reterritorialización*, constante que busca mostrar lo agotador de dichas tareas, por eso sus personajes terminan exhaustos, pues salir o ser expulsado y construirse nuevos territorios, casi siempre a través de la lectura, la imaginación y la escritura, no es tarea fácil, pero es la manera de “seguir siendo” sin perderse en lo que el sistema pretende. Es resistencia y la manera en que la poesía logra vencer a la “lógica” y el hombre alcanza la libertad ante el infortunio de hallarse solo y sin lugar.

Al leer novelas como *El mundo alucinante* y *El asalto* comprendemos que nos situamos frente a narrativas ficcionales que muestran lo apabullante que puede llegar a ser la “máquina social codificadora” frente a quienes devienen o intentan devenir *líneas de fuga*: “El acto fundamental de la sociedad es codificar los flujos y tratar como enemigo a aquello que en relación a ella se presente como un flujo no codificable que pone en cuestión toda la tierra, todo el cuerpo de esa sociedad (Deleuze, 2005: 21).”

Servando, al igual que el Contrasusurrador furioso en *El asalto*, es perseguido porque sus ideas le resultan peligrosas a todos los sistemas imperantes, una vez que *deviene* disidente ya no hay marcha atrás, siempre cuestionarán la molaridad, no pueden dejarse axiomatizar, uno, Servando, *devino* esquizo¹¹ y el otro, Contrasusurrador furioso, deja abierta esa “decisión”, quedando como un gran posibilidad.

Cabe mencionar que los estudios que abordan la producción areniana a partir de perspectivas literarias coinciden por emprender el análisis a partir de la función literaria, por ejemplo, lo carnavalesco. Otros rasgos son el constante uso de intertextualidades, el empleo de la sátira y el humor negro... En este análisis la poética de la novela *El asalto* es desde donde pretendo partir determinando la relevancia de la figura “madre” como rasgo directriz.

¹¹ Es un término con el que Guilles Deleuze determina a los integrantes del sistema altamente rechazados, normalmente se busca excluirlos creando periferias donde pueden cohabitar. Un ejemplo son los hospitales psiquiátricos, las cárceles, el exilio, incluso eliminarlos definitivamente llega a ser una opción. Para el sistema un esquizo representa a un enfermo, los ven como incorregibles y creen que representan un foco de peligro por la posible “infección” que representan hacia otros individuos de la sociedad. Un esquizo busca vivir bajo su propia carga axiológica; un artista casi siempre es un esquizo.

b) *La Pentagonía*

La *Pentagonía* es un nombre puesto por Reinaldo Arenas para relacionar a cinco de sus novelas. Leerlas implica entrar a un juego creado por el autor donde las múltiples líneas de intertextualidad hacen posible que se puedan leer y disfrutar tanto por separado y sin buscar relacionarlas (obras autónomas), o como una serie de novelas que se pueden leer de manera secuencial porque cuentan una historia mayor. El personaje principal casi siempre es el mismo; atraviesa calamidades dentro de un entorno parecido, por lo tanto, es válido verlos como pequeñas partes de una estructura mayor.

Dentro de las académicas que abordan la *Pentagonía* encontramos a Stéphanie Panichelli Teysen, quien dedica su tesis de doctorado al análisis de las cinco novelas y en su obra *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* (2005), define:

La *pentagonía* de Reinaldo Arenas es un conjunto de cinco novelas que retoma la vida del propio autor desde su infancia en el campo hasta su vida en la Habana, como escritor y homosexual perseguido por el régimen castrista. A través de sus personajes y de la riqueza de su ficción, Arenas logra hacer llegar al lector un mensaje de denuncia en el que da voz a todos aquellos que sufrieron la misma persecución en la Cuba de los años sesenta y setenta. Estas cinco novelas son claramente autobiográficas, como lo ha reconocido el propio autor en numerosas entrevistas, y contienen además los rasgos de la novela testimonial (2005: 105).

La autora nos habla de la relación de las obras con la vida del autor y que a través de éstas se establece una relación de denuncia o testimonio; son el trabajo de toda su vida, en un sentido meramente temporal ya que *Celestino Antes del alba* es la primera obra que publica y el primer libro de la *Pentagonía* y *El asalto* el último escrito (publicado póstumo), y con ellas cierra el ciclo narrativo. Su relación con la vida del autor es innegable, cierto, pero siempre hay más sentidos dentro de la poética de la obra, como bien dice Todorov:

Para comprender qué es la poética hay que partir de una imagen general y, por supuesto, un poco simplificada de los

estudios literarios... Ante todo cabe distinguir dos actitudes. Según la primera, el texto literario mismo es un objeto de conocimiento suficiente; de acuerdo con la segunda, cada texto particular es considerado como la manifestación de una estructura abstracta... Como se verá ambas opciones no son incompatibles (2004: 23-24).

Mediante la Pentagonía se puede relacionar la persecución cubana de la época, aunque también es posible relacionarla con la posibilidad de cualquier persecución, incluso en sistemas liberales o capitalistas, el de Estados Unidos de América, por poner un ejemplo. La Pentagonía se verá como otra forma de comprender la realidad; son manifestaciones de obras abstractas: “[el objetivo del analista] ya no es la descripción de la obra singular, la designación de su sentido, sino el establecimiento de leyes generales de las que ese texto particular es producto” (Todorov, 2004; 28). Además, el mismo crítico nos aclara:

La poética viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios...

Por oposición a la interpretación de obras particulares, no se propone nombrar el sentido, sino que apunta al conocimiento de leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra. Pero por oposición a ciencias como la psicología, la sociología, etc., busca tales leyes dentro de la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque de la literatura a la vez “abstracto” e “interno” (2004: 30).

Dentro de la obra es donde se encontrará el camino que lleve al lector y al crítico a desentrañar el sentido, no está afuera, aunque se necesita del conocimiento general externo, del mundo, para comprender mejor lo que la obra encierra.

El orden dispuesto por Arenas:

1. *Celestino antes del alba* (1962), novela con la que consigue un reconocimiento, pero también el descontento de muchos cubanos adeptos al pensamiento castrista, por lo tanto, se convierte en una novela premiada y censurada.
2. *El lugar de las blanquísimas mofetas* (1975; 1980)
3. *Otra vez el mar* (1982)
4. *El color del verano* (1991)

5. *El asalto* (1991)

Reitero que los textos y el orden mencionado no son la única manera de leer la *Pentagonía*, porque el universo narrativo de cada novela permite analizarlos como “puertos particulares” desde los cuales zarpar y encontrar muchas otras historias que los vinculan; en palabras del propio texto areniano (*El mundo alucinante*):

Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados, sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha, regresa, más tenue, más enardecido; incesante, en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras (2011: 88).

La *Pentagonía* es importante porque da cuenta de que su literatura es un “conjunto” de posibilidades combinables dentro de una estructura superior que se reinterpretan todo el tiempo: “(...) toda poética es estructural: porque el objeto de la poética no es el conjunto de los hechos empíricos (las obras literarias) sino una estructura abstracta (la literatura)” (Todorov, 2004; 40). Con cada reinterpretación dotan de nuevo sentido y engrandecen el universo narrativo ya que la relación no se limita a vincularlas entre sí, sino que se puede ver en cada una de las novelas la relación con grandes clásicos de la literatura universal. Recordemos que cada texto es un ente único sostenido a partir del lenguaje; es sustancia y tejido de signos lingüísticos que se representan a partir de las palabras, el significante, y las imágenes, el significado,¹² de esto resulta un “campo metodológico” en el que existe una construcción expresiva de sus propias reglas, da cuenta de su autoreferencialidad y autonomía, mientras que se delimita, es decir, el texto es quien nos indica su propio modo de lectura a través de su código particular y, a veces, surgirá una pluralidad significativa que obedezca a una lógica no comprensiva, mientras no se le mire como contigüidad de asociaciones, acumulaciones o una “cámara de ecos”.

¹² Retomo esta noción de Rolan Barthes (1971) de su ensayo “De la obra al texto”. En línea

c) *Propuesta teórica: mundos posibles y Poética estructural*

Para comprender el camino que se siguió y llevó a formular una teoría de mundos posibles es oportuno tomar como punto de partida la noción de “mónada”, formulada por Leibniz. El filósofo alemán, en su última obra: *La monadología*, publicada a principios del siglo XVIII y en el que se conjunta gran parte de su pensamiento filosófico, dedicó gran tiempo a una propuesta teórica del mejor mundo posible.

Leibniz entendía por “mundo” la totalidad de cosas o totalidad de colecciones, y al decir totalidad se debe entender que esta noción es completamente abarcadora, no hay posibilidad de dejar “algo” fuera; también aclara que dicha colección sólo trata cosas “existentes”, anulando la posibilidad de decir que existen otros mundos en diferentes tiempos y lugares, por lo que el mundo que habitamos es el único mundo posible, el que contiene las circunstancias necesarias para poder habitarlo y no hay otro mejor, no existe; de haberlo pasaríamos, en automático, a ser parte del nuevo. Dentro de la línea leibniziana se dirá que “mundo” queda entendido como la totalidad donde las cosas se conjuntan para formar uno; “mundo” será el conjunto total de los elementos contingentes y dicha totalidad es absoluta.

El pensador alemán, que para perfilar su teoría retomó a Aristóteles, plantea la posibilidad de infinitos mundos en la mente de Dios, de entre los cuales se actualiza el mejor de ellos y se empata con el nuestro, por ser el que en realidad habitamos, dentro de la colección existente solo hay un ser/ente completo y por lo tanto perfecto, que para Leibniz sería Dios; más que noción religiosa el alemán pretende demostrar que, en el plano de este ser perfecto, las colecciones están moviéndose y reconfigurándose a una velocidad extraordinaria, cada que Dios logra vislumbrar un cambio positivo que enriquezca las colecciones todas las demás se eliminan quedando sólo la “perfecta”, la que resulta la más adecuada y en la que podemos existir. Sin embargo, también estableció una restricción de carácter lógico: “los mundos posibles deben estar desprovistos de contradicciones”. Para Leibniz

los mundos que implican contradicción son imposibles, porque son en primer lugar, impensables: están vacíos.

Es decir, hay cambio constante y natural en toda mónada y este cambio sólo puede venir de adentro, la influencia del exterior está negada, porque en realidad es desde adentro desde donde se crea, desde donde existe. La mónada tiene un dinamismo psíquico que lo lleva a lo no material, por lo que podemos decir que nos estamos refiriendo al plano del pensamiento y es a través de éste que podemos dar cuenta que todo “principio interno” debe estar acompañado del “detalle de lo que cambia”, damos cuenta a partir de la “percepción” y Leibniz denomina “apetición” a esos cambios necesarios que vienen del adentro en las sustancias simples.

El concepto y la discusión en torno a él y su teoría creció, por lo que Baumgarten aclarará que el sentido de “totalidad absoluta” no puede ser parte de otra totalidad. Para él (Baumgarten) el mundo es una serie de totalidades de finitos reales que no pueden formar parte de otra serie; bajo esa lógica diríamos que *El asalto* es un universo completo, que no forma parte de otro universo, pero entonces, ¿cómo explicar su relación con la literatura? Si pensamos que la obra ya forma parte de un “mundo/universo literario” donde las reglas que operan están en función de su propia supervivencia, pues tensa los rasgos de verosimilitud permitiendo al lector sorprenderse y establecer un diálogo lógico y comprensible para que ese lector se involucre plenamente con el mundo que opera en la obra o, como señala Todorov, deberíamos tomar en cuenta que existen discursos polivalentes:

La historia literaria clásica ha tratado con cierta dosis de sospecha a este segundo tipo de escritura. La única forma autorizada era aquella que ridiculiza y rebaja las propiedades del discurso precedente: la parodia. Si el matiz crítico se encuentra ausente de este segundo discurso, el historiador de la literatura habla de plagio... Se olvida que la relación entre ambos textos no es una relación de mera equivalencia, sino que admite una gran variedad; y se olvida sobre todo que el juego con el otro texto en ningún caso debe ser obliterado. Las palabras de un discurso polivalente remiten en dos direcciones; privarlo de una de ellas implica no comprenderlo (2004: 78).

Kant también es pilar para comprender la discusión que llevó a repensar el análisis literario. Su postura plantea que el ver la noción de “mundo” como una “totalidad absoluta” de las cosas existentes denota una tonalidad incondicionada; para él la postura sólo estaría completa si se integran todas las condiciones de la serie, porque de otra manera se estaría condicionando a un círculo que pretende abarcar una totalidad inalcanzable, por lo que sólo se vuelve a situar en el principio cuando se creía haber “llegado”. Se debe entender que no todo está dicho, ni pensado, seguimos creando y replanteando lo que conocemos y lo que nos rodea, por lo que pretender que se abarcará la perseguida “totalidad” es meramente ilusorio. Para Kant el mundo “es principio regulador de la razón” (Kant en Abbagnano, 1998: 825). A partir de dicha crítica se deriva que en *Diccionario de Abbagnano* aparezca una tercera interpretación del concepto de “mundo” donde se incluyen la postura Leibniziana y la crítica kantiana, se trata de ver en el concepto la relación que se establece con el concepto “significado”; partiendo de lo anterior el “mundo” es la totalidad de un campo o pluralidad de campos de actividades, de investigación, o de reclamaciones. Su sentido escapa al de materia y se extiende al de pensamiento, se singulariza, por lo que podemos hablar de distintas posibilidades del concepto “mundo”; por ejemplo, el mundo de la biología o el mundo de la literatura.

Heidegger agregará a las posturas que lo anteceden y que se aceptan en el marco de las posturas existencialistas la expresión de “ser en el mundo”. La expresión heideggeriana designa un modelo de ser del hombre en donde el lugar en el que se encuentra situado y su relación con éste determinarán la relación del sujeto con su mundo, lo que también incluye a los otros sujetos que coexisten en el mismo mundo que él.

Los estudios literarios encuentran en Leibniz una oportunidad fresca y distinta de comprender las obras de arte porque, al igual que los Románticos con los Clásicos, sentían que la *poiesis* de la narratología “clásica” ya no era suficiente; se preguntaban: si la literatura se renueva constantemente, ¿por qué no actualizar los medios con los que nos acercamos a ella? A lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX la

propuesta de mundos posibles se retoma y su discurso llega a las ciencias exactas, las humanidades y las ciencias sociales; Doležel habla de los primeros intentos por perfilar una aproximación teórica literaria de este concepto de mundo posible a finales del siglo xx. Dentro de la investigación literaria encontramos varias propuestas que dialogan y enriquecen al análisis de las obras, pues al tiempo que se retoman los planteamientos anteriores se avanza en el enfoque del estudio de la estructura y sus esquemas de funcionamiento.

El problema de la narratología clásica es que enfoca la *poiesis* sólo a una semántica mimética, se centra en un solo plano: el fáctico; se demuestra por la infinidad de trabajos que se enfocan en un personaje ficcional y su relación con la realidad extratextual, es decir, buscan encajarlo con algún personaje de la realidad, lo que a veces resulta en descabellados resultados asignándolos en nombres de personas que alguna vez vivieron, pero que nunca serán el personaje del que la obra trata, además de que no siempre se podrá saber con seguridad dónde buscar esos referentes de la realidad: “La imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia ha forzado a la crítica mimética a dar un rodeo interpretativo: se dice que los *particulares* ficcionales representan *universales* reales” (Doležel, 1988: 71-72). Siguiendo la propuesta del teórico checo es necesario: “(...) el desarrollo de una semántica de la ficción basado en un marco de los mundos múltiples [porque] viene estimulado por una tendencia vital en la semántica lógica y filosófica contemporánea” (1997; 77)¹³.

Es por esto que, si el mundo narrado solo existe en función de lo que el personaje cree que son las cosas, cuando el Contrasusurrador furioso describe su entorno es lógico que lo presente como “todo el mundo”, “todo el universo”; se trata de lo que conoce y configura, dotándolo de caracteres y motivos que dan sentido a su “ser”: violento, animalizado, enfocado en terminar su tarea... Ocurre la asimilación de valores de la realidad que constituye parte esencial de la identidad, como el que tengan garfas en lugar de manos, que todos estén rapados para no

¹³ Cf. “Mimesis y mundos posibles”. 1997. En *Teorías de la ficción literaria*.

distinguir género o la carencia de nombres propios para deshumanizarlos y cosificarlos se nota a partir de la descripción valorativa; cuando habla del “polifamiliar”¹⁴ o rasgos físicos, tanto de los habitantes como del entorno en que se mueven, se está viendo al personaje como expresión de la condición humana de su mundo posible.

El desarrollo interpretativo que se siguió en busca de una función que no fuese mimética llevó a varios teóricos a comenzar a sustituirla por una *función pseudomimética*; ésta ya no busca la fuente real, sino a quien representa ese particular real. La crítica comienza a girar más entorno del autor y su pensamiento, que para esta visión es quien origina la obra, sin embargo, esta función tampoco es del todo satisfactoria. Ante la pregunta de si es posible que la crítica mimética evite la “traducción” de *P/r/* a *U/r/*¹⁵ Doležel encuentra que sí. De allí se desprende una nueva función interpretativa: “La fuente real *F/r/* representa al Particular ficcional *P/f/* (...) Un escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficticiales como un historiador lo haría con personalidades históricas” (1997; 74).

Se trata de una función pseudomimética, presuponen que los *P/f/* de alguna manera preexisten al acto de representación. Se trata de una perspectiva “wattiana” porque la retoma de Ian Watt. La teoría de los *mundos posibles*, en cambio, brinda frescura y ayuda a avanzar resultando una teoría englobadora de las ficciones literarias, porque surge de la fusión de la semántica de la ficcionalidad.

La teoría de mundos posibles es importante porque no remite a buscar dentro de la obra literaria el “afuera”, no se pretende responder si en realidad (realidad fáctica) Reinaldo Arenas intentó plasmar la realidad socio-política de Cuba con su novela, lo que interesa es que su obra remite a una pluralidad de voces, que dan

¹⁴ La descripción del polifamiliar deja en claro que el sistema funciona para que la individualidad no sea permitida. Las decisiones de dónde, cómo y con quién vivir la toma el sistema; otra restricción es la intimidad, las viviendas están diseñadas para acumular el mayor número de individuos en el menor espacio posible, las paredes u otros modos de división e intimidad son impensables.

¹⁵ Particular ficcional representa al Universal real.

cuenta del peligro que la represión (en varios niveles y a partir de varios panoramas) provoca en una sociedad, cualquier sociedad posible.

Lubomír Doležel es uno de los teóricos que más ha trabajado dicha propuesta; para él “esta teoría emerge, inesperadamente, cuando trasladamos nuestra atención de la narración como historia a la narración como ficción (1999: 9).” Para este autor, la preocupación central en torno al relato se entiende a partir de tres tesis fundamentales, las que además sustentan la teoría del modelo de los mundos posibles:

Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles. El rasgo más importante del modelo de los mundos posibles es su legitimación de posibles no realizados. La existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales. La identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre los mundos real y posible. Al igual que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea. El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales; explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar y comunicarse unos con otros (1997: 79).

No hay reales y ficticios, todos son parte de uno u otro extremo; a diferencia de la semántica mimética aquí no se busca encajar unos sobre otros, sino distinguir y delimitar los planos donde “viven” unos y otros.

*1. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo. ‘Lo posible es más amplio que lo real’ (retomado de Russell, 1937 en Doležel) y así los análisis no quedan restringidos a compararlo todo con el mundo real, las posibilidades incrementarán en muchos sentidos... Tomando en cuenta esta función se dice que no hay porqué dividir el estudio de las ficciones “fantásticas” y “realistas”, pues ambas son igualmente representaciones posibles. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción. Se ha indicado que las modalidades (sistemas modales) pueden funcionar como macro-generadoras de mundos ficcionales. Si imaginamos las modalidades aléticas (el sistema de posibilidad, imposibilidad y necesidad) que desempeña este papel, podemos generar no sólo los consabidos mundos *natural* y *sobrenatural*, sino el mundo *híbrido*, que ha pasado desapercibido hasta ahora (1997: 80-82).*

Es aquí donde esta teoría me lleva a reflexionar sobre la propuesta de Julia Kristeva, Bajtín, Barthes, Hammon, y otros críticos que retoman los conceptos de *reminiscencia, intertextualidad e intertexto*. Particularmente me gusta la propuesta de Doležel, pero creo que no se aleja de lo que plantean los otros, es decir, la comunicación, el diálogo y la recreación que se establece cuando se ve a la obra como un particular que se desprende de una estructura mayor es algo que ha ocupado a muchos teóricos porque es una realidad constante en las ficciones narrativas que merece atención.

*“Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real. La soberanía de la semántica de los mundos posibles legitima la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real. La semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación *sustancial* en su contacto con la frontera del mundo: tienen que ser convertidos en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas. Se vuelven, como los personajes, alternativas posibles (1997: 82-84).*

Para poder acceder es necesario atravesar las fronteras del mundo, transitar del reino de los existentes reales al de los posibles ficcionales, obviamente el acceso físico es imposible, a los mundos ficcionales sólo se accede por medio de *canales semióticos*, es decir, mediante el proceso de información. Es así que un lector puede observar los mundos ficcionales y hacer de ellos una experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real.

La noción de “ficción/ficcionalidad” resulta importante dentro de la teoría de mundos posibles; se vincula “ficción” a una red interdisciplinaria dinámica y proporciona el modelo de la *poiesis* que en la narratología clásica falta. Las posibilidades se multiplican porque las diversas mentes y manos humanas siguen construyendo, imaginando, creando. Ahora bien, dentro de esta teoría la “ficción” se entiende como “oposición” a la realidad (a lo verdadero). Se aleja de la arraigada idea de que la lectura debe ver en la “realidad” el referente de la obra, pues esta lectura se siente reduccionista frente a la amplitud de posibilidades que la literatura y el arte ofrecen, revisemos algunos de los rasgos fundamentales:

Los rasgos específicos de los mundos ficcionales de la literatura no pueden derivarse del modelo de los mundos posibles de la semántica formal. Sin embargo, sólo podemos identificarlos proyectándolos sobre el trasfondo de ese marco.

(...) *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* La incompleción de los personajes refleja los principios estilísticos de la narrativa romántica; concretamente, centrar la atención sobre un detalle físico rodeado de vacío fomenta la lectura simbólica de este detalle.

(...) Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos. Un ejemplo fundamental de la partición semántica de los mundos narrativos lo proporcionan los dominios actanciales... Si hay un solo agente en el mundo [como en la novela *El asalto*, que parece aplicarse este rasgo] el dominio de este agente es equivalente al mundo ficcional... un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etcétera.

(...) Los mundos ficcionales de la literatura son constructos de actividad textual. Los mundos posibles adquieren su existencia ficcional al ser descubiertos... gracias al poder de su imaginación el poeta adquiere un acceso privilegiado a esos mundos, como el científico que, gracias a su microscopio, tiene acceso al micromundo invisible... [los mundos posibles] son construidos por mentes y manos humanas... las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. El texto literario es el mediador de esa actividad... los textos constructivistas preexisten a sus mundos; los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos constructivistas... no pueden ser alterados o cancelados, mientras que las versiones del mundo real dadas por los textos descriptivos están sujetas a constantes modificaciones y refutaciones (Doležel; 1997: 84-89).

Esta visión nos lleva a plantear o intentar formular el terreno de lo fantástico, ya que ese término remite de inmediato al término "realidad". Éste no encuentra, al menos en el diccionario, una definición única capaz de satisfacer la curiosidad o la necesidad de quien busca centrarse en lo fantástico como categoría descriptiva literaria. Sabemos que todo constructo literario tiene ciertos grados de fantasía y de realidad, pero si se busca una independencia en torno a la noción de fantástico para abordar al texto literario perteneciente a esta categoría resulta casi imposible no recurrir a la noción de antítesis, es decir, texto "realista" contra "fantástico". Tratar

de distinguir los mecanismos subterráneos que definen a éstas no es tarea fácil; a partir del siglo XIX se tratará, sin embargo, de buscar y emplear una definición que revele mejor qué es lo fantástico, pero la ambigüedad sigue acompañando a estos términos por largo tiempo.

Para tratar de resolver la problemática es necesario una investigación tanto en el plano del contenido como en el de los modos de representación. Tratar de individualizar “temas fantásticos de por sí” y sus funciones es una necesidad, de la que varios autores se han preocupado, para tratar de definir a los textos en su globalidad como fantásticos. Ana María Barrenechea¹⁶ propone separar a lo fantástico en dos categorías: 1. La existencia de otros mundos y 2. La relación entre elementos de la vida cotidiana que rompan el orden considerado natural en el tiempo, espacio, identidad, etc. Otra subrama consiste en diferenciar las obras en las que existan otros mundos paralelos al natural y las obras donde se postula la realidad de aquello que se postula como imaginario y viceversa. Lo más importante radica en la “noción de choque”, es decir, de violentar el orden natural en el universo fantástico; no hay sustitución de un orden por otro, sino “superposición”, por lo tanto, el mundo fantástico puede ser todo, menos “consolador”; se trata de transgredir constantemente las barreras de lo que se define como “ilógico”.

Rosalba Campra¹⁷ propone una nueva manera de agrupar los temas concernientes a lo fantástico, esto según categorías sustantivas y predicativas, para lograr así una mayor homogeneidad. Dentro de las categorías predicativas encontraremos la oposición “concreto/abstracto” donde *concreto* hace referencia a todo lo que está sujeto a las leyes de temporalidad y espacialidad; lo *abstracto* escapará a todas estas reglas ya que responderá a un código individual y carece de materialidad (aquí podremos distinguir motivos como: el recuerdo y la imaginación, como proyecciones mentales voluntarias, la alucinación y el sueño, como manifestaciones mentales involuntarias). Otra pareja que será parte de las

¹⁶ Cf. (2001). Rosalba Campra. “Lo fantástico, una isotopía de la transgresión” En *Teoría de lo fantástico*. Pp. 158-159

¹⁷ Cf. *Ibidem*. Pp. 161-165.

categorías predicativas es: “animado/inanimado”. *Animado* dará referencia a lo que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia, no importando si es humano, animal o vegetal. En cambio, lo *inanimado* se presentará como inerte. En *El asalto* se establece una relación de ambos rasgos, por un lado, el ambiente es inanimado y pareciera que dicho rasgo característico define a la masa pues su movimiento es casi inexistente, sin embargo, el dinamismo se presenta al analizar que la carencia de voluntad es parte de su hacer, parte de sus obligaciones impuestas, se descubre entonces que en la aparente quietud en realidad existe movimiento.

Cabe aclarar que el análisis de la obra literaria es la manera de vincular el “adentro” y “afuera”, choque que se da en el encuentro del lector y el texto ficcional. Es una necesidad que busca explicarse de la manera más congruente y para lograrlo es necesario no dejar fuera otras voces con autoridad sobre el tema, por eso la propuesta de una poética estructural postulada por Todorov me parece interesante y que va en la línea de la semántica de los mundos posible. También aclaro que por “afuera” quiero decir el conocimiento, contexto y capacidad receptiva del lector que interpreta la obra leída:

Dentro de esta segunda actitud, cabe distinguir muchas variedades, a primera vista muy alejadas entre sí. En efecto: encontramos aquí yuxtapuestos estudios psicológicos o psicoanalíticos, sociológicos o etnológicos, pertenecientes a la filosofía o historia de las ideas. Todos ellos niegan el carácter autónomo de la obra literaria y la consideran como la manifestación de las leyes exteriores a ella y referentes a la psique o a la sociedad o, incluso, al “espíritu humano”. El objetivo del estudio consiste entonces en trasponer la obra al dominio que se considera fundamental; se trata de un trabajo de desciframiento y de traducción; la obra literaria es la expresión de algo y el objetivo del estudio consiste en llegar a ese algo a través del código poético. Según sea la naturaleza de ese objeto que se busca alcanzar, filosófica o psicológica o sociológica o cualquier otra, el estudio en cuestión habrá de inscribirse dentro de uno de estos tipos de discurso (una de estas “ciencias”), cada una de las cuales –por supuesto- tiene múltiples divisiones. Tal actividad se asemeja a la ciencia en la medida en que su objeto ya no es el hecho particular sino la ley (psicológica, sociológica, etc.) ilustrada por el hecho.

La poética viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios (2004: 29-30).

La obra es autónoma, en ella encontramos el camino que lleva a interpretarla, el texto crítico que surge a partir de la lectura no es una copia, porque, como el mismo autor de la *Poética estructuralista* establece, no hay nadie mejor para describirse que la obra misma, por el hecho de existir escritura y lectura en la crítica existe cambio en la obra analizada, por lo tanto: “el crítico dice algo que la obra ya no dice” (2004;26).

En la estructura comenzaré hablando del título, por el sentido poco convencional, quizá la primer idea al leerlo sea pensar en un robo, pero en realidad el sentido de “asalto” va más allá y también refleja un *combate* en el que madre e hijo se enfrentan a muerte; todo esto se comprende mejor conforme avanza el viaje y culmina en el capítulo final homónimo que remite a la otra gran constante de esta obra: la dualidad o el doble, es el “round” donde se decidirá quién es el verdadero dueño del poder.

Dentro de los temas que se relacionan en torno a la categoría sustantiva nos encontramos con el plano de la enunciación donde se tomará en cuenta la identidad del sujeto, el tiempo, y el espacio. Las fronteras se definirán alrededor de “yo/otro”; “ahora/pasado”; “acá/allá”. Lo fantástico implica la mezcla y separación de estos órdenes, el yo se desdoblará y se anulará la identidad personal, el tiempo ve borrada su unidireccionalidad y el espacio quedará anulado como distancia. Por lo cual no es extraño encontrarnos con “juegos de tiempo” en distintas obras literarias fantásticas. En el plano semántico se puede proponer la existencia de una “esfera A” totalmente independiente de una denominada “B”, pero donde a pesar de no existir posible punto de contacto, en algún momento se da una ruptura, un choque que lleva a estas esferas a coincidir momentáneamente, o definitivamente, dejando múltiples posibilidades abiertas. Finalmente, se podría decir que toda la organización semántica está hecha en función de que el personaje en cuestión tiene como experiencia los acontecimientos, donde la realidad percibida es la de los sentidos. Por lo tanto, la verdad no obedece a una noción científica: “(...) en la

literatura fantástica el desfase se crea a partir de otros parámetros: “todo está en la experiencia, todo está presentado como verdad, pero las verdades son discrepantes” (2001; 168), así que se pueden tener muchas versiones de “real” según la posición del personaje.

También se debe tomar en cuenta que la primera persona siempre será sospechosa (existe un alto grado de subjetividad) pues no hay nada más que corrobore como verídicos los acontecimientos y todo se puede atribuir a una distorsión de lo vivido. Es decir, contamina de duda la existencia misma del acontecimiento. En contraposición tenemos a la tercera persona, más confiable debido a su carácter neutral y su función narradora; es el vehículo que permite la comunicación de los acontecimientos¹⁸. Se debe tomar en cuenta que, como dice Todorov, “la literatura no es un sistema simbólico primario, sino secundario: utiliza como materia prima un sistema ya existente, el lenguaje” (2004; 47), por lo tanto, el lenguaje se perfila como un rasgo importante dentro de análisis literario, veamos cómo propone, el teórico búlgaro-francés, agrupar la problemática del análisis:

(...) se pueden agrupar en tres secciones los problemas del análisis literario, ya sea que se refieran al aspecto verbal, sintáctico o semántico del texto.

Referente a las propiedades simbólicas de segmentos superiores a la frase, es necesario saber si el simbolismo es o no intratextual... En el primer caso... un personaje será “caracterizado” por sus acciones o por detalles descriptivos, una reflexión abstracta será “ilustrada” por el conjunto de la intriga. Si es el segundo caso se tratará de la exégesis en el sentido corriente, del paso del texto literario al texto crítico, circunscrito por diversas hermenéuticas o reglas abstractas que rigen su funcionamiento.

[Entonces surge la pregunta] ¿qué se significa? Primero en qué medida el texto literario “describe” el mundo (su referente); plantearse el problema de su verdad. Pero no se trata de “verdades” y “falsedades” sino: “la literatura no es una palabra que puede o debe ser falsa, por oposición a la palabra de las ciencias, es una palabra que, precisamente, no se deja someter a la prueba de la verdad; no es ni verdadera ni falsa. [Cobra relevancia, entonces, el término verosimilitud del cual] ya Aristóteles había dicho claramente que no es una relación

¹⁸ Cf. *Ibidem*. Pp. 170-192.

entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y aquello que los lectores creen que es verdad, [es decir], la verdad común (2004: 47-58).

Al leer *El asalto* nos enfrentamos a un narrado en primera persona al que debemos creerle que las cosas son según su visión, el mundo que nos describe es desde su óptica y por lo tanto se vuelve una posibilidad más de interpretación.

La verosimilitud es otro aspecto importante en torno al tema de lo fantástico; se tratará de manifestarla mediante variados elementos para que el lector los acepte como verificables o posibles. Parafraseando a Christian Metz: lo verosímil obedece a dos conceptos, “lo que está de acuerdo con la opinión pública y lo que está de acuerdo con las leyes de un género” (1992: 13), se trata finalmente de una convención o, como decía Umberto Eco, de una concepción cultural. La verosimilitud del texto fantástico será distinta a la del texto que busca ser “realista”; al leer un texto fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. Para Barthes entra en juego lo que define como “efecto de realidad”, es decir, que lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real. En torno a la problemática de la verdad Doležel dice:

Verdad y autenticidad en la narrativa. Pavel plantea una cuestión muy importante al afirmar que la valoración se aplica sólo a las llamadas frases ersatz, e.d., afirmaciones que son paráfrasis de las frases literarias originales. El valor de la veracidad de las frases ersatz puede determinarse con respecto a su “fuente”, e.d., remitiéndonos al texto literario original.

[Hay] dos conceptos fundamentales sobre los que se basa al valor de verdad de las frases ersatz: a) el concepto de existencia ficcional; b) el problema del valor de verdad de las frases de la textura, esto es, las frases de la fuente textual... El problema de la existencia ficcional debe formularse, en mi opinión, en el marco de la semántica de los mundos posibles, emparejada con una ontología “realista”... ésta se ha dado en llamar actualismo... [mismo que] supone que existe un mundo empíricamente observable, llamado mundo real, mientras que las alternativas al mundo real son constructos de la mente humana (1997: 98-99).

En *El asalto* se hiperboliza la lectura de un contexto sociopolítico para dar mayor impacto al discurso y reforzar el sentido de que la represión, en un sentido

existencialista, tiene como posibilidad factible el autodegenerarse al punto de autodestruirse para lograr una verdadera renovación; como todo origen de vida o muerte, la violencia, la incertidumbre y caos serán lo que impere.

d) *El asalto y su composición*

El asalto se publica por primera vez en 1991 y es la obra con la que Reinaldo Arenas concluye su *Pentagonía*. Por la firma con la que pone final a la novela podemos decir que se escribió durante 1988, sin embargo, la publicación es póstuma. Existen ciertas “similitudes” respecto a los espacios de las obras que preceden *El asalto* y esto, como expliqué antes, ha llevado a varios de sus analistas a trabajar la relación autobiográfica entre las obras y el cubano:

Las novelas de la “*Pentagonía*” describen paisajes que rememoran el espacio geográfico cubano en el que Arenas vivió. En *Celestino antes del alba*, la primera de la serie, se describe Perronales, una zona rural cercana a Holguín donde la familia de Arenas vivía cuando él nació. *El palacio de las blanquísimas mofetas* transcurre en Holguín, el pueblo al que se muda en la adolescencia. Una playa cercana a La Habana y La Habana misma son el escenario de *Otra vez el mar*. *El color del verano* se desarrolla fundamentalmente en la misma capital (Escobar, 2011).

Lo que pretendo aclarar es que si bien en las obras predecesoras hay una secuencia de espacios y entornos que permiten relacionarlas entre sí con facilidad, en *El asalto* esto se rompe y da paso a una “realidad” violenta que no deja de relacionarse con las otras ficciones narrativas que lo preceden y esta sujeción da pie a la intertextualidad, reminiscencias y referencialidad. Estas características son las que permiten ver en *El asalto* una novela polifónica que bien puede leerse de manera autónoma, o como parte de una estructura superior que da una conclusión global de toda su producción narrativa.

La novela muestra un panorama bastante distinto, donde es imposible definir un punto de referencia extratextual, es decir, obedece a las reglas de la “posibilidad” de otro *mundo posible*, a diferencia de las obras que la preceden en aquí no es fácil establecer un referente preciso. Pero antes de enfocar la atención a las grandes diferencias veamos un poco de lo que se relaciona con sus predecesoras. Aquí el personaje principal emprenderá un viaje poco convencional, en principio ni parece estar viajando, sin embargo, el movimiento resulta fundamental para encontrar a su

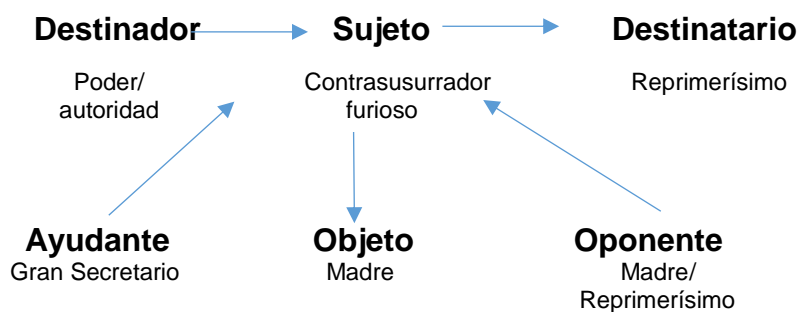
madre. La represión y la bestialidad de este universo narrativo darán pie a la sátira, la crítica social y la reflexión en torno a las obsesiones. El espacio es representado con una atmósfera misteriosa, oscura, enigmática (apocalíptica). En similitud con las otras novelas podríamos hablar de la importancia de evidenciar a la figura represora, presente en muchas de las ficciones arenianas, y criticar su excesivo uso de poder. La fuerza que ejerce es omnipotente, no queda en la vida pública de sus subordinados, sino que, como todo tirano, su poder llega hasta la invasión de la intimidad:

Es obligatorio vivir en el polifamiliar. Allí tenía mi lugar exacto, como todo el mundo. Como yo soy solo, me toca un metro y pico de suelo, es decir, la extensión de mi cuerpo y el ancho del mismo con los brazos recogidos. Otros tienen más espacio, pues tienen mujer e hijos. Por la noche cuando se reparten los espacios hay siempre quien ocupa un poco de espacio más que el que le toca. Si se dan cuenta, se le reduce su espacio a la mitad del que le toca, de manera que entonces tiene que dormir de lado. Basta hacer la denuncia para que se le reduzca el espacio, aunque no sea cierto (Arenas, 2003: 17).

Se lee un entorno donde el poder de su gobernante supremo es tal que ha cambiado las leyes de la naturaleza al grado de eliminar la noche, por ejemplo. El Reprimerísimo funciona como una especie de deidad perversa que manipula todo al grado de que sus gobernados ven en él un poder inmenso, los lleva al límite y los hace creer que sólo él otorga y dirige la vida; se entiende que esa masa se deja dirigir de manera dócil y que sienten que sin su guía estarían completamente perdidos, no saben qué hacer, la figura del represor, en *El asalto*, funciona como lo haría una “madre” que cuida hasta el más pequeño detalle de la vida de sus pequeños infantes, símil importante dentro del análisis de la novela.

La novela comienza narrando la última vez que un individuo realiza un viaje para exterminar a su madre, este deseo tiene que ver con el miedo de terminar siendo lo que más odia: (alguien como) ella. Para este personaje su búsqueda es trascendental porque de lo contrario acabará por cometer las mismas bestialidades que quien lo criara y eso lo volvería, a su parecer, igual de repugnante que *ella*, idea que al mismo tiempo lo aterra y lo motiva a autoconstruirse. Las primeras líneas

describen cómo intentó matar a su madre, la violencia y crudeza se evidencian desde el inicio. No es azaroso el hecho de comenzar la narración de esta manera, la búsqueda para acabar con la madre, además de ser tema y temática presente en toda la producción literaria areniana, se desarrolla como el hilo conductor de la trama; la violencia es la lógica de ese universo narrativo, es la norma general y tiene relación con el origen etimológico que nos remite a *violentia*¹⁹, es decir, el ejercer un exceso de fuerza sobre los otros; ésa será la norma dentro del sistema en que habitan los personajes de la novela. El desarrollo de la búsqueda y enfrentamiento del hijo que busca a la madre jugará distintos papeles como podemos observar en el esquema de redes actanciales según Greimas (1982):



La madre no solo es objeto de deseo y oponente, como se corrobora al final de la obra, también es destinatario, es decir, juega un papel primordial y junto al Contrasusurrador furioso son los personajes que más relevancia tienen dentro de la novela. Sin embargo, esto no se nota a primera vista, pues, gracias al manejo del lenguaje que busca confundir y dotar de otros sentidos a lo largo de la lectura será quizá a la mitad de la historia cuando el narratorio²⁰ logre vincular a estos personajes como los más importantes.

¹⁹ Cf. Diccionario etimológico en línea [<http://etimologias.dechile.net/?violencia> (consultado junio 2018)].

²⁰ El narratorio será aquél a quien se dirige el discurso enunciado, no se trata del lector real, sus funciones son múltiples, entre ellas ser un puente entre el lector y narrador, poner de relieve ciertos temas y progresar la intriga. Cf. *Poética estructuralista*. (2004). Pp. 109—110 para mayor información del término planteado por Todorov.

Hay ocasiones en que las relaciones madre-hijos se caracterizan por configurarse como “relaciones enfermizas”; por ejemplo, cuando hay un “aprieta y afloja” por parte del sistema; éste los mantiene ocupados al grado de convertirse en seres dóciles, están más preocupados por cumplir con las exigencias del sistema para satisfacerlo que son incapaces de pensar por ellos mismos. Teniendo en cuenta lo ya dicho se comprende la relación maternal-opresiva del sistema, pues, como se verá al final de la novela, el “Reprimerísimo” y “madre” son una misma “figura” y se el porqué del actuar de los personajes, así como la reiterada atención de la figura “madre” a lo largo del recorrido del Contrasusurrador furioso.

Aunque el personaje de la madre se caracteriza por estar presente todo el tiempo no será de manera “física”, sino en el pensamiento del personaje principal. Sabemos de la madre por él, porque todo el tiempo la está recordando y buscando: “La última vez que vi a mi madre fue detrás del Gran Consolidado de las Maderas Patrias” (Arenas, 2003: 15). El principio de la historia comienza en pretérito indefinido, que sitúa en una atmósfera de que mucho ha pasado para que el universo narrativo se vislumbre de la manera específica que la vive el narrador; este tipo de tiempo sirve, también, para trazarnos el camino que va a seguir el Contrasusurrador furioso, trae el recuerdo de la madre, el intento de asesinato y la huida, luego todo se vuelve narración en presente, exceptuando los momentos en los que la volverá a traer a colación y sólo a partir del capítulo LII aparecerá “físicamente”, pero oculta en la imagen del Reprimero: “Finalmente, retumban los prehimnos, y aparece la figura Reprimerísima” (2003: 183), es la única ocasión en el texto que la palabra “reprimerísimo” se usa en femenino, dando la pista que cobra completo sentido llegado el final de la novela, momento en el que sí aparece la madre, pues, resulta ser el Reprimero y la búsqueda termina para dar paso al enfrentamiento tanto personal (madre-hijo) como político (pueblo-sistema opresor).

Existe una relación muy importante entre el símbolo de la madre visto como representación de la patria y la figura más opresora en *El asalto*. El personaje de la madre se complejiza en esta novela de Arenas, su interpretación lleva a observar que es una figura que dentro de la poética de la novela ofrece más que un sentido

filial: la madre de esta ficción posible está representando enfermedad, represión y necesidad de renovación, la madre representa un ser inmerso en un sistema añejo y podrido que sólo es capaz de transmitir lo mismo.

El asalto nos da a entender cómo el encargado de todo es el sistema (ya sea en aspectos sociales o personales), educa, emplea, ocupa, incluso decide cuándo se pueden manifestar relaciones de parentesco, cuándo y dónde se mantienen relaciones sexuales, jamás amorosas, pues los sentimientos de este tipo están prohibidos. El Contrasurrador furioso aprende del mundo que habita, lo mismo ocurre con la madre y en realidad con todos los personajes que habitan ese universo narrativo, conocen solo una manera de vivir y es la que el Reprimerísimo les ha enseñado como única posibilidad. Por lo tanto, la madre filial se encargará de guiar e impregnar de los sentimientos éticos y morales al hijo, pero en *El asalto* la ética y la moral se comportan de manera contraria a lo que se conoce como “lo correcto”, en el sentido ortodoxo de un sistema “democrático occidental”, esta ficción plantea un mundo en el que la rapiña, el hastío y la falta de empatía resultan lo normal y esperado de cada habitante, las manifestaciones de una ética y moral contrarias son vistas miedo, recelo y peligro. La madre es el producto de un sistema decadente que engendra un ser decadente, en este sentido el símil madre-sistema son en realidad parte de lo mismo.

El lenguaje es fundamental para entender la relación del personaje principal, conocido como “Contrasurrador furioso”, con su entorno y por tanto con su búsqueda. El entorno es la implicación y explicación del personaje, nos dice Pimentel (1998), a partir del lugar donde los personajes se “mueven” es que podemos resaltar comportamientos, rasgos, ideología:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje (...), si los acontecimientos ocurren en los barrios bajos de una gran urbe, por ejemplo, esto inevitablemente excluye formas de acción posible en otros lugares...

El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje (1998: 79).

Los personajes de esta novela estarán íntimamente relacionados con el espacio que habitan, no pueden comprenderse en otro entorno, sólo conocen espacios delimitados y por eso ellos mismos están acotados. Su entorno es igual de caótico, violento y gris que ellos:

2. Muchos mundos ficcionales de la literatura no son semánticamente homogéneos. Un ejemplo fundamental de la partición semántica de los mundos narrativos lo proporcionan los dominios actanciales... Si hay un solo agente en el mundo el dominio de este agente es equivalente al del mundo ficcional... un mundo ficcional tiene que ser un conjunto complejo de dominios diversificados para poder acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc. (Doležel, 1997: 86-87).

Aparecen dos voces narrativas en la novela, la primera y constante es la de un narrador-personaje que durante su viaje va generando un cambio, un proceso interno que lo lleva al auto-reconocimiento y reconocimiento de los otros, habilidad que lo diferencia del resto. Sin embargo, como señala Barthes sobre el nivel de la narración, no siempre habrá linealidad en cuanto a la aparición de voces narrativas, por lo tanto, según sea necesario, nuestro narrador-personaje cederá paso sutil a un narrador equiscente, por ejemplo, en el capítulo V:

El sol empezaba a restallar por sobre las puntas metálicas de los no bancos del no parque. Por todos los rincones de la reprimería suena el himno matutinalreprimero que exalta, desde luego, al Reprimerísimo, o Reprimero, y ordena levantarse para ir a las factorías o a las plantaciones. La claridad del día se alza. Orino y vomito²¹ un poco detrás de un no banco junto a los que han quedado enganchados (Arenas, 2003: 27).

En este ejemplo se nota como al principio hay un narrador equiscente que utiliza un lenguaje poético descriptivo, hasta que abruptamente surge la voz de un narrador personaje que se caracteriza por su lenguaje grotesco y violento. Para

²¹ Las cursivas son mías.

diferenciar bien podemos señalar que al primer narrador le corresponde “un decir” mientras que al narrador-personaje un “vivir”, ya que es agente actante, es decir, habla desde el yo y la claridad en cuanto a la observación y participación de las acciones está presente. El personaje ve, siente, realiza o se queda quieto; la voz narrativa equiscente se limita a describir lo que “ve”, quizá lo que siente, pero no toma parte de las acciones, nunca se mueve a voluntad. Hay movimiento y juego en la manera de narrar, nosotros como lectores no sabemos más que el mismo personaje, quedamos situados de tal manera dentro de la narración que tanto lectores como personaje principal nos enteramos al mismo tiempo de los acontecimientos. Es una muestra de lo que Doležel llama narrativa skaz:

[Dentro de la] narrativa skaz, el acto autenticador es anulado por ser tratado con ironía. El narrador no se fija en un punto, pasa libremente de la primera persona a la tercera persona (de omnisciente a “conocimiento limitado”).

Tanto la narrativa skaz como la auto-reveladora son autoanulantes; en ambas, el acto autenticador pierde su fuerza performativa. Los mundos ficcionales construidos bajo estas formas carecen de autenticidad. Su existencia ficcional no queda establecida definitivamente (1997: 92).

También es oportuno recordar que, según Todorov, los rasgos que ayuda a establecer un marco de referencia para establecer el paso del “discurso” a la ficción serán:

Modo: grado de presencia de los acontecimientos evocados en el texto.

Tiempo: relación entre dos líneas temporales 1) del discurso de ficción (concatenación lineal de las letras en la página); 2) del universo narrativo (prospección y retrospección).

Visión: el punto de vista desde donde se observa al objeto y la calidad de la observación (verdadera, falsa, parcial o completa).

Voz: se trata de la presencia del proceso de enunciación en el enunciado, considerado desde el punto de vista de la ficción (2004: 80-81).

El tipo de narradores que se hacen presentes en la novela de Arenas pertenecen al plano de lo subjetivo y esta complejidad deberá ser tomada en cuenta

para la comprensión y relación de las acciones y acontecimientos, estarán tomando decisiones desde el “yo”, la individualidad es lo que conocen.

Otro de los personajes relevantes para la construcción y sentido de la ficción es el Reprimerísimo. Dentro del universo narrativo será quien guíe los pasos de todos los habitantes, se presenta como un ser omnipotente y omnipresente. Es el líder y gobernante supremo del “universo”, no se sabe cuándo o cómo consiguió el poder, pero se insinúa que a pesar de toda su superioridad lo podría perder. En realidad, es un personaje actante indirecto, su participación activa parecer ser muy poca, sin embargo, durante toda la narración se encontrará presente, incluso podríamos decir que se trata de una “idea” que *deviene* personaje, porque sin necesidad de mover un dedo, en sentido literal dentro del mundo ficcional, todos mantienen el ritmo que él indique; es pues, un gobernante supremo y como tal se maneja.

El resto de los habitantes se mueven en conjunto como un solo personaje. Su rol es pasivo-activo, todo el tiempo están realizando trabajos, recibiendo castigos o aprovechando su tiempo libre tal como lo dicta su condición de autómatas. No hablan, no participan, no cuestionan; son seres grises y anulados que parecen incapaces de cambiar de rol, pero en el último momento parecen recobrar un poco de su coraje rechazando al sistema a través de la prohibición máxima: el susurro. El susurro es penado porque implica autonomía en un mundo donde está prohibido presentar ideas propias (exclusivas), es la manera con la que el sistema se burla de sus habitantes, es la ironía, pues si bien todo el tiempo se tienen que mover como uno mismo e integrarse para que la máquina-sistema siga en perfecto movimiento lo que en realidad se lee es un gran miedo por tanto sentimiento de rechazo a la integración. El susurro es el último rasgo de humanidad que manifiestan los pobladores y se muestra sólo al borde del límite, por lo general cuando saben que la aniquilación es inminente, por lo tanto es peligroso para el Reprimerísimo y su máxima es exterminar a todos los susurradores.

Retomando a nuestro narrador-personaje (Contrasusurrador furioso) entendemos el odio creciente que lo configura, la madre representa un sistema que

siempre se opone a su individualidad, por lo tanto, *madre y sistema* son símbolos que oprimen su existencia como *ser* y sólo puede encontrar paz al anularlos. Él lucha por no convertirse en ellos, la sátira radica en que los métodos que usa para alejarse de lo que detesta son los mismos de los que quiere huir.

Después de todo, la intensa prohibición trae como resultado el deseo de cambio para quienes no pueden liberarse del todo de cierto sentido de individualidad, es como dice Deleuze, la “máquina social codificadora” también puede resultar un especie de “trampolín” frente a quienes devienen *líneas de fuga* porque: “El acto fundamental de la sociedad es codificar los flujos y tratar como enemigo a aquello que en relación a ella se presente como un flujo no codificable que pone en cuestión toda la tierra, todo el cuerpo de esa sociedad” (2005: 21).

La madre, que es también el Reprimero, es perseguida porque sus ideas impuestas resultan peligrosas para la estabilidad y apropiación de poder del hijo, incluso son peligrosas para el mismo sistema que rige y al que ha puesto en colapso, una vez que el hijo *devino* disidente de las reglas que establecía su sistema ya no hubo marcha atrás, siempre cuestionará la molaridad, no puede dejarse axiomatizar; al final por eso la violación es la manera de terminar con el reinado de represión que la figura de la madre había impuesto desde el interior psicológico, en torno a esto Todorov recuerda que dentro del aspecto sintáctico es importante la *especificación y reacción*, por lo tanto es oportuno: “Ver en el mismo predicado dos formas: “positiva y negativa”. Lévi-Strauss escribe, por ejemplo: ‘Se podría tratar de la *violación* como la inversa de la *prohibición*²² ...’ (2004; 141).

²² Las cursivas son mías.

e) Aspectos semánticos y verbales de la obra

Me parece correcto comenzar el análisis de la obra con los rasgos superiores, por ejemplo, señalar como punto inicial (y que se mantendrá constante) el aspecto semántico porque, como propone Todorov: “Leemos y queremos decir algo al respecto; se escoge entre las numerosas posibilidades que se nos ofrecen; [se trata de] escoger de la manera menos arbitraria posible” (2004; 45). Un aspecto de interés para el análisis radica en los rasgos que señalan la *intertextualidad*²³ dentro de la obra, así la atención no sólo se centra en buscar la voz del autor para ejemplificar que su literatura solamente es testimonial o autobiográfica. Las obras arenianas son un reflejo de múltiples estilos, por lo que se puede decir que se nutren de todas las voces posibles, como otras obras, pinturas, música, incluso lo que se vive en ciertas épocas; por lo tanto, el régimen castrista (aunque en realidad todo régimen impositor) resultará parte vital de la obra, cargado de un sentido satírico y crítico:

El modelo de los mundos posibles ofrece un nuevo fundamento para la semántica ficcional, al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional. Los primeros intentos por formular aproximaciones de mundos posibles las ficciones literarias [los dan] Van Dijk 1974/75; Pavel 1975/76; Eco 1979; Doležel 1979; cf. También Kanyó 1984²⁴... (1997: 78).

El asalto reescribe la “realidad” opresiva y violenta, la hiperboliza y ridiculiza en el único lugar en el que se es libre: la literatura. Tiende a la exageración constante y esto la vuelve una beta muy rica que podría dejar perplejos a los lectores, que, un

²³ El término “intertextualidad” lo retomo de Julia Kristeva, quien lo inaugura en su obra: *Bajtín. La palabra, el diálogo y la novela* (1967). Este concepto refiere que las obras literarias funcionan como “cámaras de ecos” que dialogan entre sí. La intertextualidad es encontrar rasgos familiares en una obra que hacen recordar al lector su biblioteca personal. Pero no se trata de una simple copia, sino de una reinterpretación de toda la idea anterior; por lo tanto, el análisis de las intertextualidades requiere de un lector informado, un prototipo de lector al que le gusta buscar rasgos de similitud entre obras de su presente y pasado; éste analiza cómo es que se entretejen redes que permiten ampliar el espectro literario e interpreta partiendo de dicho diálogo entre obras.

²⁴ En el texto original aparece entre paréntesis la lista de teóricos, las elimino porque no las creo necesarias para la referencia que pretendo establecer.

poco confundidos como pretende la obra misma, no saben hasta qué punto la voz narrativa está criticando en forma de sátira la realidad de la ficción y cuándo esa crítica encaja con la propia realidad del lector, es trabajo del analista señalar dicha brecha.

Dicha voz nunca lleva el protagonismo, más bien funciona para señalar que la ficción es tan posible y desgarradora (a veces risible) como la realidad fáctica y se ayuda de ésta para comparar las “realidades” mediante pequeños detalles. Un ejemplo bastante claro se encuentra en la novela *El mundo alucinante*, cuando Fray Servando se encuentra prisionero en una de las cárceles en la que el personaje histórico “real” se encontró:

Tantos fueron mis espavientos y gritos que el capitán dio la orden de fondeo en el puerto de La Habana. Y crucé el entrepuente rumbo a El Morro (una subterránea prisión de una cárcel marítima), haciendo retumbar mis grilletes y soltando enormes alaridos (Arenas, 2011: 271).

La búsqueda de una estética de lo grotesco es uno de los temas de análisis que se han hecho sobre las obras del cubano y es entendible por qué; la identidad y la noción de individualismo también son bastante trabajados en las novelas *El color del verano o nuevo “Jardín de las delicias”* y *Viaje a la Habana (novela en tres viajes)*.

El lenguaje es muy importante, pues a través de él se *comunican* las ideas y es posible transmitirlos a otro, se generan vínculos sociales, existe interacción y es posible construir civilizaciones. En el texto hay una gran necesidad por controlar el uso del lenguaje por parte del Reprimero; establecer dicho método regulatorio es muy útil para manipular el vínculo que dota de personalidad a cada habitante y anularlos como individuos, sobajándolos a noción de masa, despojándolos de, prácticamente, toda razón o deseo de *ser*; sin duda hay un control absoluto por parte del Reprimerísimo, así los seres controlados quedan al servicio e indicaciones sin posibilidad de *ser*, *hacer* y *desear* por sí mismos, pues ya todo les es dado mediante mandatos regulados.

A la eliminación paulatina del lenguaje debe sumársele la creación de uno nuevo, con la ideología que esto conlleva, por ejemplo, la “nonoche” o los “noparque” cumplen una nueva función en la reconfiguración de pensamiento en la mentalidad de los habitantes, donde la primera puede muy bien interpretarse (relacionarse) con la noción de trabajo constante, sin pretexto para el descanso, ideal en una construcción social que rechaza la improductividad, mientras los “noparques” eliminan el pensar en espacios que propicien la convivencia y esparcimiento social. Todorov nos recuerda que la obra se hace mediante frases y éstas denotan distintos “registros” del habla:

I. Una primera categoría muy evidente, que permite caracterizar un registro, es lo que, en el uso cotidiano, denominamos la naturaleza concreta o abstracta del discurso. En uno de los extremos de este continuum se encuentran las oraciones en las que el sujeto designa un ser singular, material y discontinuo; en otro, las reflexiones “generales” que enuncian una “verdad” fuera de toda referencia espacial y temporal.

II. (...) categoría un poco más problemática y se determina partiendo de las figuras retóricas. Se trata del grado de “figurabilidad” del discurso... la figura no es más que una particular disposición de palabras, que sabemos nombrar y describir.

III. Otra categoría que ayuda los registros del lenguaje está dada por la presencia o ausencia de referencias a un discurso anterior. Podemos denominar como “monovalente” al discurso que no evocase de ningún modo “maneras de hablar” anteriores, “polivalente” al que sí lo hace.

IV. Siguiendo a Besveniste, la “subjetividad” del lenguaje (opuesta a su “objetividad”). Todo enunciado lleva en sí mismo huellas de su enunciación, del acto puntual y personal de su producción; pero tales huellas pueden ser más o menos intensas.

(...) “monólogo interior”, forma que combina muchas de las características de los registros emotivo y evaluativo. Por ejemplo, las frases nominales, las elipsis, el presente, las invenciones, etcétera (2004: 63-77).

Por su parte la palabra “Reprimerísimo” –con la que se presenta el gran gobernante- denota, por lo menos, dos posibles significados. Uno reiterando su posición como el primero entre los otros habitantes que integran su universo; la

segunda sugiere represión. Durante el transcurso de la obra esta palabra se irá llenando de significado. El Reprimerísimo es el estado, representa lo oficial y por eso su discurso es el que permea en el universo del texto.

Referente al aspecto extraliterario se podría decir que los estudios se inclinan por lo disidente que su trabajo literario puede, o no, considerarse, y también resalta que se escriba sobre el sida y la relación de esta enfermedad con su trabajo literario; por ejemplo, Margarita María Sánchez, en “Reinaldo Arenas: El exilio y el SIDA escritos sobre un cuerpo” (2008), retoma la autobiografía de Arenas y se enfoca en el proceso de escritura desde donde describe la desintegración del cuerpo enfermo y lo vincula con la construcción narrativa del sujeto que lucha incesantemente, pero aun así no logra encontrar un lugar en su propio país.

Candelaria Barbeira trata de manera directa el tema de la homosexualidad, en “Aquella solitaria mariposa cubana: Reinaldo Arenas, una vida alrededor de la homosexualidad” (2013), su análisis nos habla de la relevancia que la homosexualidad adquiere en la construcción de la figura del autor, así como de los procedimientos de los que se vale para lograrlo; de nuevo nos encontramos con trabajos que pretenden dar cuenta de la obra del cubano pero terminan enfocando su visión a lo particular de la vida personal, cosa que bien podríamos pensar es arbitraria, como ya la teoría de la recepción demostró, pues jamás podremos llegar a la psique o idea primera del autor, supondremos siempre y en ese suponer es que me sitúo yo para pensar que los trabajos mencionados podrían tener un mayor valor crítico literario si dejaran atrás al escritor y se acercaran a la obra misma, por lo que sería pertinente abordarlo desde perspectivas netamente textuales.

Sin embargo, vincular la vida y realidad social del escritor con sus trabajos literarios es un tema recurrente que ha dado para diversos trabajos; por ejemplo, Rafael Ojeda con “Reinaldo Arenas y los caminos de Mariel” (2002) habla de los hechos y circunstancias que llevaron al escritor a buscar el exilio y cómo todo lo vivido fue plasmando a lo largo de sus poemas y novelas.

El contexto político es otro tema que muchos analistas gustan relacionar con su narrativa; Raquel Egea con su texto titulado “Revolución Cubana: la represión castrista vista a través de la persecución y el encierro de Reinaldo Arenas en la prisión de El morro” (2011) busca mostrar la dureza de la represión que se llevó a cabo en Cuba luego del triunfo revolucionario, y lo hace a través de la figura y los escritos hechos por Reinaldo Arenas durante su tiempo como prisionero en El Morro.

En este sentido la lectura del “contexto” da como resultado “otro” texto, es decir, una reacción relacionada con la realidad fáctica y la realidad del nuevo texto engendrado. Sobre Reinaldo Arenas se ha dicho que es un autor de literatura del Yo, confesional o testimonial, aunque es igual de enriquecedor verlo como un autor de “intertextualidades”, como lo han hecho algunos estudios que me anteceden y en los que lo relevante es mostrar el enriquecedor mundo ficcional y estilo literario del cubano a través de dicha postura. Me inclino por el análisis de las ficciones e intento obedecer a la pertinencia que ellas mismas determinan, trazo mi rumbo principalmente bajo los postulados de Doležel y Todorov, así como de otros críticos cuyo trabajo se relaciona; por ejemplo, Deleuze, Bajtín, Kristeva, entre otros.

La noción de intertextualidad, que pretendo mostrar en la obra de Arenas, la retomo de Julia Kristeva, quien a su vez retomará a Bajtín y Saussure para formular la noción “intertextualidad”, desde esta noción pretendo aclarar el cómo y porqué las ficciones, en particular *El asalto*, se está rescribiendo constantemente:

C) Pero el autor puede servirse de la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya tenía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene *ambivalente*. Esa ambivalencia es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos. En la evolución de los géneros, ella aparece con la menipea y el carnaval. La unión de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia respecto de la palabra de otro, contrariamente a la *imitación...* que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo vuelve suyo, se lo apropia sin relativizarlo. Esta categoría de palabras ambivalentes se caracteriza por el hecho de que el autor explota el habla de otro, sin chocar con el pensamiento de este, para sus propios

finés; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo (Kristeva, 1997:10).

En las ficciones arenianas hay rasgos estilísticos, símbolos, temas, temáticas y figuras que se repiten, a partir del análisis del lenguaje y los símbolos reiterativos es posible examinar y aumentar los estudios literarios sobre el trabajo del cubano para así sensibilizar, dar cuenta del valor y analizar la importancia de obras particulares en un espectro mayor que es la literatura misma y en relación con hechos históricos, vistos siempre desde una perspectiva estética literaria.

Es importante señalar que el análisis del espacio, marcado por la narración, es primordial; gracias a ese rasgo podremos observar y destacar qué define a los personajes. En un pequeño apartado de su libro *El lenguaje literario: teoría y práctica* (2006) Fernando Gómez Redondo señala la importancia sobre el discurso narrativo: “Un personaje siempre debe existir en función del medio en que habita y obtiene su caracterización esencial en la adecuación o inadecuación de su vida con respecto a ese entorno” (195). Se hablará de un entorno “constante” en las novelas anteriores que conforman la *Pentagonía*, se trata de una realidad que para muchos de sus críticos literarios se puede ver en el mundo tangible:

En sus primeras obras, *Celestino antes del alba* o *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el culpable de la miseria material de sus personajes, campesinos primitivos pero soñadores, era el campo en toda su cerrazón, con sus prejuicios, desatados sin piedad con los que pensaban en algún momento transgredir sus leyes no formuladas, las de una productividad necesaria. Luego, fue identificando más precisamente al culpable, en los relatos «La vieja Rosa» o *Arturo la estrella más brillante*: era la madre castradora, la que impedía el desenvolvimiento de la homosexualidad y de las costumbres alejadas de la moral impuesta (Machover: 2003).

La importancia de los personajes radica en que dentro de la obra literaria forman parte de la realización de las acciones; al analizar a los personajes podremos dar cuenta y comprender más acerca de su contexto, lo que los rodea y dota de significado: “Por si fuera poco, bastantes personajes tienen una gran trascendencia social y el lenguaje los incorpora para aludir a ciertos tipos de

personas que coinciden con los rasgos característicos de aquél...” (Gómez Redondo 1996, 68).

El personaje tomará toda nuestra atención y nos guiará de principio a fin de la narración: “La tarea de dotar al personaje de identidad se realiza de forma gradual y, de hecho, no se consuma hasta que el escritor pone el punto final” (Gómez Redondo 1996, 77). En *El asalto* (como en toda la *Pentagonía*) el personaje es una categoría de análisis muy importante porque los acontecimientos están realizados y narrados por un narrador-personaje, luego aparece la figura de una “madre” que completa las calamidades que acontecen. Comprender cómo funcionan estos personajes dentro del texto se logra al considerar que su recorrido será quien lo lleve a crear su identidad, siempre a partir de la identidad de los Otros. La categoría de la otredad es importante en *El asalto* dado que se apela a la búsqueda de una identidad única, pero que sólo logra configurarse al obsesionarse con esa figura temida. La novela permite analizar que dicha obsesión termina por determinar el camino del personaje que busca su camino y lejos de separarse de lo que desprecia termina por “copiarse” y magnificarse la actitud que se desprecia. Todo esto se puede analizar al tomar en cuenta la forma en que está narrándose la obra, tanto Doležel como Todorov nos dan material teórico al respecto:

c) Forma en primera persona: A primera vista este discurso parece formal y semánticamente equivalente al de un agente narrativo... somos conscientes de que el narrador en primera persona tiene una posición privilegiada dentro del conjunto de los personajes actantes... [ésta] viene dada por el hecho de que, en ausencia del narrador anónimo en tercera persona el narrador en primera persona asume el papel de construir el mundo narrativo... El mundo construido por el narrador en primera persona es relativamente auténtico... [es] un mundo de creencias auténtico en primera persona... un poco metafóricamente, el narrador en primera persona tiene que ganarse su autoridad autenticadora...

Un problema básico el enfrentar el narrador en primera persona es la inaccesibilidad de los estados mentales de los demás agentes narrativos... La autoridad de este narrador es la autoridad de un experimentador, un testigo, un mediador de información adquirida por otras fuentes. Debido a la clara conexión entre la narrativa literaria y la actuación narrativa “real”, este tipo de forma en primera persona puede llamarse

el modo motivado de primera persona (Doležel, 1997: 111-114).

El narrador de *El asalto* es un narrador en primera persona, y aunque para Doležel es un tipo de narrado que debe ganarse su autoridad autenticadora, no resuelve que se trate de un narrador mentiroso o poco fiable como se tendía a describir a estos narradores dentro de la conocida literatura mimética clásica por considerar su discurso únicamente subjetivo. En este tenor Todorov reafirma que en este tipo de narrador la visión no deja de ser objetiva:

Una percepción nos informa tanto acerca de aquello que es percibido como acerca de aquel que percibe: al primer tipo de información la denominaremos objetiva, y al segundo subjetiva. Es necesario no confundir este hecho con la posibilidad de presentar un relato entero “en primera persona”; por más que la narración esté conducida en primera o en tercera persona, siempre puede entregarnos los dos tipos de información... Si los otros personajes son ante todo imágenes reflejadas en una consciencia, el reflector en cambio es esta consciencia misma... El relato en primera persona no explicita la imagen de su narrador, sino que, por el contrario, la hace más implícita (2004: 94-107).

Otto Rank, aunque desde el psicoanálisis, lleva a reflexionar sobre la figura del “doble” y su aparición en la literatura universal y las dificultades en los primeros análisis literarios: “Los críticos e historiadores del siglo XIX... no pudieron ir más allá de una interpretación superficial de una exposición de los dobles en la literatura”, esta superficialidad se ha ido puliendo con el paso del tiempo: “Luego de percibirla como una técnica de la comedia, pasaron a atribuir su uso en la prosa de ficción en general, a la predilección del autor por lo irreal y misterioso, a su deseo de describir rasgos diferentes y aislados de su propia persona, o a su deseo de otra existencia” (Rank ,15). La noción del Otro en *El asalto* tiene una relación directa con la búsqueda de cambio a partir de la figura represora (la madre) y es una interesante muestra de cómo los personajes son incapaces de cambiar las circunstancias en las que se han configurado, aunque su deseo intrínseco parezca ser el cambio y el dinamismo.

Capítulo II

La función simbólica de “la madre” en *El asalto*

f) *La madre vista a través del lenguaje*

El asalto es una ficción en la que la figura de la madre resulta de lo más relevante; sin embargo, su aparición como personaje que “actúa” y es parte de las acciones directas se verá que bien puede catalogarse como paulatino y a pesar de que su esencia se hace presente desde la primera línea no es una aparición directa, se habla de ella, se le recuerda y persigue, pero no está, se le busca. Nuestro papel como lectores no lleva a ir “descubriéndola” y comprendiendo la importancia y el porqué de su progresiva aparición conforma avanza la historia narrada.

El narrador la estará perfilando siempre a través de la evocación. Es la voz del hijo quien le da entrada a “escena” y llama mucho la atención la manera en que se refiere a ella, porque desde la visión del que debiera “idealizarla”, o defenderla, se le expone como un ser animalizado, completamente deshumanizado y violento.

El hecho de hacer esta referencia, que podría considerarse “escandalosa”, significa que su aparición será siempre, dentro de la novela, atípica; para empezar no se presenta como un personaje *activo*, realizador en primer plano de las acciones que llevan peso en la trama narrativa. Lectores y personaje principal nos sumergimos en un viaje que lleva a comprender tanto el entorno, donde se desarrollan los acontecimientos, como las características que configuran el ser, *hacer y deber ser* de los habitantes, entorno en el que la madre funge como principio activo de creación y sentir de dicha ficción.

Partamos de la pregunta básica en relación a esta controversial figura, ¿qué es una madre? La figura-personaje que se representa en *El asalto* como “madre” sin duda impacta por no ser el tópico conocido, no vemos en ésta a la que engendra, se sacrifica por los suyos y cuida. Sabemos que tratar de definir el concepto en una

única acepción es tarea, además de bastante compleja, inútil; sin embargo, la búsqueda por perfilar la figura de la madre resulta importante por ser este personaje la motivación que lleva a nuestro narrador-personaje a buscar-se en el mundo que habita, algo que en la realidad fáctica también podríamos pensar que impacta directamente en el acontecer de los hombres. Es una figura, un símbolo fundador, rico y complejo.

Así mismo se debe tomar en cuenta que en la novela no encontramos a una madre como la concebimos en el plano realista, no me refiero sólo a la complejidad de su carácter, sino que en la obra la figura madre representa un símbolo mayor, una idea que la perfila como pilar fundador, a partir del cual se rige el modo de vida y convivencia, siendo ella quien marca todas las pautas y reglas. Es un personaje que, en *El asalto*, carece de otro nombre propio²⁵ que lleve a pensarla de otra manera, se le perfila con una serie de adjetivos que la dotan de características poco convencionales, como: la bestia, la “vaca” o cualquier otro peyorativo que el Contrasusurrador furioso le quiera asignar para matizar su esencia.

Partiendo de que pertenecemos a un constructo socio-cultural diverso podemos comprender que el concepto de “madre” es ejemplo de complejidad y riqueza. Basta pensar en los múltiples enfoques desde donde se le puede abordar, ejemplificando un poco, se puede nombrar a los biológicos, sociales, individuales, grupales y culturales.

Para abordar la noción de madre que plantea el universo narrativo de la novela es preciso pensar en una figura que representa la supervivencia de una raza o grupo de seres vivos. Quién, si no ella es la encargada de asegurar la descendencia, hablando tanto en enfoque biológico como tradicional-social, pues es ella quien gesta y se encarga de la supervivencia y calidad de vida del nuevo ser vivo, es ella la primera en educar y designar el mundo conocido.

²⁵ Al menos en apariencia, porque, como se verá al final, es un personaje en el que se emplea un juego de dualidad velada muy importante y la otra etiqueta con la que se le designa, que podría funcionar como otro nombre propio, le otorga un sentido completo al primer sustantivo (madre) con el que se le designa

En cuanto a términos sociales, pensemos, ¿quién es el primer individuo con el que se entra en contacto una vez nacido? Es ella con quien se establece en primer lugar un vínculo de mucha profundidad, hablando sobre todo del animal racional. El vínculo creado entre la madre y el hijo se tiende a creer que es muy difícil de destruir, cuando esto sucede seguro detrás se encuentra una experiencia de gran dolor que lleva a dicha destrucción, es decir, es antinatural pensar en que se rompa.

La madre es vista como la protectora a la cual se le concede el cuidado de ese nuevo ser vivo, pero también pensemos que ese individuo desemboca en una colectividad; entonces dicho cuidado tiene que ver de manera directa con la supervivencia y desarrollo de una raza entera. La madre no puede dejar de ser madre una vez que ha dado a luz. En el diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española* encontramos que el significado tiene más de diez acepciones distintas. Pensar en la madre como la que da a luz a un hijo biológico es tan válido como para la que engendra y planea el rumbo de toda una nación, es una engendradora que la ficción posible asimila con el gobernante de una nación.

Insisto en que es una novela donde llama mucho la atención la peculiar manera de describir a la figura. El impacto directo se recibe desde el capítulo I, donde se puede observar que se rompen tanto el ambiente cotidiano, como la relación “normal” entre una madre e hijo. Veremos que la descripción denota un semblante de mujer un tanto vieja y atrofiada: “Estaba así, de espaldas, agachada, un poco como derrengándose por el esfuerzo que hacía para cargar con los palos” (Arenas, 2003: 15); sin duda esto no es lo que impacta, pero, sin buscar matizar, prosigue la descripción del recuerdo para enfatizar que la posición de aquel día era idónea para “matarla”, incluso le provoca un dejo de coraje y lástima pensar que se le escapó.

Pensar en matar a quien lo engendró presenta una posición anómala, al menos en el sentido que entendemos de relación “normal” que predomina entre la comunidad. ¿Qué es lo que el narrador nos quiere transmitir a través de este tipo de descripción? Seguramente va más allá de un simple mecanismo estilístico que

busca atrapar al lector, es una representación de la figura materna, se puede desprender de la idea “unívoca” de la madre cariñosa y abnegada que se vislumbra desde la biología y la psicología. Durante la lectura queda claro que no se busca que aparezca la noción que nos es familiar y creemos “correcta” por tradición; al contrario, allí está esa madre que no es menos bestial que los personajes o espacios que la rodean obedeciendo a la lógica del entorno planteado por la narrativa ficcional.

En esta ficción posible la madre se perfila como un ente, no diré persona pues el universo narrativo es contundente en negar la existencia de personas en el sentido convencional. Siempre la leeremos con el sentimiento de que algo en ella está “deforme” y la acompañarán una serie de adjetivos que además de descalificarla buscan “animalizar” su imagen: “Naturalmente, siempre he odiado a mi madre. Es decir, desde que la conozco. Al principio mi odio hacia ese *animal*²⁶ era por rachas. Después se quedó fijo” (2003: 32). Aquí el Contrasusurrador furioso la desvincula completamente del ser humano, llamarla animal remite a pensar en la bestialidad de su relación, un vínculo que no es meramente social-humano, es decir, de cuidado, afecto y reglas de comportamiento que los pongan en un nivel jerárquico distinto; más bien nos lleva por un camino que da paso a la relación de odio-supervivencia, así de hostiles y violentas son las relaciones en el mundo donde madre e hijo habitan, esa es la realidad que predomina, que existe.

La figura de la madre en *El asalto* también tiene relación con la figura del gobernante supremo de dicho mundo posible; no es fortuito que en el primer capítulo se haga referencia a los tres personajes de mayor importancia de la historia: el Contrasusurrador furioso, narrador y personaje principal. La madre, que aparece como referencia mental del narrador y el Reprimerísimo, gobernante supremo y también referencia mental. Dicha relación se va develando conforme avanzamos en la lectura, llegados al capítulo V las sutilezas que entrelazan a la madre y el Reprimero se van marcando contundentes: “Se oyen los aplausos que preceden al

²⁶ Las cursivas son mías.

buenos días, hijitos míos del Reprimero o Reprimerísimo, difundido por todos los altoparlantes” (2003: 27-28). Por primera vez se nota la relación de una “madre biológica” y una “madre-política”, donde la madre representa la figura de poder, dominio y represión:

El saludo glorioso del Reprimerísimo se repite otra vez por los altoparlantes, queriéndonos decir que ya debemos estar en nuestra línea, o marca, o centro o círculo o giro productivo, *buenas mañanas, hijitos míos*. Sus palabras, sin saber por qué, me hacen recordar con más furia que aún no he dado con mi madre (Arenas, 2003: 28).

En una reseña de Machover (2003)²⁷ sobre la última novela de Arenas nos dice, parafraseando un poco, que el autor está alegorizando la historia de su patria y como escritor comprometido con su pensar, sentir y época, busca dejar constancia de la lucha del hombre contra todo tipo de represión. Sin entrar en discusión sobre si dicha afirmación es cierta, lo que sin duda queda claro es que la figura “madre” en esta narrativa ficcional sí tiene que ver con un concepto político y social.

En el capítulo V se observa que el Contrasusurrador furioso está exteriorizándose, ya no habla sólo de él y cómo piensa su mundo; a partir de aquí vemos que lo “está viviendo” y redescubriendo. La relación de la madre “biológica” se guía por el odio que le tiene no sólo a ella, sino a todo lo que ella puede simbolizar; pero ese odio se vuelve motivación, retomo el concepto “motivo” de Doležel:

(...) los mundos narrativos (ficcional) se construyen a partir de unos conjuntos de unidades narrativas elementales: los motivos... llamémoslo M1... [éstos] no se introducen (se expresan) de manera uniforme, debido a que el texto narrativo es el resultado del funcionamiento conjunto de diversos actos de habla (1997: 101).

La madre es el motivo sobre el cual se vuelca la función del narrador (actante) y de su búsqueda encontraremos un el sistema político que se va develando cada vez más represor y cortante, donde el comportamiento de la típica madre se contrapone al de un trabajo de hiperbolización.

²⁷ Cf. “Reinaldo Arenas contra el Reprimero”. En *RDL revista de libros*. nº79-80.

Después de todo, en América Latina existe una exhortación por idealizar la figura materna, la tradición plantea conceptos y dichos como algunas frases que resultan comunes: “madre sólo hay una y sólo a ella se debe respeto” o “madre siempre será la mujer más importante de la vida”, frases que de “típicas” no se tienden a cuestionar con frecuencia, *El asalto* nos lleva a confrontar la estabilidad del mundo y los conceptos establecidos como los conocemos. En esta novela pensémoslas como muestra del poder que dicho concepto encierra. Las madres pueden devenir “controladoras” o “devoradoras”, un tipo de madre que no deja actuar a los otros como seres capaces de realizar acciones por sí mismos, creando relaciones de codependencia; otro tipo de madre es la que narrativa posible presenta una madre que resulta “represor”.

La dominación que el mandatario supremo va ejerciendo nos lleva a pensar que “la madre” es una especie de metonimia del dictador, pues a modo de sátira retorcida el Reprimerísimo va por su mundo cuidando que nada se salga de control, mientras también supervisa y “encomienda” a sus ciudadanos a mantener el orden; les *habla* todo el tiempo, mediante altoparlantes que están ubicados en todo lugar para parecer siempre cercano, y al hacerlo utiliza palabras que van de lo maternal-cariñoso a lo impositivo, de la petición al “mandamiento”. La madre y el Reprimerísimo son figuras de autoridad que, hasta cierto punto, tejen hilos tenues con los que mueven y controlan a la sociedad. Es madre-reprimerero un ente no divino, pero sí omnipresente y esto lo lleva a pensarse omnipotente.

En la literatura no siempre todo estará dicho de forma literal, es parte del juego narrativo de creación y del estilo texto ficcional combinar la realidad inmediata con la realidad posible; el escritor reinterpreta la realidad fáctica y crea *mundos narrativos ficcionales* que tienen un sentido propio, de allí que se diga que una obra se vuelve autónoma; es una característica que permite a los lectores creer en el mundo que plantean las ficciones y al mismo tiempo saber que no se trata de que lo contado sea “verdad” unívoca. Al involucrarse en un universo narrativo se parte de la noción de verosimilitud, donde puede reconocerse que entre el tejido narrativo hay algo de conocido por “real-familiar”, “reminiscencias” populares que permiten

crear un pleno entendimiento entre autor, obra y lector, para encaminar el análisis y la reflexión a través de metáforas, metonimias y demás figuras retóricas o tropos: “Con los ojos le grito” (2003: 27) uno de los oxímoron que se repite constantemente y que hasta cierto punto rompen con las descripciones abruptas que son “normales” en la jerga del narrador. El estilo de la novela parece moverse entre lo bello *per se* y lo “antipoético”.

La teoría literaria ha demostrado que, en realidad, al texto literario no le importa transmitir hechos de forma fidedigna -trabajo del periodista- las creaciones artísticas quieren algo más ambicioso: apuestan por transmitir emociones, sentimientos y pensamiento, nunca unilateral y casi siempre transversal. Se trata de razonar, en el amplio sentido de la palabra; es una búsqueda incesante del autor por decir indirectamente y que se le comprenda directamente. *El asalto* busca revelar lo irrevelable, por tratarse de una verdad tan universal como personal: la búsqueda de la libertad. Es una novela en la que se muestra, de manera estremecedora, una visión futurista de la humanidad que se perfila incapaz de gobernarse a sí misma, una sociedad que se entrega a un símbolo maternal represor que le indica cómo actuar.

El sentido antipoético del que he hablado podría parecer una gran contradicción ya que, por momentos, la poesía y la belleza en el lenguaje y redescubrimiento se hacen presentes, pero la búsqueda emprendida por el Contrasusurrador furioso se construye con un lenguaje que se aleja de lo “bello”:

Naturalmente, siempre he odiado a mi madre... Un día me miré al espejo y vi que me daba un aire a ella. Otra vez me volví a ver y vi que iba viendo cada vez más parecido a ella. Volví a mirarme, y al poco tiempo, al remirarme, vi que aún me parecía más a la maldita. Entonces ya mi odio no fue fijo, sino creciente. Más adelante me seguí mirando. Hasta comprender, cada vez más claramente, que me iba pareciendo cada vez más a ella, que mis ojos, mi nariz, mis patas y mi jeta iban siendo cada vez más los de ella. Que iba yo dejando de ser yo para ser ella. Y supe naturalmente, y cada día lo sé más, que si no la mataba rápido sería ella, me volvería ella misma, y entonces, siendo ella, ¿cómo iba a poder matarla? (Arenas, 2003: 23).

La visión de este mundo es presentada por un narrador-personaje que se revelará misántropo. La forma de narrar de la obra se puede vincular con el estilo grotesco, en la poética areniana hay bastante muestra de dicho estilo, leemos que el personaje no quiere “parecerse” a la madre porque lo hace sentir repulsión y no le interesa esconder su pensar, lo explota con descripciones del cuerpo humano animalizado, no teme decir que el parecerse a ella es encaminarse a ser parte de lo que descarta por odioso y hasta cierto punto antinatural; conforme avanza la narración nos da cuenta de que en realidad no quiere parecerse a nadie y esa característica lo vuelve enemigo natural de todo cuanto lo rodea.

Tenemos una narración que se nutre y se vuelve fluida gracias al juego continuo del lenguaje, reafirmando la idea de que nada es estable, ni en su configuración ni en su comprensión. El texto es ambivalente y muestra, por lo menos, una dualidad de sentidos; combina sus descripciones de paisajes áridos y oscuros con un lenguaje que deviene en bellas imágenes que remiten a la idea de estar frente a pinturas (el narrador en su caminar y trascurrir los capítulos parece que pinta cuadros que el lector es capaz de ver), saltamos de lo gris a la gran amplitud de colores que resultan irónicos en ese mundo cuasi gris con habitantes alienados. De la cita anterior también puede aclararse un poco esa necesidad de ser él mismo, es nuestro personaje una contradicción en su mundo, puesto que no hay cabida para la individualidad y sin embargo la búsqueda por “ser” es lo que lo motiva a infiltrarse cada vez más en el sistema que, sin saberlo o sin decirlo de manera constante, quiere derrocar.

El asalto sugiere una combinación de estilos que oscilan entre el grotesco y barroco. Del primero se puede decir que es una forma de hiperbolizar la realidad cruel, de un mundo que en lugar de hombres engendra masas bestiales, seres incapaces de pensar o hacer y por lo tanto de *ser*. Es un estilo que ha cambiado a lo largo de los años y que en épocas contemporáneas ayuda a dar cuenta de la *fealdad*: “Orino y vomito un poco detrás de un nobanco²⁸, junto a los que han

²⁸ Respeto la ortografía con que aparece esta palabra en la novela.

quedado enganchados” (2003: 27). Lo grotesco es, al fin de cuentas, aquello que no cabe en la normatividad establecida.

El estilo grotesco de *El asalto* dialoga con el grotesco de François Rabelais. Entre las relaciones de intertextualidad que hay en esta novela la obra del francés resulta una constante, retoma personajes o escenarios para situarlos en época contemporánea, sin duda retoma algo del humor grotesco e irónico planteado en la obra de Rabelais, sobre todo con *Gargantúa y Pantagruel*.

En cuanto a la estética de lo grotesco Mijaíl Bajtín nos perfila características particulares en su obra intitulada *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento el contexto de François Rabelais*. Bajtín plantea la idea de formular una teoría del estilo grotesco retomando y “mejorando” lo propuesto por el alemán Schneegans:

1. Cómico bufón (passenhaft), se caracteriza por la risa directa, ingenua, carente de maldad, dice el autor.
2. Cómico burlesco, aquí la risa se presenta de manera indirecta, hay cierta dosis de malicia en rebajar lo elevado.
3. Cómico grotesco, se trata de la ridiculización de fenómenos sociales, exageración de los vicios en grado extremo, aquí la risa tampoco será directa, pues el lector está obligado a conocer los fenómenos sociales planteados para comprender la ironía de lo expuesto.

Aunque para Bajtín plantear que lo grotesco remite a la ridiculización es algo reduccionista, reconoce que verlo de este modo es un punto de partida útil. Ese punto se retomará en la obra cuando las descripciones hagan referencia a las imágenes de los cuerpos bestializados, seres que en lugar de manos tienen garfios. Bajtín dice que dichas imágenes resultan importantes en el análisis estilístico de la obra:

Estas mismas exageraciones se encuentran en las imágenes del cuerpo y de la vida corporal, así como en otras imágenes. Pero son las del cuerpo y la alimentación las que vienen más claramente expresadas. Es allí, pues, donde

debemos investigar la fuente principal y el principio creador de todas las otras exageraciones e hipérboles del universo rabelesiano, la fuente de toda su profusión y súper abundancia.

La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco (1998: 273).

No es extraño entender el estilo grotesco areniano a partir del grotesco rebeliano, pues las obras arenianas lanzan constantes guiños hacia las grandes obras de la literatura universal y en muchos de sus trabajos estará presente la relación intertextual con la obra del francés. Las exageraciones del cuerpo en *El asalto* si bien no son tan matizadas como en *El mundo alucinante* –novela en la que caracteriza a un “Burunda”, personaje amorfo y monstruoso, muy cercano a un Pantagruel- sí tiene relación con una estética grotesca.

Es en la última novela de la Pentagonía donde se marca mucho más la ironía; mediante construcciones grotescas se muestra una sociedad que ha perdido su humanidad y resalta su bestialidad en todo sentido; el lector encuentra el punto cómico grotesco cuando racionaliza que el mundo posible planteado en la novela es una hiperbolización de las sociedades que quedan atrapadas en un sistema represor, incapaces de ver en ellos hombres y reduciendo su condición humana a una simple relación de producción para que el sistema perdure; no es hablar de socialismo o comunismo, es hablar de cualquier sistema (así sea el Neoliberal) que llega hasta las últimas consecuencias para seguir con su papel hegemónico. Los habitantes de *El asalto* se saben observados todo el tiempo, el Reprimero es figura omnipresente, la madre también resulta un tipo de “bestia” peculiar siempre presente en la búsqueda del personaje principal:

Las orejas de mi madre son largas, ásperas y anchas como las de un murciélago gigante, ratón, perro o elefante o qué coño de bicho, siempre alerta; sus ojos redondos, giratorios y saltones, como de rata o sapo, o qué carajo. Su nariz es como un pico de pájaro furioso, su hocico, su tropa, es alargada y a la vez redonda, con mucho de perro o de boa o de quién carajo podrá decirlo. Su cuello es corto y giratorio, cuello de búho o de garza aplastada o sabrá el diablo de qué rara bestia. En cuanto a su cuerpo, que cada vez que lo descubro me ha

parecido que se inflaba más, envuelto en su monouniforme azul, es voluminoso, potente, barrigudo, ventrudo, abultado, vasto, hediondo, peludo por algunos lados, blancuzco por otros, y totalmente desfachatado; su andar es como de cucaña²⁹ que posee urticaria y va reventando, pero nunca cesa de reventar. La última vez que la vi me pareció que sus movimientos emitían una suerte de pof, pof [...] Lo que no entiendo es cómo puede mantener esa figura de yegua descomunal, cuando –por reglamento oficial– quien sobrepasa el peso estricto, hueso y pellejo, es remitido a un interrogatorio avasallador, y en el caso que se trate (no puede ser otra cosa) de hurto al patrimonio mancomunal se le fulmina, ya por robo, ya por enfermo, o por enfermo-enfermo, es decir por estar realmente enfermo, lo cual se considera doble delito pues deja de producir y contamina. Rara, la bestia [...] Me miro. Me toco. Toco mi tropa, toco mis orejas largas y anchas, palpo mi vientre, aquí hay pelo, acá no. Sobre mí no llevo puesto más que el mono obligatorio. Soy ella, soy casi como ella (Arenas, 2003: 63-64).

Las descripciones del cuerpo de la madre (en realidad de todos los habitantes de ese mundo) son muestra de imágenes grotescas y caricaturizadas. La madre no es madre como la concebimos, en un plano fáctico, obedece a una posibilidad ficcional y representa una caricatura madre-tirano; lleva a pensar en la intención del texto literario por mostrar velada la figura de un dictador, ironizando su alcance y trato hacia los otros. El uso de animales que resultan ásperos y hostiles no es fortuito, es una manera de expresar la capacidad rastrera y resistencia del cuerpo; el elefante sería además representante de una fuerza bruta extremadamente difícil de doblegar. Los ojos también se vinculan a bichos poco agradables que revelan una enorme capacidad de visión, la representación nos quiere decir que nada se le escapa a esa madre con mirada panóptica.

Hay una construcción irónica de tipo grotesco en la novela, tomando en cuenta el ideario dictatorial-represor de cualquier sistema político-social determinista. Además, esta es otra característica del estilo grotesco que encontramos en el análisis que hace Bajtín:

²⁹ En la RAE encontramos que esta expresión puede referir a la tercera o cuarta acepción del diccionario:
3. f. coloq. Medio de alcanzar algo rápida y cómodamente.
4. f. coloq. Aquello que se consigue con poco trabajo o a costa ajena.

Según Schneegans, en las artes plásticas lo grotesco es ante todo una caricatura, pero se desarrolla hasta los límites de lo fantástico [...] Así para Schneegans, la exageración de lo *negativo* (lo que no debería ser) hasta los límites de lo imposible y lo monstruoso, constituye el rasgo esencial de lo grotesco. De donde resulta que lo grotesco siempre es satírico. Allí donde la perspectiva satírica está ausente, lo grotesco no existe [...] exageración y superabundancia, propensión a traspasar los límites, enumeraciones de una extensión inconcebible, acumulación de sinónimos, etc. (1998: 275-276).

Vemos que en la novela las imágenes grotescas no sólo se reducen a las que guardan relación con el cuerpo, sino que llega al extremo cuando evidencia la comida de este mundo posible donde la necesidad de supervivencia y los mecanismos de un sistema que ve todo como algo utilitario llega al grado de nutrirse del “jugo patrio”:

Allá arriba, el agente, con un ligero movimiento, empuja al no escupitante a la cisterna, la misma, al ser tocada por el peso del rehabilitado que cae, comienza a mover sus aspas y molinos dentados. El jugo que extrae corre por el tubo hasta la zanja, y ya en la zanja es absorbido por la tierra ávida. El resto del no escupitante (muy poco) pasa a formar parte del abono que se amontona detrás (2003: 104-105).

Pero entre las críticas que Bajtín hace sobre lo postulado por Schneegans, encontramos que: “Si la naturaleza de la sátira grotesca consiste en exagerar algo *negativo que no debiera ser*, no vemos verdaderamente de dónde pueda venir aquel *exceso festivo* que el propio autor señala” (1998: 277). Para Bajtín resulta de suma importancia no perder de vista esta característica festiva en el estilo grotesco, misma que otorga cualidades cualitativas y no sólo cuantitativas. Aquí será de gran utilidad recurrir a las imágenes planteadas en “La Gran Fiesta Patria”, pues además de ser aquí donde se revela que la madre es el mismo ser que el Reprimerísimo lleva a pensar, inmediatamente, que se trata de una representación carnavalesca.

¿Qué pasa con la escala axiológica en esta obra? La escala axiológica en este mundo posible muestra que la moral está vuelta al contrario y durante esta “Gran Fiesta Patria” observamos que es el único momento en que todo está permitido, por lo que podemos decir que no hay una escala axiológica como la

entendemos en nuestra ética y moral “natural”, y es que en el día de “carnaval” todo está permitido, pueden dejarse llevar por las pasiones sin temor a castigo, incluso el sistema más represor es capaz de comprender la necesidad de dejar salir todo el estrés, temor y pasiones que los habitantes contienen, es la manera en que el tirano se muestra empático y cercano a sus víctimas. Durante la Gran Fiesta Patria se reúnen todas las virtudes y vicios de la sociedad. Todo está permitido y la liberación es un hecho: es el culmen grotesco. La ambivalencia, otro punto determinante en la estética grotesca, está presente en la figura de la madre-Reprimera, ésta forma parte de los tiranos escogidos y es ambivalente en el sentido de representar a una “madre” y, como a éstas no se les puede elegir, la única opción de liberarse de su yugo es emanciparse. En esta obra no se plasma ni el pasado ni el presente de una sociedad real-fáctica, es un mundo posible porque lo que hace es proponer un futuro inexistente, pero que analizando la historia de la humanidad resulta del todo creíble por verosímil.

El asalto mezcla de manera magistral ambos estilos (barroco y grotesco), se los apropia y entrega una obra en la que nada pasa desapercibido por lo “antipoético” que resultan sus descripciones; el humor negro está presente y va de la mano con cada descripción del ambiente, los seres que lo rodean o la madre a la que se persigue.

En *El asalto* “hay creación de vocabulario, exuberancia lingüística”³⁰ (2010: 92) y esta observación es importante porque es una característica del barroco que, según Joao Almino, muestran los escritores que se inclinan por ese estilo, aunque el análisis del brasileño se enfoca a la literatura de su país cabe señalar que se trata de un rasgo estilístico que también se hace notorio en la obra que ahora me ocupa; la creación de lenguaje y uso de neologismos resulta una de las constantes más evidentes, a continuación una cita en la que la exuberancia es constante:

(...) El agente que fuese mirado y, por un supuesto descuido, no ejecutase la pena concerniente, será también ejecutado. También bajo ese radio, queda prohibido, bajo pena aniquilación, la mirada entre los agentes; (...) agente

³⁰ Cf. Almino, J. (2010). *Tendencias de la literatura brasileña. Escritos en contrapunto*. Buenos Aires.

deberá al instante impugnar por alto crimen al mirador
(Arenas, 2003: 129).

Adentrémonos un poco más en el sentido barroco de *la obra literaria*, partiendo de los rasgos que fundamentan dicha corriente. Para el historiador del arte Arnold Hauser³¹ el término Barroco se emplea a principios del siglo XVIII para perfilar como tales a obras o fenómenos artísticos que, según el clasicismo de la época, se percibían como: “desmesurados, confusos y extravagantes” (1998: 498). Es de imaginar que al principio se tenía cierta renuencia al Barroco, pues, se consideraba falto de reglas, caprichoso y representante de una falta de “lógica y tectónica”. Pero el arte no es estático por lo que pensar que exista cambio es natural; los estilos artísticos no son inamovibles y este cambio va ligado, inexorablemente, a la modificación en las condiciones sociológicas, es decir, aquí el cambio se da desde afuera no del “adentro”; es decir, el estilo no sólo se nutre de un sentido de creación imaginativo *per se*, sino que ve en su entorno cambios y movimientos importantes que, de algún modo, lo llevan a plasmar ese acontecer; tampoco se trata de decir que toda obra barroca es una muestra de texto literario realista, simplemente es una reacción que puede manifestarse mediante distintas posturas, dando cabida a las ficciones literarias más diversas. Es algo que muy bien puede analizarse en la obra del cubano, quien, ante la situación vivida, en la isla latinoamericana en particular y en el contexto mundial en general, reacciona de forma artística y a manera de respuesta ante la imposición experimentada crea una novela que describe las posibilidades a las que la situación política y social parecen dirigir a la humanidad. Aunque es aventurado y poco fiable, podríamos decir que la obra literaria intenta dar cuenta de hechos particulares de lo que lo rodea una situación específica y de allí la necesidad de buscar otras salidas, al menos en el plano del arte la situación.

El Barroco tiene inclinación hacia la libertad, sustituye la concepción de lo absoluto por lo relativo, lo estricto por lo libre y su preferencia por las composiciones atectónicas del arte barroco producen un efecto “inconcluso” y, por tanto, es el

³¹ Cito la obra: *Historia social de la literatura y el arte: desde la prehistoria hasta el barroco*; págs. 497-507.

espectador quien, siguiendo los caminos de pistas trazadas en la obra, puede concluir el sentido primordial de la misma. Lo estable y firme queda conmocionado. Por ejemplo, a lo largo de la historia se dan pequeñas pistas de que si el mundo posible presentado se encuentra de tal manera es porque antes sucedió “algo” que lo llevó a derivar en dicho sistema, no se dice qué es ese algo, es tarea del lector imaginar, ligar las pistas:

Algunos, los más jóvenes, los que nunca han cogido una guagua de verdad, descienden de verdad, bajan de verdad de una guagua, los otros, los pocos que la conocieron no quieren ni acordarse, saben lo caro que cuesta el recuerdo, y sólo recuerdan las palabras del Reprimerísimo: *La memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima* (Arenas, 2003: 32).

Es una invitación a analizar lo que precedió a esta época hostil, hay referencia a un pasado, no interesa dar definirlo mejor ni peor, simplemente se reitera que se ha olvidado y que antes era diferente; de aquí el lector puede deducir e hilar los porqués mediante su imaginación o bien en las reminiscencias de los textos actantes de la Pentagonía. Pero no olvidemos que el recuerdo o la historia son características del género humano y el barroco se concentra en el antropocentrismo, por lo que su “eliminación” es también reflejo de una deshumanización y sentimiento de orfandad teocéntrica, de negatividad y angustia bien perfilados en *El asalto*. Es soledad, falta de fraternidad, angustia, miedo y pérdida de espiritualidad algo totalmente notorio en el mundo narrativo ficcional:

Que ya podemos identificarnos. No podrá negarme, la orden... ¿Cómo?, dice. Que ya podemos identificarnos, digo. Y extraigo mi libreta de enrolado para que me haga una cruz en la lista de los méritos tentatoriales... No es eso, dice ahora. No soy nada de eso. Usted se equivoca, yo... sólo quería compartir... ¿Cómo?, digo, ¿qué dice? Yo..., desorientada, dice, aún de rodillas y tocándome. Poco a poco, la furia termina por poseerme completamente. De modo que he sido manoseado por el enemigo, por un enemigo de los peores como bien declaró en uno de sus discursos el Reprimerísimo, pues se trata de un criminal que necesita de los demás y emplea cualquier sutileza o diablada (sic)... Desorientada, desorientada, sigue aún diciendo la criminal. Y me mira con grandes ojos de yegua... ¿Qué dice?, digo ya a punto de reventarla. Que estoy sola, que te necesito... Y al oír estas palabras mi furia es tal que no puedo dominarme, hiervo, mi

rostro se contrae, mis garfas retorciéndose van hasta su cuello
(2003: 96-97).

No hay lugar para el afecto fraternal de ningún tipo, de hecho, ese tipo de sentimientos se juzgan como opositores al orden establecido y son peligrosos al sistema. El narrador no comprende ni quiere comprender las reacciones del tipo que muestra la mujer, recordemos que se ha perfilado como un misántropo. La descripción “grandes ojos de yegua” se repite y ya no es inherente a la madre y su figura, sino en cada uno de los habitantes de esta ficción posible hay un proceso que los hace parecerse o irse convirtiendo en lo que el Contrasusurrador detesta: una copia de lo que quien los contiene. Su repudio hacia la mujer obedece a la lógica de su construcción axiológica, él se ha separado de los otros mediante cada recurso al que tiene acceso y su búsqueda por la individualidad sólo se acentúa, le repugna porque representa el mundo del que quiere despegarse; la mujer le recuerda (o le evidencia) que por todos lados hay pequeñas partes del rompecabezas que dotan de sentido su entorno gris y prefigurado. Otro rasgo importante que denota la cita es la ausencia de deidades; no hay ni dioses ni hombres que considere dignos de seguir, alabar, pedir o dar; la soledad del personaje es tal que su fuerza se podría decir que es completamente interna y surge de la motivación de ser él su propio dios, pues la única referencia de omnipotencia que se relaciona con una fuerza suprema, dentro del universo del narrador, está dada por la figura del Reprimero, pero sabemos que él no lo acepta del todo como su dador de vida, no es parte de sus fieles seguidores convicción, al contrario, ha dejado claro, en cada descripción posible, que su único motivo para obedecer (de forma parcial) es que busca un beneficio bien específico, su “obediencia” es mera ambición planificada.

Otra manera de ejemplificar el barroquismo de *El asalto* se da cuando comprendemos que en la figura del Reprimero desemboca el mayor tirano; en realidad en ninguna línea aparecerá el adjetivo tirano, represor o dictador, en este sentido se puede decir que la noción se presenta *inconclusa*, su pueblo es incapaz de verlo de esta manera, para ellos es una figura de autoridad, pero dentro del mundo posible esto resulta lo normal, al fin de cuentas es una figura que está

simbolizando a una “madre” y como tal la ven y comprenden, es la que marca las pautas a seguir, decide las reprimendas y los premios, es quien da o quita vida, es una especie de ser supremo. Para la masa no es un dictador, este hecho se asume desde “afuera”, es el lector quine, siguiendo y uniendo las pistas del texto, así lo interpreta.

Las obras barrocas exigen una participación más activa del espectador, los sucesos que presenta la obra barroca, como *El asalto*, remiten a un sentimiento de “acecho” -los lectores somos asechadores de la “verdad”- nos preguntamos por qué ese mundo posible deviene tan desesperanzador los habitantes simplemente lo asumen con cierta pasividad y conformidad. Se expresa el afán de despertar en quien admira o lee un sentir de “inagotabilidad” y hasta cierto punto de incomprendibilidad e infinitud de la representación y esta es una característica constante en toda la ficción narrativa; no hay una causa, son múltiples, no hay un desenlace hay muchos según el lector que se encuentre con la novela.

Si bien el Barroco pretende romper con el pasado clasicista partiendo de un ideal antropocéntrico, contrapuesto al teocéntrico, también en esta corriente hay muestra de subordinación y síntesis; en este sentido es continuación y no antítesis del arte clásico renacentista, como invita a reflexionar Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte: desde la prehistoria hasta el barroco* (1998), resulta una muestra evidente en la “economía del lenguaje”, en la que los significados se van volviendo más equívocos a medida que se avanza en las explicaciones. En este sentido es parte del conceptismo, no hay profundidad en los temas tratados, se dice poco y se busca que con eso baste para que el lector desarrolle una serie de hipótesis posibles, la forma se “descuida” para dar cabida a la imagen.

En el arte barroco los elementos se pueden gozar, aunque se encuentren aislados. Hay unidad, a pesar de que reflejan una mayor complejidad y riqueza. Un ejemplo de este “equívoco” es el sustantivo usado para perfilar al dictador: Reprimerísimo, el uso del prefijo “re” es reiteración de represión y también de repetición, aunque a lo largo de las descripciones de la madre o del mismo Contrasusurrador furioso se repite la noción de símbolo de autoridad despótica, son

el espejo-resultado del dictador. Es decir, se conceptualiza el significado, no se muestra directo, en este sentido es simbólico y con muy poco se dice mucho. Vemos que la obra del cubano desarrolla un sentido barroco “conceptualista”, sin descuidar del todo el sentido “cultista”, pues hay preferencia por expresarse a través de símbolos que deben ser desentrañados. Sin embargo, señalando el sentido cultista observamos que la forma de expresión lingüística, aunque no es la más evidente y trabajada, también se manifiesta, quizá no por desarrollar un sentido elevado de la lengua, es decir, no es lo más importante, pero podemos ver a lo largo de la obra que las figuras poéticas, sobre todo oxímoron, metáforas y metonimias son parte del lenguaje poético de la novela. La creación y exuberancia se ejemplifica a través del contante uso y refuerzo de adjetivos “innecesarios” pero que ayudan a enfatizar la sensación de saturación y vacío, por ejemplo: “Con los ojos le grito: ¿Qué le pasa al viejo cabrón, qué le pasa al viejo mono, qué le pasa al viejo maricón?” (2003: 27).

Para Burckhardt³² un rasgo fundamental del barroco es que cada forma se representa en su propio sentido. En cambio, para Rigel³³, ambos en “El concepto de Barroco” de Hauser, lo que en repetidas ocasiones queda acentuado en este estilo es la falta de importancia y “fealdad”, es decir, la “desproporción” en los por menores, por lo tanto, la novela resulta rápida en el sentido de que sólo nos cuenta lo que es importante, las descripciones son pocas y precisas, no da largos rodeos porque si describe el paisaje no sólo es por ornamento, sino porque resulta esencial para comprender algo concreto del universo narrativo en que personajes y lectores nos adentraremos; en el arte barroco todo se llena de estremecimientos, de espacios infinitos y la correlación de todo el ser. Lo ilimitado, la infinitud, la armonía siempre amenazada por lo “finito” representa un rasgo unificador, así las descripciones que resultan “repetitivas” son un rasgo de estilo barroco con el cual refuerza la noción de desenvolverse siempre en ambientes cerrados y hostiles, por ejemplo: “(...) puedo entrar y salir en cada celda o semicelda, gran celda, casicelda, nocelda, maxicelda, celdilla y policelda” (2003: 76), no basta con decir qué

³² También en el libro de A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte: desde la prehistoria hasta el barroco*; págs. 501-503.

³³ Ídem, p. 503-507

habitación es usada para aprisionar, hay una necesidad por dejarlo bien claro, recalcando con el mayor número de creaciones “aprisionantes” posibles y nombrándolos sección por sección.

Vemos cómo resulta de máxima importancia el uso del lenguaje en *El asalto*; advertimos todo el tiempo una dualidad entre la forma argumentativa (historia) y la forma estructural (morfología). Existe un juego en la forma de narrar en la que el lector se envuelve y de pronto ya no sabe qué está leyendo, en el texto encontramos un “juego” de reminiscencias e intertextualidad³⁴. Se trata de una novela en la que el lenguaje da un efecto de “doble sentido”, esto se puede observar analizando el signo lingüístico y los principales símbolos que siempre significan algo más que lo literal. En esta novela nada, sobre todo el lenguaje, es estático.

El lenguaje es importante porque mediante éste se logra un vínculo humano, una cohesión social, pero la novela revela que este uso es peligroso; puede devenir en “imaginar” y esto es, además de poco provechoso, una manera de ser reaccionario en un sistema que obliga a la producción antes que la libre relación o recreación, por lo tanto, será una prohibición máxima; la imaginación también es creación y el único con poder para “crear” es el Reprimero. Hay un capítulo, donde el humor que se emplea, cargado de sentido sarcástico, el Reprimerísimo llega al punto de dirigir la vida de la nación al grado de no bastar con inventar un lenguaje congruente con las tareas que se exigen a la masa, si no se plantea establecer la eliminación de la palabra articulada, se apuesta por sonidos cercanos a la onomatopeya y esto queda impregnado de un sentimiento de ridiculización o reducción del ser:

Con motivo de aproximarse el acto más magno de toda nuestra gran nación, la celebración del aniversario de nuestra definitiva y eterna liberación y del triunfo eterno del Reprimerísimo, la Gran y Única Institución de la Infancia, de acuerdo con la Institución Gerente de las Relaciones Mancomunales y con la Máxima Orientación y supervisión Reprimerísima, ha confeccionado y sometido a la aprobación unánime, el siguiente proyecto de Diálogo Autorizado entre un

³⁴ Esto se tratará más a fondo en el apartado siguiente que da cuenta de la estructura de la obra.

niño y otro niño, por el cual habrán de regirse, de ahora en adelante, las conversaciones entre los mismos...

NIÑO UNO: ¡Jiuuuuuu!

NIÑO DOS: ¡Jiaaauaaaa!

NIÑO UNO: ¡Jiuuuuuuuuuuuuu!

NIÑO DOS: ¡Jiaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

NIÑO UNO: ¡Reprimero va!

NIÑO DOS: ¡Va va va!... (2003: 137-136).

Se trata del capítulo XL, aquí se muestra lo que está permitido según la norma oficial: hay intertextualidad con la primera obra que compone la *Pentagonía*, me refiero a *Celestino antes del alba*, pero si en el primero la “onomatopeya” o falta de lenguaje articulado era muestra del alcance de una mente brillante y creadora aquí refleja el aspecto negativo, donde queda reducido a un mandato-prohibición que anula dicha capacidad de imaginación. El capítulo remata con dos notas al pie con las que se enfatiza el sentido coercitivo del diálogo oficial; deja claro que éste sólo puede usarse como mecanismos de “recreación” en las celebraciones patrias; de otro modo lo que debe imperar es el silencio. No debe perderse de vista que el diálogo está destinado a niños y dicha característica lo vuelve muy importante porque la referencia a la infancia refleja también la cuestión de un periodo del hombre muy importante en sentidos imaginativos y creativos, esa capacidad que se dice inherente a los niños queda truncado en esta narrativa posible, el sistema está interesado por mantener bien delimitado las acciones de sus habitantes y no una gran táctica es comenzar desde temprana edad.

Retomando al narrador y su construcción como agente actante podemos decir que los rasgos que lo componen son un odio intenso hacia su madre, la sociedad y el Estado; una búsqueda constante por definir su individualidad, por estar en constante movimiento y la soledad. Se muestra astuto e inteligente, ambicioso y perseverante. Estamos frente a un narrador-personaje que no encaja en la sociedad a la que pertenece y esto lo saca de su centro, lo hace odiar más y más: “Es él, el contrasusurrador furioso, le dice uno de los miembros de la Contrasusurración a otro que quería pedirme identificación. Luego me saludan marciales. No le hago

caso” (2003: 22). Aquí además de decir su “nombre” se comienza a revelar su posición oportunista. Está enfocado en una tarea: matar a su madre, al hacerlo no importa cuánto tenga que sumergirse y mezclarse en el sistema que repudia. Es evidente que él no se ve como parte de la masa, no es como los demás, el desdén y rechazo que siente lo llevan a aislarse, a autoexiliarse de su sociedad: “Como no vivo en el polifamiliar me levanto a la hora que se me sale de los cojones, o no me acuesto” (2003: 17), nos revela en un principio, pero además esa necesidad por distinguirse de los otros lo lleva a construir su propio ideal de existencia:

Yo vivo en una casa de vidrios... Está hecha de latas, cartones, palos, garfios, piedras y pedazos de vidrios de la última gran guerra. Toda está llena de puntas afiladas y alambres retorcidos. Todo, por el moho y el tiempo, es verdoso (2003: 21).

Está dando muestra de ingenio e independencia, hasta cierto punto de autosuficiencia en un sistema que se opone al individualismo, lo que lo marca como anómalo a su mundo posible. De nuevo la descripción de la casa en que habita es un refuerzo de la hostilidad característica del personaje, nada es prolijo y (el parece sentirse a gusto en ese ambiente.

El Contrasusurrador furioso buscará dejar bien clara su diferenciación para con los otros: “El sol hace ahora que sus pellejos suelten una oleada pestífera que desde luego no perciben. Yo la percibo por no estar siempre entre ellos” (2003: 32) nos dice el narrador-personaje; su distancia de los seres que repudia le otorga ventajas (no buenas ni malas), que hacen pensar al lector en alguien que, a pesar de perseguir una venganza que raya en lo inhumano o distópico, no es del todo un animal, como sí lo son los habitantes de los que rehúye.

Ahora bien, si él se presenta ante nosotros, lectores, como un Contrasusurrador, ¿quiénes son los que susurran? Pues bien, como parte de su estilo barroco la respuesta se encuentra en el plano de lo “no dicho”, nos da las pautas para imaginar posibilidades, pero no responde de manera directa, podría decirse que se alcanza a comprender que es la manera de llamar a una casi invisible oposición al sistema represor por la cuestión de la persecución y acusación; también

se entiende que son “susurros” porque en esa ficción posible, donde impera el castigo por pretender tener una voz, el grito de “guerra” se busca apagar pronto, dando pie al silencio, a bajar el tono de voz para mantenerse a salvo, nos dice el narrador: “Otra vez más aplausos. Y, de pronto, en medio de los plausos, un susurro, aún un auténtico susurro. Corro, no lo puedo dejar escapar” (2003: 28) y buscando a los culpables no importa si estos son reales, lo importante es encontrar a un culpable, el susurro también representa un último bosquejo de humanidad en los seres masificados, es el momento en que se abandonan a sus propios deseos: sobrevivir. En realidad no existe una “oposición”, pero sí la idea de que debe existir algo diferente a la hegemonía, es un pretexto para justificar la propia bestialidad ejercida por el sistema y sus habitantes. En el mismo capítulo dirá el Contrasusurrador que:

Detrás de mí también corren otros que quieren ganar méritos. No lo permito. Salgo, susurro, y le echo garra al niño que corre detrás de mí, ah, eres tú, cabrón. El muchacho protesta. Rápido le aprieto el cuello y su protesta se convierte en susurro. Ah, pero todavía... A golpes y patadas lo conduzco, ya degollado, hasta la primera celda ambulante (...) (20303: 28).

No importa quién es en verdad opositor, de hecho no importa si en realidad existen; en este mundo posible los habitantes, todos ellos, asumen de una u otra manera su papel de no individuos, en el sentido de individualidad del *ser*, es decir, carecen de una consciencia del yo que los profile como sujetos actantes: “Los encierro, y estampo en la pizarra mi número” (2003: 29), carecen de nombre y son fichados con números, la manera que si bien los “identifica” al mismo tiempo los despersonaliza, evidencia la masificación en la que se encuentran, han aprendido a vivir bajo estas leyes y él (narrador) ha comprendido la forma de mantener cierta ventaja. Se puede decir que se trata de un abusón, en su búsqueda por reafirmar su condición de “superior”, lo que lo convierte en un misántropo aprovechado, disfruta con la tortura y vejación del otro porque es una forma de auto enaltecerse:

Como yo soy solo, me toca un metro y pico de suelo, es decir, la extensión de mi cuerpo y el ancho del mismo con los brazos recogidos. Otros tienen más espacio, pues tienen mujer o hijos. Por la noche, cuando se reparten los espacios,

hay siempre quien ocupa un poco de espacio más que el que le toca. Si se dan cuenta, se le reduce el espacio a la mitad del que le toca, de manera que entonces tiene que dormir de lado. Basta con hacer la denuncia para que se le reduzca el espacio, aunque no sea cierto (...) Al principio me divertía haciendo las denuncias. Después me aburrí. Y dejé el polifamiliar (2003: 17).

También es importante destacar que como lectores nos vamos enterando por voz y acción del narrador-personaje; es decir, los acontecimientos se actualizan con nuestra lectura porque van sucediendo conforme vamos leyendo, a excepción del principio cuando nos refiere la última vez que se vio cara a cara con su madre; no está recordando hechos pasados, está viviendo su presente y si trae a colación alguna otra reminiscencia pasada es sólo para entender el presente en que vive y se desarrollan los hechos. La narración está ubicada en tiempo presente y esto como lectores lleva a sentir con mayor intensidad y sorpresa los sucesos, además brinda dinamismo a la narración.

El tiempo se identifica a partir de los verbos que aparecen siempre en primera persona del singular, recurre sobre todo al pretérito perfecto, presente y participio que son formas no personales. Al comienzo de la historia no da indicios temporales, pero conforme avanza el viaje se puede advertir el lapso de los días. Por ejemplo, del capítulo IV y V se entiende que va comenzando el día, al pasar al IX ya ha caído la tarde-noche, al XII ya es de noche y así transcurren y dan posibilidad de ir midiendo lo rápido de los sucesos y comprender que las acciones planteadas ocurren en pocos días, no sabemos cuántos exactamente, pero sí se nota es rápido, por lo menos unas semanas.

El principio, como he mencionado, muestra el “enfrentamiento” entre madre e hijo, mismo que se intensifica a lo largo de la narración, luego vamos enterándonos de cómo es el entorno y cómo funciona la sociedad, de qué trabajos desempeñan los pobladores y el Contrasusurrador furioso, cuáles son sus motivaciones, etcétera. Así, poco a poco, nos percatamos del odio intenso hacia la madre y los porqués que lo llevan a experimentar dicho sentimiento; también comprendemos que la sociedad en la que se desenvuelve representa una “masa”

que vive bajo las reglas del Estado opresor en condiciones bastante adversas y que no por eso se cuestionan o se inmutan; se trata de una forma de vida en la que se inventan mecanismos que lleven a los seres que habitan este mundo a ver la productividad como algo necesario y única forma de vida posible, bajo un mandato totalitario representado por la existencia de un Reprimerísimo, un Gran secretario y un sinfín de “compinches” que mantienen el orden de la sociedad.

El lenguaje, además de ser el medio por el cual existe la comunicación entre individuos, tiene una carga simbólica sumamente importante; se trata de un mecanismo que nombra y por lo tanto designa rasgos y funciones, pero también tiene la capacidad de *crear* y aquí podríamos poner de ejemplo el “Génesis” bíblico: el lenguaje crea y recrea. El narrador está recreando un mundo con su particular mirada y crea un nuevo “mundo” a partir de sus movimientos dentro de la ficción. Nos habla de un sistema “maternalista” que controla todo y esto significa crear el universo habitable para que sea idóneo al plan que desarrolla para cada uno de sus “hijo-habitantes”.

No existe una sociedad humana sin lenguaje, o al menos esta obra lleva a pensar en esta imposibilidad; la constante comparación de los “hombres” que habitan el mundo de *El asalto* con animales, bestias o entes tiene una relación directa con la destrucción del código lingüístico como lo conocemos para institucionalizar uno nuevo (oficial) en el que las palabras no existan y los sentidos se pierdan, se apuesta por una “creación” en la que la monotonía, el sin sentido y la onomatopeya toman protagonismo.

La importancia por controlar el uso del lenguaje radica en que éste brinda la posibilidad de existencia y convivencia humana, da paso a la creación de la comunidad y al mismo tiempo de cierta “individualidad”; si ninguna de estas características se cubre en la novela es porque se está invitando a analizar cómo una sociedad que desposeída de él queda reducida a masa.

El control absoluto del Reprimerísimo llega al punto de que los habitantes ya no hablan ni actúan sin orden de él. No sólo es el hecho de que se han vuelto

incapaces de pensar por sí mismos, sino que saben que de hacerlo pasarían a ser “enemigos” del estado y por lo tanto traidores a la patria, lo que se castiga con la muerte; la mejor manera de evitar que sean vistos como posibles traidores es evitar el contacto, el diálogo, la cercanía intelectual, se limitan a obedecer las reglas establecidas como unos hijos pequeños que, incapaces de ser por ellos, se atienen a todo mandato materno sin atreverse a cuestionar por el temor de perder el supuesto cariño y amor que ella les brinda. El pensamiento se elimina y la posibilidad de “ser”, “hacer” y “desear” también quedan reducidos a un segundo plano.

A la eliminación paulatina del lenguaje también se suma la creación de uno nuevo, uno que vaya de acuerdo con la ideología del sistema represor y lo que éste representa. Parte de la creación de nuevos significados se encaminan a la anulación del sentido anterior mediante un mecanismo que antepone una negación; por ejemplo, la *nonoche*, los *nobancos*, *noparques*³⁵... Así se crea un nuevo sentido, una significación que cumple una función específica en el inconsciente de los habitantes, sobresaliendo la negación del descanso, la recreación, la convivencia, lo que cobra sentido tomando en cuenta que se trata de las reglas de un mundo que no perdona la “flojera” y apremia al trabajo constante, la producción y el no cuestionamiento.

Regresando la atención al Contrasusurrador furioso, encontramos la “justificación” del odio creciente que lo caracteriza analizando que para él la madre representó siempre ese sistema que se oponía a su anhelada individualidad; por lo tanto, *Madre* y Sistema político-social son un signo de opresión de su existencia como *Ser* y sólo puede encontrar paz al desprenderse por completo de ellos.

³⁵ Las cursivas son mías.

La palabra predominante en esta novela de Arenas es “reprimero”, “reprimera”, “reprimería” ... hay un marcado interés por enfatizar el sentido/sentimiento de que todo está contenido; impera el dogma y el castigo, la violencia y el placer a cambio de ejercer alguna muestra de poder o superioridad frente al otro.

g) Aspecto sintáctico de la novela

Para finalizar, tomaré en cuenta la categoría de análisis sintáctico que propone Todorov. Se trata del último grupo de problemas para el crítico y en éste postula que todo texto siempre se va a dejar descomponer en unidades mínimas, partiendo de esta idea haré una descomposición de la obra que sin llegar a ser del todo *mínima*, por el tiempo que significaría ir de sema en sema, lo que realizo es una distinción y separación por capítulos, lo hago de esa manera porque creo que es una forma de encontrar unidades mínimas de organización del discurso que dotan de sentido; de un plano general se desprende un sentido particular y viceversa, esto se nota en la manera de construir el orden de aparición de los eventos. Vemos qué es lo que dice al respecto la *Poética estructural*:

Siguiendo una sugerencia de Tomachevski, distinguiremos dos tipos principales de organización del texto: 'La disposición de los elementos temáticos se realiza de acuerdo con dos tipos principales: o bien obedecen al principio de causalidad inscribiéndose dentro de una cierta cronología o bien son expuestos sin consideración temporal, o sea en una sucesión que no toma en cuenta ninguna causalidad interna'. Al primer tipo lo denominaremos "orden lógico y temporal", y al segundo –que Tomachevski identifica negativamente- "orden espacial" (2004: 111-112).

Lo que se analizará en este apartado concierne a dos principios de organización del texto narrativo: el lógico y temporal y el espacial. Son características establecidas en toda obra literaria y como el aspecto verbal y sintáctico se abordaron en el capítulo anterior queda la relación sintáctica a partir de un análisis de la composición y el orden del discurso narrativo, para comprender y recrear el mundo ficcional al que nos adentra *El asalto*; la estructura sintáctica será como un esqueleto que sostiene a la novela.

Otro aspecto importante, para descomponer en unidades pequeñas y analizar mejor la obra, radica en los epígrafes; éstos remiten a múltiples obras de la literatura universal³⁶; deja claro de dónde proviene cada entrada-epígrafe que el autor utiliza al comienzo de cada capítulo e invita a buscar algo más en el "afuera"

³⁶ Lo que constituye tarea de una tesis aparte.

de cada lector; estamos frente a una ficción posible que encierra reminiscencias, intertextos e intertextualidad de muchas otras *narraciones ficcionales*, lo que le otorga carácter de obra universal, y cada entrada otorga un valor que va de lo “pasado” a la renovación, cada capítulo se relaciona con fragmentos que da una idea de destrucción y violencia en muchos otros momentos, o bien de creación y belleza mediante el uso de la imaginación. Sería vistos desde el aspecto sintáctico, como muestras de que, parafraseando a Todorov, hay dos tipos de órdenes:

1. El orden lógico y temporal:

Se relaciona con la “causalidad” y la temporalidad. La causalidad forma la intriga mientras la temporalidad constituye su relato. El orden cronológico es posible encontrarlo bien definido dentro de géneros (no) literarios como la crónica, los anales, el diario íntimo o “de abordo”. La causalidad pura predominará en el discurso axiomático (el del lógico) o en el teleológico (a menudo el del abogado, el orador político...) En la literatura encontramos una versión de la causalidad pura en el género del retrato y otros géneros descriptivos en los que la suspensión del tiempo es obligatoria.

El asalto se inscribe dentro de la “tradición” de la sumisión al orden temporal, como el Ulises de Joyce. La única. O al menos la principal, relación entre las acciones es su propia sucesión: se nos informa, minuto a minuto. De lo que sucede en un lugar o en la mente del personaje. Aquí ya no son posibles las digresiones, tal como las conoció la novela clásica, porque en el caso de haberlas señalarían la existencia de una estructura distinta de la temporal; la única forma en que cabe admitirlas son los sueños y los recuerdos de los personajes.

2. El orden espacial

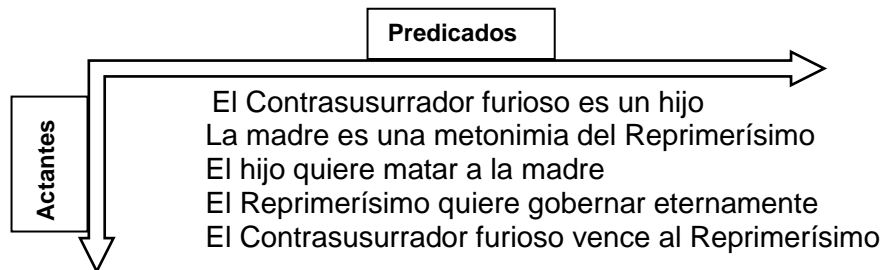
Aunque normalmente se le estudió dentro del género lírico cabe caracterizar este orden de manera general como la existencia de una disposición más o menos regular de las unidades del texto. Quien estudió de manera más sistemática el orden espacial en la literatura fue Roman Jakobson, quien en sus análisis de la poesía mostró que todos los estratos del enunciado, desde el fonema y sus rasgos distintivos, hasta las categorías gramaticales y los tropos, pueden entrar dentro de una organización compleja, en simetrías, gradaciones, antítesis, paralelismos, etcétera, formando en conjunto una verdadera estructura espacial (2004: 113-124).

Hay otra categoría importante que ayuda a perfilar mejor un análisis del

sentido sintáctico y Todorov la denominó “sintaxis narrativa”, en este sentido se reconocen los motivos y se introduce un nuevo criterio selectivo de descomposición (semas) que puede ejemplificarse mediante el parafraseo que hago del sexto aspecto sintáctico propuesto en la *Poética estructuralista*, así como de un pequeño cuadro de las proposiciones elementales de *El asalto*:

Motivo: término acuñado por Alejandro Vasselovski para designar el establecimiento más pequeño de las unidades narrativas: “Por motivo entiendo la unidad narrativa más simple que responde, de una manera figurada, a las diversas interrogaciones de la mentalidad primitiva o de la observación de las costumbres.

Propp introduce otro criterio selectivo que en verdad permita descomponer las frases en el mínimo sentido posible (semas): “introduce un criterio selectivo suplementario que la constancia y la variabilidad”, dice al respecto Todorov, pero hay un reproche que se puede evitar sin comprometerse por ello en una poética “genérica”, la mejor solución sería reducir el “motivo” inicial a una serie de proposiciones elementales, en el sentido lógico del tema; por ejemplo:



A esta unidad mínima la denominaremos “proposición narrativa”. Los actantes son unidades con dos caras. Por una parte, permiten identificar elementos discontinuos, situados con precisión en el espacio y el tiempo; se trata de una función referencial que, en la lengua natural, es asumida por los nombres propios (2004: 125-129).

Abordaré a continuación todos los epígrafes y su relación con la “alternancia”, rasgo que: “(También llamado entrelazamiento) coloca en relación de sucesión unas veces una proposición de la primera secuencia y otras una de la segunda... la novela utiliza con frecuencia esta construcción” (Todorov; 2004: 139). Primero aparecerá el capítulo y número de páginas³⁷ como lo indica la novela; los epígrafes

³⁷ Para realizar este análisis tomé como referencia *El asalto* editado por TusQuets en 2003 y perteneciente a la “colección andanzas”.

con que abre cada capítulo estarán entrecomillados y aparecerá entre paréntesis la referencia bibliográfica de donde el índice de la obra misma dice retomar cada entrada, al final de cada una estará mi aporte:

Capítulo I (Pp. 15-16)

“Vista de Mariel”. (Cirilo Villaverde, *Excursión a Vuelta Abajo*)

La novela comienza revelando una voz narrativa en primera persona del singular, su declaración es violenta: quiere matar a la “cabrona” de su madre; así queda revelada una gran enemistad, que al menos dentro de la tradición latinoamericana puede pensarse como atípica, revelada a través del recuerdo que se evidencia por el uso de verbos en pretérito perfecto simple, predominante en los primeros capítulos y con los que busca situar el porqué de las acciones; también el uso de este verbo es muestra de procesos o estados en un punto anterior al momento del habla; es decir, recordemos que la tercera tesis de Doležel plantea que sólo accederemos a un mundo ficcional posible mediante canales semióticos, por lo tanto el “guía” del relato “hablará” para sí en busca de describir los rasgos importantes que permitan al lector situarse y comprender mejor el espacio y la historia.

Se conocen a los personajes principales: hijo-narrador, madre y Reprimerísimo. Se perfila un ambiente en el que predominan los espacios “afuera” (campo abierto, calle, no casas ni edificios), todo el tiempo da la impresión de ser un “afuera” contenido, por lo que se sienten como “cerrados/encerrados”.

Capítulo II (Pp. 17-19)

“De lo que le avino a Don Quijote con una bella cazadora”. (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*)

Comienza a quedar claro quiénes serán los personajes actantes: el narrador-persona, la madre y el Reprimerísimo; también se inicia la construcción de imágenes que describen a los demás habitantes, que son, en principio, pasivos; a los primeros

podemos denominarlos “motivos dinámicos”, de los cuales la madre es el principal; los otros (habitantes/masa) los llamaremos “motivos estáticos”: “Para Tomachevski, los motivos que cambian su situación se denominan *motivos dinámicos*, y los que no la cambian se denominan *motivos estáticos*” (Todorov, 2004: 131). La necesidad de buscar a su madre se vuelve creciente y se comprende que de trasfondo hay una lucha de poder y satisfacción por parte del narrador, busca ser diferente a los otros, si es como ella, como la madre, su vida carecería de sentido.

Capítulo III (Pp. 21-22)

“La expedición de Soto a La Florida”. (Francisco López de Gómara, *Historia General de la Indias*)

Aquí se dirá, por primera vez, cuál es el nombre que designa al narrador-hijo. El adjetivo “furioso” resulta importante al inicio de la narración pues irá evidenciando cómo esta característica que lo nombra va incrementándose conforme avanzan los capítulos. La furia resulta un motor en este individuo que lo lleva a querer ser único y en esa búsqueda la madre se vuelve fundamental, necesita encontrar la causa primera que lo llevó a ese odio intenso y todo parece indicar que en *ella* descansa la respuesta, encontrarla es cada vez más importante, se vuelve el único motivo de su accionar.

Capítulo IV (Pp. 23-25)

“De lo que los colores blanco y azul significan”. (François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*)

En éste se refuerza la idea de una transformación del *Ser*. La madre se descubre como un ser capaz de todo por sobrevivir y el hijo termina por absorber, “copiar”, parte de ese estilo y sólo al final comprende que son estas acciones lo que lo vuelven más parecido a ella: “me he hecho contrasusurrador para poder perseguirla y aniquilarla donde quiera que se encuentre. Después ya veré. Pero mientras no la aniquile estoy en trance de perderme” (Arenas, 2003: 25). Aquí se revela un “espejo” que representa la dualidad donde la madre es el gran contenedor,

por lo tanto lo que el hijo busca es su propio rostro, un equilibrio en ése más y menos a través de concientizar que se vuelve como ella cada vez que comienza a actuar más como ella; la salida a ese convertirse en lo que teme se revela mediante la muerte o anulación total del otro, pero es insistente su camino en la búsqueda de individualidad en dejar ver que le resulta casi imposible desprenderse totalmente porque recurre y goza de los mecanismos que le ha heredado la madre represora. Además, es un capítulo que se relaciona con la obra de Rabelais y define parte del estilo grotesco de la obra areniana quien constantemente lo retoma y ejemplificando a las bestias del autor francés mediante una sociedad igual de monstruosa e ignorante, o incluso más que la sociedad francesa en la que se desenvolvían los personajes de Rebeláis. También habrá relación interna, en los capítulos V, XV y XVIII se retoma la idea de “doble” entre hijo-madre y se recalcan las extrañas artimañas a las que ella tiene acceso y le brindan una distinción con el resto de los habitantes, de mostrar y ejercer un poder anómalo, primeras pistas de la relación “madre-Reprimero”: “(...) pero sin dar explicaciones los agentes superiores cargaron con ella. Después oí decir que ella no confesó (cosa que no me explico) y que nadad le ocurrió... Según me dijeron, era que ella es miembro de la contrasusurración” (2003: 24).

Capítulo V (Pp. 27-29)

“Cómo un clérigo de Inglaterra que quiso argüir contra Pantagruel fue vencido por Panugro”. (François Rabelais, Obra citada)

A partir de este capítulo la narración, sin dejar de ser en primera persona y parecido a un gran soliloquio, comenzará a cambiar; lo que ocurra en el “afuera” (el entorno de ese mundo posible) se muestra cada vez más que lo de “adentro” (pensamiento). Las descripciones del entorno y del resto de la masa que habita el universo narrativo caracterizan la psicología del personaje principal.

Capítulo VI (Pp. 31-34)

“Las metáforas de la Ilíada”. (Autor olvidado, *La civilización griega*)

Si bien desde el capítulo anterior empieza a ser más evidente la intertextualidad, por mostrar su referencia directa, también es evidente que hay muchas otras que no son tan marcadas o evidentes. En este capítulo la relación del lenguaje y la estructura llevan a pensar en la obra de George Orwell; *1984*, donde también se describe una sociedad controlada bajo un régimen totalitario que lleva a la distopía. En este apartado se habla, al fin, de su trato directo con los demás. El protagonista se rebela como un ser frío y distante, dispuesto a obtener poder para usarlo con violencia contra sus congéneres. También se establece la idea de que es un ser obsesionado con parecerse/convertirse en su madre, lo único que parece motivarlo es el castigo, además de la búsqueda de la madre para deshacerse de ella y ser “auténtico”.

Capítulo VII (Pp. 35)

“Cómo resplandece más la sabiduría y la providencia del creador en las cosas pequeñas que en las grandes”. (Fray Luis de Granada, *Introducción al símbolo de la fe*)

Aquí se evidencia la diferencia entre una población amedrentada, miedosa y la falta de voluntad por comodidad a no pensar en otra manera de hacer las cosas, buscar otra manera de vivir. La pasividad se entiende como parte del problema en la sociedad de esta novela, refuerza la idea de “motivos estáticos”.

Capítulo VIII (Pp. 37)

“En que Guzmán de Alfarache cuenta lo que aconteció en su tiempo con un méndigo que falleció en Valencia”. (Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*)

Muy breve, en un par de líneas describe la deshumanización de su *mundo*; se enfatiza el estilo grotesco y se centra en el desarrollo de las descripciones de los cuerpos. No hay consciencia en los otros, sólo una fuerza de inercia que los lleva y trae.

Capítulo IX (Pp. 39)

“Pericles”. (Plutarco, *Vidas paralelas*)

Aquí se deja ver cómo viven los otros y cómo el narrador-personaje es diferente. Seres acostumbrados a no cuestionar y no mirar más arriba del piso, enunciados a través de los que se comprende la idea de sumisión, todo lo contrario al Contrasusurrador furioso. La madre se presenta como un contenedor que sirve para reprimir las emociones, pero también significa, siempre que se le obedezca en sus enseñanzas, un símbolo de protección, resguardo, pasividad y conformismo.

Capítulo X (Pp. 41-42)

“Cantar de los cantares o libro de Salomón”. (La Biblia, Antiguo testamento)

Habla de las pasiones humanas y la liberación. La sexualidad se describe como una necesidad que el Estado decide si se puede o no cumplir, mediante un “permiso de ensarte”, dice el Contrasusurrador furioso, es como se permite algo de “libertad” sexual; en cuanto a la idea de amor ésta no sobresale, pues implica una relación de cercanía y esto representa una de las mayores prohibiciones. El Reprimero es el dueño de los cuerpos, almas y sentimientos en esta ficción posible.

El momento del acto sexual es el único capaz de abstraer a esos seres de su realidad cruenta, y es tan intenso que el Contrasusurrador furioso es incapaz de comprender, es el único momento en que no se reprimen, el narrador los equipara a bestias que se contentan con un poco de placer efímero.

Capítulo XI (Pp. 43-45)

“Magallanes en la India”. (Stefan Zweig, *Magallanes*)

El Contrasusurrador furioso comienza su búsqueda en la “contrasusurración”, es decir, dentro del Sistema mismo. Al descubrir que es imposible que su madre forme parte de estas filas sospecha sobre el mecanismo posible de supervivencia, es una de las primeras pistas, casi explícita, que el texto

brinda sobre la verdadera identidad de la madre: "... Tu madre no es agente de la susurración... De todos –y ahora me habla paternalmente- máatala si puedes, el Gran Secretario no te lo prohíbe" (2003: 44-45).

Capítulo XII (Pp. 47-49)

"Principalía de Menelao". (Homero, *Ilíada*)

Por fin su búsqueda lo saca de su pequeño "mundo" y se enfrenta a las múltiples diferencias que implica el salir, donde el entorno resulta más violento y todo transcurre más aprisa. Este mundo se divide en "primerías" y "reprimerías"; las primeras equivaldrían a las metrópolis y las "reprimerías" serían similares a las zonas rurales. Las "primerías" serán dinamismo puro contrapuesto al estatismo, la quietud, incluso de paisaje, de las "reprimerías". En este capítulo comienza a vislumbrarse más gris las descripciones del espacio físico: "noparques", cárceles, fábricas... Un mundo que no guarda más esperanzas.

Capítulo XIII (Pp. 51-52)

"Transmigración de las almas; beatitud final". (Dante Alighieri, *La divina comedia*)

Aquí habla del oficio de hacer siempre lo mismo y sobre el discurso contra el desperdicio; comienza la descripción del mundo carente de recursos naturales, por lo tanto, lo poco que hay se reutiliza hasta el absurdo, la transformación o la desaparición total en otro ente útil, por ejemplo, convertirse en "jugo patrio", es decir, recurrir al canibalismo con tal de sobrevivir.

Capítulo XIV (Pp. 53)

"La torre de Nestlé". (Aloysius Bertrand, *Gaspar de la noche*)

Descripción de castigos contra los que no siguen los mandatos de vida del Reprimerísimo; se hace evidente que lo importante es que la maquinaria siga en movimiento, nunca los habitantes. Los ambientes son cada vez más áridos y se comprende la necesidad de reutilizar todo de todas las formas posibles.

Capítulo XV (Pp. 55-56)

“Arqueolitos hallados en Cuba, generalmente clasificados de caribes y que no lo son”. (Fernando Ortiz, *Las cuatro culturas indias de cuba*)

Se describe el horror del narrador ante la posibilidad de perder la oportunidad de ser él quien castigue y aniquile a la madre. Sigue su obsesión ante la idea de que se vuelve más lo que odia; tiene la certeza de que salvación se encuentra bajo una única posibilidad: encontrarla viva y matarla. Así se salvará de quedar reducido a una copia. Se juega con la idea de la “posibilidad”, la de imaginar y crear a través de la imaginación otras realidades tan similares que la verdad se vuelve confusa.

Capítulo XVI (Pp. 57)

“Cómo los caballeros de las armas de las sierpes embarcaron para su reino de Gaula y la fortuna los echó donde por engaño fueron puestos en gran peligro de la vida, en poder de Arcalús, el Encantador, y de cómo, liberados de allí, embarcaron tornando su viaje, y don Galaor y Norandel vieron acaso el mismo camino buscando aventuras, y de lo que se les acaeció”. (Amadis de Gaula)

A partir de este capítulo, que no es más de un párrafo, comienza un juego de dialogismo en el narrador; se habla en tercera persona y, a veces, se responde hasta el siguiente capítulo, otras veces, como en este capítulo no se responde porque más bien es un monólogo interior en el que propone ser él quien capture y “castigue” a su madre.

Capítulo XVII (Pp. 59-61)

“À l' ombre des jeunes filles en fleurs”. (Marcel Proust, novela homónima)

Durante una visita a la cárcel, donde piensa que encontrará a su madre, se percata de que el sistema necesita eliminar toda idea reaccionaria del lenguaje, similitud con *1984* de Orwell. La cárcel funciona para anular el pensamiento crítico, pues pensar es tarea tan relevante que sólo le corresponde al Reprimerísimo.

También se refuerza la noción de madre como un “doble” de la imagen del hijo que constantemente se busca en un espejo para corroborar “que aún no es ella”.

Capítulo XVIII (Pp. 63-64)

“Los siete sellos de la canción del Alfa y la Omega”. (Federico Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*)

Dedicado a la descripción de la madre, como un ser bestial y del cual debe desprenderse para poder *ser*. Como no la encuentra en la cárcel sale de allí para continuar la búsqueda, cada vez más apremiante, siente que le queda poco tiempo o pocas oportunidades de encontrarla.

Capítulo XIX (Pp. 65)

“Fray Bartolomé de las casas, su error”. (Libro quinto de *Historia de Cuba*)

Capítulo muy breve que trata del reencuentro con una “mujer” (aparece en los primeros capítulos, cuando le toca presenciar en qué consisten los permisos sexuales) que quiere “ensartarse” con él, la negativa por parte del narrador es total y se evidencia cierta “asexualidad” de su parte, lo que suma a la noción de construcción misántropa del personaje; él no ama, no desea y, sobre todo, no soporta el contacto con los otros a los que cree inferiores e indignos de él en todo sentido.

Capítulo XX (Pp. 67-68)

“El sueño de Víctor Hugo”. (Aloysius Bertrand, obra citada)

Aquí termina el primer día de su viaje. El narrador se concentra en presentar a los habitantes de ese mundo, hace descripciones donde los asimila como animales. La vida cotidiana se revela caótica, entre la saturación de la masa que lo ocupa todo y la saturación auditiva que esto genera, el ruido está formando “canciones” en todos lados, claro que de esto nos percatamos porque el narrador

es capaz de “sentirlo/vivirlo”. El trabajo, siempre el trabajo y la producción serán lo importante, no hay descanso ni tiempo de ocio.

Capítulo XXI (Pp. 69-70)

“De los sindicatos en el momento actual y los errores de Trotski”. (Vladimir Ilich Lenin, *Obras escogidas*)

Se evidencia la relación del epígrafe con la descripción del trabajo y sometimiento de los habitantes. Del castigo se hace un “show” que a la vez es método de sometimiento para lograr la pasividad a través del miedo y el odio; en cada uno se intensifica dando como resultado un gusto popular por el uso de la violencia; lo que se plantea en este capítulo es que el ambiente y las reglas de esta sociedad devienen en “pan y circo”, es la manera en que consiguen mantenerse a flote. La represión se refleja en el control del “desorden”, los habitantes encargados de generar mayor violencia son parte del sistema que les indica cómo deben actuar. Se habla por primera vez de la aniquilación total, que se ejerce bajo el amparo de la ley, una pena máxima que logra alejar a los individuos haciéndolos cómplices del exterminio del sistema represor.

Capítulo XXII (Pp. 71-74)

“Capítulo el capítulo”. (Nicolás Tolentino, *El sí sí*)

Aquí se detalla cómo funciona la violencia cotidiana de este mundo posible; a través de una revuelta provocada por los integrantes de mantener el orden (los oficiales de la contrasusurración, los “policías” dentro de este universo narrativo) y, respaldada por el pueblo hambriento de sangre, se obtiene una muestra del terror que allí se vive. Pretenden “educar” con el castigo, lo consideran un elemento de ayuda para que los pobladores nunca intenten portarse mal, todos toman parte en la violencia y nadie se libra de ser “protagonista” o espectador, todos deben ejercer el papel que el mismo sistema les indica; la figura de la Madre-Reprimero es capaz de llegar a comportarse como un dios bondadoso, pero también puede llegar al hartazgo y exigir pena de “aniquilamiento total”, y no necesariamente por recordar,

sino porque en realidad el sistema sobrevive gracias al temor y la violencia; el pueblo puede hacer lo que quiera con los cuerpos de los “rebeldes” que serán desnucados por el golpe de un oficial. Es un capítulo en el que queda claro que ese ambiente, de no cambiar drásticamente, estará destinado a vislumbrarse más violento conforme el protagonista se sumerja en su búsqueda, pero sabe que este camino lo llevará a “ascender” en el orden axiológico del sistema.

Capítulo XXIII (Pp. 75-85)

“De la vista del fraile a los jardines del rey”. (Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*)

Nos habla de un Reprimerísimo astuto, manipulador e inteligente, una deidad que creó un mundo en el que la codependencia es el pilar de la sociedad. El Reprimero ha infringido tanto terror que los habitantes se encuentran sometidos al punto de sentirse a gusto con su condición estática, de alienación y de pérdida “voluntaria” de memoria.

El Contrasusurrador furioso cada vez está más infiltrado en el sistema, lo va conociendo, ser parte de la contrasusurración le ayuda a inspeccionar las cárceles. Camina por la prisión y se encuentra con distintos tipos de prisioneros, resaltan dos por el interés que el protagonista muestra en ellos, uno al que la prolongada tortura no ha conseguido doblegarlo y otro acusado por “privatizar” sentimientos en un mundo donde está prohibido creer que algo puede ser de “pertenencia” individual.

En este capítulo también se toca el tema de la sexualidad, misma que está condicionada por el Reprimero, es decir, manipulada por el gobierno. Describe un mundo donde no existe el amor, pero sí el placer sexual; éste es un mecanismo del sistema para evitar que se creen lazos fraternales, pero seguir engendrando subordinados dóciles.

Capítulo XXIV (Pp. 87 – 88)

“Visión de Anáhuac”. (Alfonso Reyes, *Antología*)

Aquí ocurre un cambio en la estructura narrativa, se pierde la voz del

narrador, y se muestra una lista de “veredictos” de cuatro puntos donde se aclaran algunas nuevas acusaciones por las que un prisionero merece el aniquilamiento total.

Capítulo XXV (Pp. 89 – 90)

“De lo que sucedió en Sevilla hasta embarcarse a Indias”. (Francisco de Quevedo y Villegas, *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos*)

El Contrasusurrador furioso retoma la voz narrativa, sigue avanzando y llega a las “primerías” (cárceles) donde al buscar a su madre enfrentará la realidad de lo que parecen ser las urbes: lugares llenos de prisioneros condenados al aniquilamiento total por crímenes de dudosa culpabilidad.

Capítulo XXVI (Pp. 91 – 92)

“Carta de José Martí al ministro de Argentina”. (José Martí, *Obras Completas*)

En este pequeño capítulo sigue revelándose un mundo narrativo posible donde se puede ser más apasionado sólo en un sentido fanático. Los individuos “libres” no tienen una vida muy diferente a los que esperan ser fulminados en las “primerías”; su vida está dedicada a seguir al pie cada regla establecida, no cuestionan porque parecen estar a gusto con el sistema establecido donde la repetición de sus tareas les “garantiza” una vida “placentera”. Son niños esperando que la madre (Reprimero) les indique qué hacer y por dónde ir.

Capítulo XXVII (Pp. 93-98)

“Relojes y máquinas de vapor”. (Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, literatura*)

Se rencuentra con la mujer que vio en la primer primería y describió como ser aberrante de enormes “ojos de vaca”; su indignación y repudio por los otros se potencializa en el episodio que vive con este personaje, cuando se atreve a invitarlo al “meneo” o “permiso de ensarte” decide que es su deber patrio aniquilarla, él no necesita a nadie ni nada y no comprende por qué los otros buscan dejar de sentir

soledad. Este episodio le permite traer a cuenta la prohibición ante el *recuerdo* y todo lo que la palabra implica, describiendo una vez más a una sociedad perdida que se deja guiar por un ser divino-represor como el Reprimero.

Ella lo reconoce distinto a los demás y él logra afirmar su “distinción” de la masa gracias a su repudio por esa mujer débil y de pasiones pueriles. Es el primer gran acercamiento, y de hecho el mayor al menos hasta el final cuando enfrenta a la madre, que el Contrasusurrador furioso tiene con otro habitante; se descubre a través de la mirada de esta mujer que lo repugna tanto como lo fascina. Es el único capítulo en el que hay referencia a la sexualidad “practicada”, más bien obligado/sometido por el Contrasusurrador furioso que al escuchar su “necesidad” de ser querida será repudiada y sometida al castigo a manos de él, con lo que se reafirma cómo su búsqueda lo ha cegado al grado de únicamente vivir para cumplir su meta.

Capítulo XXVIII (Pp. 99-102)

“Prólogo y epílogo”. (Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*)

Aquí el intertexto se encuentra en la misma serie de la *Pentagonía*. Se retoma la idea de que hubo un tiempo en que las cosas eran distintas, pero que desencadenó la vida como se plantea en la actualidad de la obra; un pasado del que no se especifica mucho, pero que se puede conocer un poco más a fondo mediante lecturas a la obra que menciona como referente el índice.

Además, en este capítulo se reafirma que el sistema ha obligado a sus habitantes a vivir en tal hostilidad que para garantizar la “funcionalidad” debe generar mecanismos que permitan liberar las tensiones que conlleva el sobrevivir en ese mundo ficcional; el aniversario “del triunfo del Reprimerísimo” es el pretexto perfecto para, reafirmando el trato de infantes, darles una muestra de cariño y a modo de liberación logren desahogar la hostilidad del ambiente siendo ellos los hostiles. El sistema los sumerge en un juego violento donde la matanza de cucarachas representa no a los insectos rastreros, más bien funciona como la

metonimia perfecta para referirse a los habitantes más débiles, aquellos que han incumplido o es muy fácil hacer que parezca que han incumplido algún mandamiento; contra ellos pueden descargar su odio, fiereza, bestialidad e, incluso, y miedo. Queda claro que en este sistema se debe estar siempre atento a las cambiantes normas y, quieran o no, todos están implicados en la hostilidad que representa sobrevivir bajo las normas reprimidas, ya que si eres quien no encaja, la mayoría que sí quiere seguir haciéndolo te eliminará; lo diferente no resulta grato y es motivo para ser aniquilado, se trata del gusto por la dominación del otro y la búsqueda de la homogeneidad.

Capítulo XIX (Pp. 103-105)

“A las estrellas”. (Fray Luis de León, *Poesías escogidas*)

Aquí se puede ver cómo, a pesar de llevar un buen tiempo buscando, sigue sin encontrar a su madre. El odio es cada vez más creciente; al igual que el paisaje, que cada que avanza se transforma en un panorama más violento, el Contrasusurrador furioso está cada vez más impaciente y vengativo con todo lo que lo rodea. En este capítulo lleva su búsqueda a otro extremo, el de los campos de cultivo que en esta narrativa posible se muestran como centros de “rehabilitación” de la tierra quemada por la Gran Guerra Patria y que los condenados deben, por medios satíricos, volver fértiles, a pesar de la sequía inminente, queda claro que se busca la supremacía y supervivencia del sistema imperante a costa de la sangre y todo fluido, literalmente se aprovecha todo aspecto de los habitantes. Será la primera vez que se haga referencia al “jugo patrio”, que es otra forma de estilo grotesco con la cual evidencia el canibalismo como método de supervivencia de un sistema corrompido hasta la médula, dispuesto a usar mecanismos aberrantes para garantizar su supervivencia y el poder.

Capítulo XXX (Pp. 107-109)

“Da Clodio el papel a Auristela; a Antonio, el bárbaro, lo mata por yerro.” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*)

En este capítulo se descubre que el hijo y la madre son personajes que simbolizan algo mayor: la madre un Dios perverso lleno de poder; el hijo un heredero ambicioso que busca arrebatarse ese poder. Se ve que la madre está presente en toda acción y decisión, recordemos que después de todo se trata de un “motivo dinámico” y no sólo cambia su situación, sino la de todos los que la rodean. Su poder es tal que se encuentra en todos los seres que coexisten sin necesidad de estarlo “físicamente”, su poder les cubre el pensamiento y por eso su presencia y poder es absoluto; la madre también es la representación de la misma sociedad que, al vivir reprimida y normalizarlo, se ha vuelto represora.

Capítulo XXXI (Pp.111)

“Asamblea para la recogida de cujes de tabaco en Pinar del Río.” (Periódico *Juventud Rebelde*, artículo homónimo)

En un párrafo describe cómo prefiere ser él mismo (Contrasusurrador furioso) quien ejecute actos que conlleven violencia, se justifica por la importancia de su persecución; su tarea de matar a su madre y no arriesgarse a dejar a alguien sospechoso que pudiera ser ella disfrazada le otorgan un sentido de justicia en sus acciones, le permiten actuar de manera correcta según su carga axiológica. La deshumanización del personaje es persistente y su entorno es cada vez más violento por naturaleza. La represión para el narrador es doble, por un lado, está la figura de la madre-castradora y por otro el Reprimerísimo-omnipotente, comienza a comprender que es necesario adquirir todo el poder para en verdad liberarse.

Capítulo XXXII (Pp. 113-115)

“La fortuna nos visita a pesar de la lluvia.” (Ramón Mesa, *Mi tío el empleado*)

Este capítulo resulta de mucho interés para aquellos que gustan de buscar referencias de la vida privada del autor en sus obras. Quizá este apartado sea el más sugerente en cuanto a la latente homosexualidad del Contrasusurrador furioso y otra probable razón que justifique su “diferencia” y rechazo al “ensarte” con la mujer que se lo llega a proponer; también podría verse como la necesidad de

mostrar que en el sistema represor nadie desaprovechará una oportunidad de demostrar que los otros quebrantan la ley, de alguna u otra manera, a través de condenas que llegan a lo risible, aparece un Contrasusurrador furioso que, a sabiendas de que los condenados no pueden levantar la cabeza ante sus superiores, levanta cargos de faltas a la moral cuando, por simple lógica, la mirada de los condenados pasa por la entrepierna de cualquier superior, sobre todo la suya, culpándolos de homosexualidad y por lo tanto siendo merecedores de la muerte. Ha inventado un nuevo método de aniquilación que a él lo libra y al mismo tiempo alimenta su necesidad de humillar y reafirmar su soberanía sobre los otros son temor a castigo alguno

Capítulo XXXIII (Pp. 117-118)

“Descripción del Templo del Sol y sus grandes riquezas.” (*Los aztecas, Cuadernos Populares*)

El método de castigo del Contrasusurrador furioso es tan bueno que lo lleva a subir en la escala axiológica del sistema y puede establecerlo como ley. Irá por las primerías buscando culpables y ejecutándolos, aunque realmente no le moleste que vean su entrepierna, sino que disfruta de castigar sin que los otros puedan objetar o defenderse; son escenas patéticas por las circunstancias a las que los condenados están sometidos, tiene que obedecer el nivel establecido por el sistema de bajar la mirada, a menos que se les indique lo contrario. Justo en esta laguna donde el Contrasusurrador encuentra una ventaja, pues los puede culpar por algo que el sistema les obliga a realizar. Se hace cada vez más evidente que su forma de actuar es cada vez más similar a la del Reprimerísimo, son seres que inventan métodos para castigar sin que ellos sean vistos como malvados.

Capítulo XXXIV (Pp. 119)

“Hiperión a Belarmino.” (Friedrich Hölderlin, *Hiperión*)

Capítulo muy pequeño que evidencia como de algo infundado se puede hacer un gran embrollo. La exterminación de los criminales que miran entrepiernas

debe extenderse por toda la patria, según la perspectiva del Contrasusurrador furioso. Sus artimañas son muestra de que el sistema funciona y cada vez ejecuta métodos más cercanos a los despreciaba de la madre, se vuelve ella de una manera casi prácticamente inconsciente.

Capítulo XXXV (Pp. 121-123)

“Aparece Peter Pan.” (J. M. Barrie, *Peter Pan Y Wendy*)

Es curioso que si algo desvió al Contrasusurrador furioso de la búsqueda de su madre no haya sido la posible “relación” con la mujer que vio y se le insinuó en las primerías, sino el placer de someter, culpar y castigar a otros, todo a partir de la penalización de la homosexualidad. Pero hay que dejar en claro que esta palabra no se usa jamás, sólo se da a entender y esto refuerza la noción/sensación de tabú en torno a toda esta situación artificiosamente tramada por el narrador y el estilo barroco de la obra. Lo importante es que su máximo placer se encuentra en la anulación del otro.

Capítulo XXXVI (Pp. 125)

“Cuántas clases de principado hay y de qué modo se adquieren.” (Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*)

Imponer la pena y el castigo lo llevan a un nuevo “ascenso” dentro del régimen. Primero se comunica con el Gran Secretario, quien resultará su vínculo de acceso a la madre, luego se le igualará con los grandes héroes de la patria que merecen reconocimiento de toda la población.

Capítulo XXXVII (Pp. 127-128)

“Historias de las conspiraciones tramadas en Cataluña contra los ejércitos franceses.” (Hubert Beaumont de Brivazac, Libro homónimo)

Las estructuras del poder le van abriendo paso; sin embargo, él deja claro que no está dispuesto a esperar los permisos del sistema para actuar. Sus actos

cada que siente que está más cercano a la madre se parecen más a lo aprendido de ella, aunque su astucia y violencia son más fuertes; sin duda es parte del sistema que apremia castigar antes que investigar.

Capítulo XXXVIII (Pp. 129-130)

“El Pan de Matanzas.” (*Geografía elemental de Cuba*)

Crea “la Gran Tropa de la Reconquista Moral Patria” como máxima expresión satírica de su búsqueda de poder y legitimación de ese frágil dominio. Traza planes para extender su poder a través de todo “el universo reprimero”.

Capítulo XXXIX (Pp.131-134)

“La Gran Parca, La Parca, La Parquita y la Parquilla.” (Reinaldo Arenas, *El color del verano*)

Este capítulo describe cómo las ideas originales se van degradando, se pierde el sentido o noción de por qué se hicieron las leyes, pero la violencia no se olvida, sólo va incrementando. A través de la tropa, creada para perseguir “desviados”, logra capturar a un mayor número de habitantes con suma violencia, creando un nuevo ambiente de habitantes que sólo miran hacia arriba sin cuestionar nada. El cambio cada vez mayor, viene de su mano; la idea de renovación lleva a pensar que la madre se relega, poco a poco, al pasado estorbo que necesita aniquilar para terminar de triunfar y ser libre y poderoso; cada vez se observa que es un personaje de una narración posible que no puede cambiar su destino, se convierte en un reflejo acrecentado de lo que quería desprenderse. El tirano está por caer para recibir a uno peor.

Capítulo XL (Pp. 135-136)

“Último Final.” (Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*)

Intertextualidad con la *Pentagonía*, ahora remite al libro donde el lenguaje se yergue como una característica del genio creador; en *El asalto* se construye una

oposición, habla de que si a través de la palabra comunicamos, conocemos, nos relacionamos, también es a partir de ésta que se puede someter al otro.

El Contrasusurrador furioso encuentra poder en crear nuevos diálogos en los que predomina la desaparición de las palabras con sentido intercambiándolas por onomatopeyas incoherentes. Aunque el tema principal aquí sea vislumbrar una sociedad que se va volviendo cada vez más “arcaica” también una muestra del estilo poético (satírica-barroco) con que Arenas nutre de crítica a su obra, el tema resulta desgarrador al vislumbrar lo fácil que puede ser terminar con las relaciones humanas que se dan gracias y a través del diálogo.

Capítulo XLI (Pp. 137-139)

“Los cuatro dioses del cielo según los chinos.” (*Libro sobre las religiones orientales*)

Lo que comenzó como una búsqueda específica: terminar con su madre, pronto se convirtió en la necesidad de obtener poder y un lugar dentro del sistema que le permite ser a la vez distante, como le gusta al misántropo que es, y como verdugo de los seres a los que repugna. Va buscando aniquilar a todo el que se interponga en la norma moral-política que ha creado.

Capítulo XLII (Pp. 141-142)

“Dicen los Gangas: los grandes no pagan favores de los humildes.” (*Varios, Veinte cuentos de la India*)

El Gran Secretario se muestra muy interesado en animarlo a seguir con la búsqueda de su madre a través de un telegrama en el que lo felicita por su “magnificencia”, por percatarse de grandes crímenes casi invisibles para los demás. Esto deja al Contrasusurrador furioso lleno de ánimo por la tarea que se había impuesto, pero al mismo tiempo se da cuenta que ha dejado un poco de lado su objetivo principal; con esta invitación vuelve a retomar el camino y su enfoque vuelve a ser la muerte de su madre.

Capítulo XLIII (Pp.143-145)

“Describase la situación, extensión y figura de la isla.” (Nicolás Joseph de Rivera, *Descripción de la Isla de Cuba*)

Este capítulo hace hincapié a la ideología que permea en la masa, contener, trazar y planificar cada acción de todo habitante. Está lleno de un tono satírico, muestra un pensamiento encaminado a un supuesto desarrollo de las relaciones fraternales y la manera de lograr dicha cohesión; siguiendo la lógica de la obra, será mediante la imposición de un segundo “Diálogo Universal Autorizado” que se establezca la soberanía del sistema. Se trata de un diálogo que si bien no ha perdido una construcción como la conocemos (más o menos con sentido) en el aspecto gramatical, resulta estéril, reiterativa; la única idea propuesta es la superioridad del Reprimero.

Este capítulo resulta importante porque, de manera casi imperceptible, hay un cambio en la voz narrativa y la estructura acostumbrada, como en el capítulo XL donde por primera vez se introdujo una estructura en forma de diálogo; en éste mezcla lo que parece ser un relato en primera persona, una estructura dialogada y acotaciones a manera de epígrafes. Es un capítulo en el que el narrador “juega” con el lector y no sabemos si está hablando, leyendo o escribiendo, incluso queda la duda de si es él quien habla o en realidad existe un cambio de voz y aparece un narrador omnisciente, lo más importante en el cambio de estos dos capítulos, y lo que evidencia el cambio de voz, es que desaparece el lenguaje soez acostumbrado por el Contrasusurrador furioso.

Capítulo XLIV (Pp. 147-148)

“La parte que la divina providencia tuvo en mi profesión de autor.” (Varios autores, *Libros sobre los místicos*)

Aquí volvemos a la voz en primera persona que nos cuenta cómo está retomando su búsqueda, pero siguen atravesándose en su camino depravados cada vez más degenerados que lo desvían de su anhelada meta, pues, en su imaginario es su responsabilidad “limpiar la patria”, podríamos ver que son los

últimos “oponentes” del Contrasusurrador, al menos los últimos en un sentido distractor.

Capítulo XLV (Pp. 149)

“La espantosa tormenta que hubo en Guatemala, donde murió Doña Beatriz de la Cueva.” (Francisco López de Gómora, obra citada)

Capítulo muy pequeño en donde de nuevo ocurre un cambio de voz y lo que revela es cómo el sistema se reúne y discute la forma de preservar lo que consideran una moral patriótica adecuada. También se revela la cercanía de la celebración que servirá como “carnaval” y donde se liberaran las pasiones retenidas durante tanto tiempo por los habitantes. Es un capítulo que se puede leer como un mandato de los dueños del poder, donde se establece qué y cómo se deben comportar los pobladores.

Capítulo XLVI (Pp. 151-152)

“Jalisco.” (Francisco López de Gómora, obra citada)

Este capítulo habla de cómo comienza a configurarse un cambio en la atmósfera cotidiana, los preparativos para el Gran Aniversario llenan el ambiente de un martilleo, himnos y cuchicheos que vienen a romper con todo el gris y el silencio que permeaba en este mundo posible; sin embargo no deja de ser un mundo hostil donde ni en las celebraciones se puede perder el tiempo y los encargados tratan a la masa como a su vez el Reprimero los tratan a ellos, como una madre apurada por ofrecer una buena celebración y para que salga como ella desea, solo exige lo mejor de sus hijos.

Este capítulo también resulta importante porque el Contrasusurrador furioso será elevado a héroe patrio por el Gran Secretario que en el comunicado aprovecha para avisarle que en la Gran Fiesta Patria será condecorado por lo que tiene que dirigirse a la Gran Secretaria y aunque parece no muy contento no pierde tiempo en ir.

Capítulo XLVII (Pp. 153-156)

“De cómo las mujeres aman a dyestro e a sinyestro por la gran codicia que tienen.”
(Arcipreste de Talavera, *El Corbacho*)

Este capítulo es una mofa, hay un cambio en la estructura narrativa, la primera persona cede paso a la formalidad de un “comunicado” que sirve de “invitación” dentro de una lógica poética donde la sátira grotesca siempre está presente como estilo y crítica de la obra. La idea de carnaval se trata de cuartar a través de indicaciones precisas que en realidad devienen ridículas, pues se pretende que la masa se comporte de forma pasiva y dócil, lo que sólo al principio se logra.

Capítulo XLVIII (Pp. 157-167)

“Empleo sexual del orificio anal.” (Mirabeau, *La Biblia erótica*)

Uno de los capítulos más largos en el que se aprecia el cambio que el viaje ha ejercido en el Contrasusurrador furioso. Se da el encuentro cara a cara con el Gran Secretario y se revela una lucha de poder en la que el narrador se ve como una pieza más en el juego ambicioso y político del Gran Secretario; también se dan pistas más reveladoras de que sí existe una diferencia de clases en ese mundo, por un lado están los hombres con poder, siempre buscando más poder, y por otro la masa servicial de quienes se aprovechan los de niveles más altos. El Contrasusurrador furioso, evidentemente, goza de sentirse superior por lo que es lógico que este mundo lo atraiga demasiado.

Es un capítulo en el que la madre comienza a revelar demasiada coincidencia con el Reprimerísimo y el Gran Secretario hace hincapié en dichas semejanzas, buscando que el hijo se dé cuenta. Aquí se deja bien claro que el sistema imperante se legitima a través del miedo y la producción; se ha buscado que su población se sienta todo el tiempo aterrorizada, pero sobre todo ocupada, sin tiempo de pensar, criticar o analizar. Se revela un sistema perverso planeado de esa manera para elevar al líder al nivel de Dios.

Es la manera en que el Gran Secretario justifica la deshumanización con que el sistema trata a sus pobladores, aclara que la decisión de elegir un mundo como el que han hecho es consciente, que incluso saben que podrían haber creado uno utópico, en el que se legitimaran a través del amor, pero eligen el otro camino porque, su lógica de terror garantiza mayor perdurabilidad, es un mundo que se construye y continua gracias a la supresión: se suprime el recuerdo, la individualidad, la pertenencia, el lenguaje, la humanidad. La distopía se plantea como mejor posibilidad de asegurar la legitimidad y funcionamiento de un sistema que gana más al no fomentar la noción de comunidad y fraternidad, sino la idea de masa que busca sobrevivir a toda costa y bajo cualquier método. El Gran Secretario piensa que este sistema es infalible y que entre más quiten más asegurada tienen la supervivencia. Con toda esta revelación el Gran Secretario busca reconocimiento y para rematar le deja claro que él tiene un aliado para encontrar y asesinar a su madre; a modo de pista lo invita a no faltar al gran día de la Fiesta Patria.

Capítulo XLIX (Pp. 169-171)

“Aplicaciones genéticas al rendimiento de las distintas especies zoogenéticas.”
(Varios autores, *Ganadería aplicada*)

Otra vez cambio en la estructura nos presenta un comunicado con el que se busca que la masa sepa cómo reaccionar a la aparición del Reprimerísimo; las alabanzas, las manifestaciones de alegría, las pancartas, los diálogos y los lugares que deben tomar los héroes a los que se les rendirá homenaje están calculados para rendir adoración. Son más indicaciones de comportamiento, aún en la fiesta (carnaval) todo está planeado y orquestado por el sistema.

Capítulo L (pp. 163-175)

“Acerca de mis películas.” (Charles Chaplin, *Historia de mi vida*)

El Contrasurrador furioso no puede creer que esté a un día de encontrarse con su némesis, el Gran Secretario se lo ha prometido. Hay una revelación en el narrador: mientras su madre siga viva es como si él nunca terminara de “nacer”

porque ella siempre lo está engullendo, otra forma de decir dirigiendo. Nuestro Contrasusurrador furioso, a través de su imaginario, está preparándose para renacer como un ser libre, él se siente preparado para cortar su propio cordón umbilical.

Capítulo LI (Pp. 177)

“Inquietud naciente. Los dos abuelos y el paseo en barca en el crepúsculo.”
(Thomas Mann, *La montaña mágica*)

Otra vez hay un cambio de voz, este capítulo parece indicativo, nos muestra que el futuro está planeado para elevar siempre a la figura del gran Reprimero y siempre pensando en que si no se siguen al pie de la letra las indicaciones el castigo será inminente.

Capítulo LII (Pp. 179-191)

“El asalto” (Reinaldo Arenas, *El asalto*)

Se trata del último capítulo y es el momento del enfrentamiento, la palabra “asalto” alude a un encuentro, como el de los boxeadores, donde los enemigos se ven las caras, se reconocen y actúan. El hijo ha recorrido un arduo camino por la descomposición social y humana, así que no resulta extraña la violencia con que ataca, la humillación y vejación de la madre tiene que ver con la necesidad de transgredir la institución que ésta representa. El estado-madre debe caer y para hacer que se derribe completamente no es posible guardar ningún recato ni temor. En este sentido, que el hijo se convierta en verdugo lo eleva a plano de “héroe” pues está violentando y acabando con la representación pura de la represión, por lo tanto, es un “libertador” que no deja de lado sus atributos deshumanizados, que al fin de cuentas es lo único que conoció.

La obra se compone de cincuenta y dos capítulos. Y lo que evidencia es una gran variedad de contenidos, con distintas extensiones, combinando géneros y proponiendo otras lecturas. Es el preámbulo a una obra que también depara

sorpresas, con una gran variedad en las extensiones de los capítulos y el desarrollo de los eventos, algunos van de tres a cuatro cuartillas, otros no son más que una oración, incluso más pequeña que el epígrafe que lo precede.

Cada epígrafe representa una muestra más del estilo barroco, donde cada entrada debe ser adornada acorde a lo que se presenta a continuación; también fortalece el sentido grotesco con la elección de entradas que dan cabida a temas considerados no bellos. Intertextualidades con obras que descubren un deseo apurado por redondear y poner punto final a su obra literaria, siguiendo el camino de lecturas y obras que definieron su estilo. Concluye con un gran toque de crítica social sin perder el sentido humorístico presente en toda la *Pentagonía*.

El recorrido de la novela es creciente, al principio esboza una idea de sociedad, y conforme transcurre el viaje ésta queda confirmada por el lector, pues, en verdad se refleja mediante las imágenes con que se describe: Viven en el polifamiliar, lo que implica pérdida de la privacidad, de toda la individualidad. Los habitantes de este mundo posible ni siquiera tienen derecho a un nombre, y aunque en apariencia no hay individuos, también se constata, como dice Deleuze, que hay ciertos individuos, como el *Contrasusurrador Furioso*, que no encajan dentro del sistema, dentro de la novela son los que conforman la oposición (susurradores) o devienen en “línea de fuga”.

Así se va comprendiendo cómo opera el mecanismo represor de la madre-Reprimerísimo y por qué decide que en el sistema debe operar el ideal de “unidad” a cualquier costo, lo que implica la pérdida de individualidad y memoria; la manera de llevarlo a cabo es anulando del todo los vínculos que lleven a esos seres a relacionarse como humanos: “Nadie tiene nombre y todas las orientaciones ayudan a que el otro sea igual al otro para no poder recordar a nadie en particular, para que nadie pueda ser recordado, para que ni uno mismo, en el caso supuesto en que se nos comunique que ya uno no existe, pueda demostrar lo contrario” (2003: 78). No hay decisiones por parte de quienes integran esta narración posible, son tratados como seres menores a los que una madre les dice qué y cómo actuar todo el tiempo,

incluso en los aspectos más íntimos, pues si quieren reproducirse se necesita que el Reprimerísimo otorgue un permiso especial.

El autoritarismo llega no sólo a lo más evidente, sino que está presente en lo “invisible”, en lo que no subyace en lo superficial y por tanto deviene apabullante por negar una individualidad del ser. Ni en el plano del pensamiento hay algún tipo de libertad, lo que lleva a reflexionar que en este mundo posible no hay cabida para el amor, ni en el hijo por la madre ni entre los habitantes, a lo más que se llega, en una sociedad reprimida/represora, es a la comprensión de una necesidad de reproducción, pero no hay evidencia de idea de amor y en el plano de la sexualidad ésta queda relegada a un “permiso de ensarte” que el sistema imperante debe otorgar.

Esta ficción posible, representa la idea de nula libertad, debe gran verosimilitud a la configuración de su estructura, que, conforme se avanza en la lectura, describe mejor a una sociedad a la que se le ha impuesto como único modo posible de vida la producción, por lo que el trabajo será no sólo lo más importante, sino el único método de supervivencia. La novela hiperboliza el ideal de “trabajo-producción”, vemos que desde los epígrafes se nos remite a la Historia, la Política, el Arte, lo que supone una postura donde la ironía grotesca se enriquece al emplear imágenes de una sociedad que lo soporta todo y no cuestiona el moverse como “uno”, mediante habitantes que viven con cadenas al cuello, formando largas filas para acceder a todo, incluso al trabajo; o en donde todos usan las mismas prendas y mismo corte de cabello para ser unitarios e “igualitarios” (“monouniformes” y cabezas rapadas sin importar género). Es una sociedad que después de todo “aprendió” que el que “susurra” es opositor y merece un castigo, mismo que en esta narración posible siempre puede devenir en el “aniquilamiento total”, es decir, matar no sólo al probable/posible opositor, sino a todo el que guardase algún tipo de vínculo con él, desde familiares directos hasta compañeros de autobús, demostrando una vez más que los métodos a los que el sistema imperante está dispuesto pertenecen o guardan gran relación. Con tácticas de terror buscan paralizar a la sociedad y se comprende por qué la población quedó atrapada entre

el constante miedo a la muerte por relacionarse con otros, por pretender *Ser, Hacer y Deber*.

En el recorrido sintáctico se pudo dar cuenta de la importancia del lenguaje y el cuidado en el énfasis que se usa con el propósito de crear imágenes significativas, como al principio de la obra, cuando se traza el camino que devendrá en la conversión del narrador-personaje en “línea de fuga”: “Algún bicho del aire (de los pocos que quedan) se engancha en los garfios, yo adentro oigo cómo aletea, mientras más aletea más garfos se le enganchan (2003: 21).” No es fortuito que describa a una gaviota-ave, pues ésta se relaciona con las ideas de: vuelo, libertad, imaginación, viaje; la “violencia” en la imagen podría entenderse como una libertad coartada, casi efímera, poca y lejana, sin embargo, posible, aunque costosa (recordemos que sangra). A través de la estructura propuesta por *El asalto* se comienza a esbozar un mundo desesperanzador, cansado y con necesidad de cambio. Además, el Contrasusurrador furioso accede, gracias al ave, a un conocimiento único: “Bocado exquisito que nunca habrán de saborear los que viven en el polifamiliar” (2003: 21), él ha probado la libertad, pero enseguida recuerda que no es libre porque es como su madre y mientras los dos compartan el mismo espacio vital él no es más que el reflejo de lo que dicha imagen decida que será. El protagonista sabe que mientras sea “igual” a ella (o a los otros) nunca podrá *Ser*, cosa inadmisibles para quien ya probó la libertad-individualidad.

Dentro de la estructura y llegando casi al cierre de la obra vemos que el carnaval es la forma de representar el culmen del estilo grotesco, nos advierte Bajtín; y ese culmen se celebrará al final tanto de la *Pentagonía* como de *El asalto*. Si el cambio debía darse éste tendría que llevar concordancia con la lógica de la *Pentagonía*, por lo que “el gran día” se caracteriza por encontrar a todos reunidos, sin embargo ya no será como en *El color del verano* (1999), que muestra la festividad tomada por los habitantes, sino que será una decadencia de ese sistema y se mostrará otra manera “carnavalesca” en la que bien todos se reúnen por obligación, las pasiones gobiernan a los habitantes que, a pesar de todo, no dejan de ser parte de un sistema que los ubica y dirige; el ambiente normalmente gris se

llena de otro color: negro, y el ruido de trabajo se sustituye por ritmos “festivos”, cánticos y alabanzas dirigidos, todavía, a la adulación del representante supremo:

Al estruendo del gran clan las tropas de la euforia reprimera se organizan. Con gestos absolutamente planificados se encaminan a la explanada reprimera. Cada cual, en su cuadrangulado, mira fijamente el cuello del que va delante. Y así sucesivamente, de modo que el responsable que vigila sólo perciba un cuello en cada fila. Ahora van pasando junto a mí, murmurando, con los ojos clavados en el cuello delantero, lo que habrían de repetir en voz alta, cuando cada jefe del cuadrangulado, orientado por el jefe de la pizarra humana, dé la señal (2003: 179).

El día de la Gran Fiesta Patria es el momento en que el perseguidor halla: un sistema que elimina, por todos los medios, la noción de individuos, propiedad, sentimientos, imaginación... por lo tanto también es casi imposible que puedan conformar unión y así combatir el sistema represor. Es desde las más altas esferas donde se evidencia que éste es el método de sometimiento sin falla posible:

Pienso, viendo esa suerte de garabato enrojecido, que es después del Reprimero, el primero. Todos saben que si el Reprimero perece, desaparece, revienta, o vaya usted a saber qué coño le pueda suceder, éste será el primero. Es lógico, pues, que tenga que cuidarse del Reprimero, pienso. Aunque también, pienso, más tendrá que cuidarse el Reprimero de este único viceprimero (2003: 157).

Y llega más lejos, poniendo hincapié en que el sistema es perverso, como dice Deleuze. La gran fiesta patria es el momento donde la dualidad de estilos se representa mejor, por un lado al fin cae el velo que protegía al gran represor y la madre-Reprimerísimo se exhibe de forma indirecta: representado por un gobernante tirano que caerá, tarde o temprano, al igual que a un hijo que al crecer va aceptando y lidiando con la imperfección de la progenitora, aceptando el hecho de que no se trata de un ser dispensado de pecados, el Contrasusurrador furioso tiene que aceptar que su motivación es el odio a la idea de volverse uno más como la masa gobernada por esa madre-represora-bestial, o ser la “madre-represora-bestial”, es decir, cae en cuenta de su realidad prefigurada de manera maniqueísta por parte del sistema, en otras palabras, un sistema en el que: se es el abusivo o de quien se abusa.

La novela concluye con un final abierto, llegado el día que la madre se define con, por lo menos, una dualidad de sentido simbólico y pasa de ser entendido como sólo “biológico” a comprenderse también el sentido “social”, y es que en realidad la madre y el hijo, los personajes que más aparecen en la novela, juegan papeles duales; por su parte el Contrasusurrador furioso, al emprender el viaje, se enfrenta a las distintas (mejor dicho iguales) circunstancias que rodean su mundo y con esto va trazando un camino en el que tiene que comportarse y vivir bajo las reglas que más repudia, rodeado de los otros, hasta cierto punto sirviéndolos.

Al final el rumbo emprendido deviene en enfrentar la realidad: la madre es dualidad porque: “Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ese es también el rostro del Reprimerísimo. Los dos son una misma persona. Con razón me había sido tan difícil encontrarla” (2003: 187). Es el momento en que todo cobra sentido, pues se llega a entender: mientras se es “línea de fuga”, como denomina Deleuze a quienes escapan al rígido orden del sistema, la figura de máxima autoridad siempre buscará y estará dispuesta a todo por conservar la estabilidad y su poder; el hijo enfrentará un fantasma que el día de La Gran Fiesta Patria pierde todo su poder, queda reducida a un símbolo del que pueden aprovecharse y aunque en apariencia el único que ataca en el “asalto” es el hijo, este se encuentra rodeado por circunstancias favorables, ni los “guardianes” ni altos funcionarios o la masa oponen resistencia, ocurre todo lo contrario:

No hay en estas bestias pequeñas nada artificioso o falso, todos sus actos son solemnemente conscientes, monstruosamente auténticos. Pertenecen a este mundo, nada tienen que ver con el pasado. Y hasta el mismo Reprimero es para ellos un producto del otro mundo que no vacilarían en aniquilar, si fuese necesario, para conservar, precisamente, el mundo Reprimero. La misma insolencia de su andar, ahora que descenden, parece anunciar: Nosotros, los pequeños cerdos, sí que estamos por encima de todos ustedes. Cuidado, porque nosotros sí somos el hombre nuevo... Y se alza la fanfarria anunciando el próximo condecorado, e, inmediatamente, todas las banderas, pancartas, banderolas, o váyase usted al carajo, flamean en mi honor (2003: 185-186).

El hijo sabe que si la madre domina todo implica que también rige su vida. Cuando se enfrenta al hecho de ver en la madre al Reprimero ya no cabe duda: de él depende cambiar el rumbo del represor, irónicamente del misántropo vendrá la nueva revolución.

Resulta irónico porque es la manera que Arenas propone a modo de símil con el artista o el loco, que quien niegue/rechace el sistema dominante tiene que romper violentamente con el molde para lograr *Ser* en el mundo. Es el hijo, por un lado, el único que cuestiona, pero por otro es quien pareciera o creyera que está predestinado a ser el siguiente dictador (al igual que su “doble” a la que tanto odia). Durante casi todo el trayecto el mundo que describe *El asalto* parece que sólo hay estas dos posibilidades de “destino”, pero llegando casi al final³⁸, cuando el personaje llamado el Gran Secretario comienza a ser más activo, se evidencia que otras esferas del mismo sistema represor buscan conservar el camino del poder a través de la violencia, la cerrazón y aunque al final todo puede cambiar de manera radical, se llega siguiendo una obvia línea de sucesos lógicos por lo cuáles se desemboca en dicha posibilidad; el hijo que se adentra cada vez más en el sistema represor descubre que entre más cercano es a los seres que repudia más cerca está de la verdad que tanto anhela, su ingenio lo hace darse cuenta que si bien el Gran Secretario le rebela información y le otorga condiciones de trabajo favorables es porque el enemigo que el hijo persigue es común al del Gran Secretario, al final la madre representa un obstáculo en su búsqueda del poder.

Al final el enfrentamiento de la realidad es bastante complejo, la manera que la producción areniana encuentra para poner fin al ciclo de novelas pentagónicas es seguir y llevar al máximo algo que, desde el principio, con *Celestino antes el alba* (2000), deja bien claro: la violencia y el desamparo son crecientes, nunca decrecientes, por lo que cortar de tajo el mal implica arremeter contra el enemigo, en este caso la madre, la patria misma, decir de manera grotesca e irónica que intentar contener la genialidad, la imaginación, el arte, la creación de otras

³⁸ A partir del capítulo cuarenta y ocho, hasta el final en el capítulo cincuenta y dos.

posibilidades narrativas es tarea hartamente absurda pues quien resulta “línea de fuga” jamás podrá reducirse a seguir un camino prefigurado.

Con la creación de imágenes que marcan la pauta, el Contrasusurrador furioso advierte que el sistema que lidera la “madre-Reprimerísimo” ha sido creado para alimentarse y sobrevivir de él y los que son como él (aunque se habla muy poco, queda claro a lo largo de la novela que los “susurros” representan un esbozo de la oposición) de modo que dentro de la misma lógica grotesca y violenta de la novela el protagonista parece asumir: si te has aprovechado lo más que has podido de mí, te has nutrido y vivido gracias a mí, pues ahora es mi turno de tomarte y desecharte. La manera que encuentra es mediante su derecho a “castigar” mediante la violación³⁹, lo que da muestra de una necesidad por abolir toda muestra de manifestación idílica.

Se debe entender el “asalto” en el sentido de combate, en este caso combate a muerte. Como resultado queda claro que en un mundo posible donde la cotidianidad se rompe de manera irrefragable, el pequeño mundo prefabricado por la madre-Reprimera, sólo queda la incertidumbre y el cambio, simbolizado por un *posible* mar: “Y cansado, abriéndome paso en medio del estruendo sin que nadie se percate de mí (tan entusiasmados están ellos en gritar: ¡Al fin acabamos con el asesino reprimero, al fin la bestia cayó!), puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo” (2003: 191).

Se rompe la rigidez que la madre representaba en la vida del hijo, el Contrasusurrador furioso logra al final devenir *línea de fuga* que, desde dentro del sistema cambió definitivamente su lugar impuesto por el lugar deseado y logró su objetivo al comprender su lugar en ese mundo; hablamos de un texto que fechó como finalizado en 1988 y ni antes, ni ahora sabemos si exista posibilidad de acabar con los sistemas de *máquinas delirantes*, parafraseando a Deleuze, pero sí de cambiar la propia realidad vivida.

³⁹ En el capítulo LII, titulado “El asalto”

Conclusión

Esta tesis comienza con el rastreo del trabajo literario de Reinaldo Arenas, lo que me permitió calificarlo como un escritor tan virtuoso que supo estructurar su obra de manera meticulosa y a través de redes de intertextualidad otorgó un sentido de “obra culminada” a la totalidad de su trabajo. La observación anterior se puede comprobar en la *Pentagonía* -conjunto de cinco novelas que muestran la cruenta realidad de los sistemas opresores- tan planeada que las novelas fueron concebidas bajo una estructura literaria general que dio cabida a toda su obra y le permitió escribirlas con una misma idea a lo largo de su vida. La *Pentagonía* también tiene relación con otras obras que no pertenecen a este conjunto. Con este culmen se volvió evidente su predilección por crear “posibilidades” más allá de una crítica a su patria, acceder a un “mundo posible” que es verosímil y funciona en el imaginario colectivo, porque ofrece una visión analítica a partir del reconocimiento de la “posibilidad ficcional”, recreada en la obra, en contraposición a una realidad fáctica, lo que vuelve universal a este autor que trata temas que se comprenden en cualquier momento y espacio.

Otro punto de este rastreo derivó en la importancia por el símbolo de la madre; se volvió evidente que esta figura es una constante, presente prácticamente en toda la producción areniana, lo que la muestra como motivo fundamental para entender *El asalto*, novela con la que culmina no sólo la *Pentagonía*, sino todo su trabajo. Tiene su importancia, que va desde lo particular (una madre que engendra, pero no ama, sino que se nutre de la vitalidad del hijo para ser una figura de poder) y desemboca en algo general donde se relaciona con el sentido de madre-represora y lo vincula con la representación de “patria”, una castradora de la que sólo se puede liberar asimilándola, comprendiéndola para así destruirla y lograr un cambio.

El tipo de “madre”, representado es una sumamente represora y está cegada de poder. Fue necesario partir del análisis del lenguaje usado en la novela para encontrar que la representación de la madre se dirige a construir una figura de máximo poder llamada el Reprimerísimo; a través del análisis del lenguaje también

se permite observar el uso de connotaciones con sentido de represión social, masa oprimida y humillada, a través de mecanismos de terror implementados por el sistema que dirige la “madre-represor”. El análisis del lenguaje también mostró que en esta obra el estilo barroco se hace presente y que el autor cubano no puede desprenderse de la influencia de lecturas y autores, que van desde lo clásico a lo moderno, pero que le sirven como estrategia narrativa (me refiero a los epígrafes utilizados para cada uno de los capítulos de la novela) y que también se hace evidente el uso de la intertextualidad. El estilo grotesco es otra característica que salta a la vista, es a través de éste que *El asalto* se nutre de una atmósfera de sátira y crítica social, mecanismo acorde al mundo violento que está representando; estos rasgos muestran un lenguaje con connotación represora, violento, que describe un entorno distópico en el que la madre evoca la imagen de una especie de vampiro/parásito: al igual que estos monstruos ella, la madre-represora, sobrevivió gracias a una sociedad a la que le “chupa” la vida, le absorbe la vitalidad gracias a las mordidas que efectúa en sus víctimas.

La estructura de *El asalto* muestra que la madre dirige la poética de la obra, es decir, ella es el “objeto” de deseo y es por quien se emprende un viaje que ha de cambiar el mundo del personaje que la persigue; este cambio es total porque esta madre es una figura que representa algo mayor que la maternidad, representa un dirigente soberbio que se muestra omnipotente dueño del destino de cada uno de sus subordinados y que sólo cae cuando el último asalto lo pone en desventaja. De aquí que titule mi trabajo como “la representación simbólica de la madre”, por su importancia no sólo como personaje sino como motivo dinámico principal que desata la composición de la novela y la define en su carácter literario.

Otros trabajos buscan empatar la realidad cubana con la realidad de la obra, en este trabajo comprendí que no es necesario hacerlas coincidir, pues, Arenas se universaliza y su obra literaria empata con la posibilidad de cualquier realidad. Al leer *El asalto* uno puede acceder a un mundo posible donde reina la represión y la violencia, donde las conciencias críticas pueden advertir los peligros de sistemas posesivos y opresores.

Como resultado final de esta tesis puedo señalar que descubrir los elementos anteriormente señalados me permitió valorar mejor esta novela, comprender su composición y la importancia en el conjunto de la escritura de Reinaldo Arenas. *El asalto*, representa un mundo posible al que accedemos mediante mecanismos narrativos, es decir, leemos y esta es la manera en que nos adentramos a esta otra posibilidad de la humanidad, del ser en el mundo, lo comprendemos como una ficción, sin embargo “emergemos” de él y ya no somos los mismos, cargamos con conocimientos y sentimientos nuevos, lo que altera nuestra forma de ver e interactuar con el mundo fáctico, esa es gran parte de la literatura, no indicar recetas de vida, pero sí evidenciar otras formas de pensar, sentir y ser.

Bibliografía

Directa

- Arenas, R. (1980). *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (1982). *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara.
- Arenas, R. (1984). *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos.
- Arenas, R. (1991). *Viaje a la Habana: novela en tres viajes*. México: Conacurt.
- Arenas, R. (1999). *El color del verano o nuevo "jardín de las delicias"*. México: Tusquets.
- Arenas, R. (2000). *Celestino antes del alba*. Barcelona, España: Tusquets.
- Arenas, R. (2003). *El asalto*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (2005). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, R. (2011). *El mundo alucinante: una novela de aventuras*. Barcelona, España: Tusquets.

Indirecta

- Abbagnano, N. (1998). "Mundo". En N. Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* (A. Galletti, Trad.). México: FCE.
- Almino, J. (2010). *Tendencias de la literatura brasileña. Escritos en contrapunto*. Buenos Aires: Leviatán.
- Barbeira, C. (2013). *Aquella solitaria mariposa cubana: Reinaldo Arenas, una vida alrededor de la homosexualidad*. Recuperado el 15 de junio de 2015, de Lectures du genre nº 10: <http://goo.gl/DKzqrt>
- Bajtín, M. (1998). "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes". En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, el contexto de François Rabelais* (págs. 273-331). España: Alianza.

- Campra, R. (2001). "Lo fantástico una isotopía de la transgresión". En *Teoría de lo fantástico* (págs. 153-192). España: Arco Libros.
- Castillo Velázquez, R. (1997). Las voces narrativas en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas. Tesis. Toluca, Estado de México, México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cruz Polo, E. (2006). *La intertextualidad en la novela El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*. Tesis. Toluca, Edo. Mex., México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Deleuze, G. (2005). Capitalismo y esquizofrenia. Introducción al esquizoanálisis. En *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (págs. 15-36). Buenos Aires: Cactus.
- Doležel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En *Teorías de la ficción literaria* (págs. 95-122). Madrid: Arco/libros.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica ficción y mundos posibles*. (F. Rodríguez, Trad.) Madrid: Arco/libros.
- Egea Casas, R. (2011). *Revolución Cubana: la represión castrista vista a través de la persecución y el encierro de Reinaldo Arenas en la prisión de El morro*. Recuperado el septiembre de 2016, de <https://goo.gl/xEehD6>
- Escobar, M. A. (2011). *El asalto de Reinaldo Arenas: fin de la agonía*. Recuperado el septiembre de 2016, de Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de literatura: <https://goo.gl/m9Xb9j>
- Gómez Redondo, F. (1996). El personaje. En *La crítica literaria de siglo XX* (págs. 67-103). Madrid: EDAF.
- Greimas, A. J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (E. Balón Aguirre, & H. Campodónico Carreón, Trads.) Madrid: Gredos.
- Hauser, A. (1998). El concepto de Barroco. En *Historia social de la literatura y el arte: desde la prehistoria hasta el barroco* (págs. 497-507). Madrid: Debate.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín. La palabra, el diálogo y la novela*. (D. Navarro, Trad.) La Habana: UNEAC Casa de las Américas Embajada de Francia en Cuba.
- Machover, J. (2003). "Reinaldo Arenas contra el Reprimero". Recuperado el septiembre de 2016, de *RDL revista de libros*, segunda época, nº 79-80: <https://goo.gl/op6cse>
- Martínez Tapia, C. L. (2005). Lo grotesco: estética para una construcción irónica de la cubanía en *El color del verano o nuevo "Jardín de las delicias"* de Reinaldo Arenas. Tesis. Toluca, Edo. Mex.: Universidad Autónoma del Estado de México.

- Martínez, J. J. (2013). *La cuba disidente es poeta: Lezama Lima, Reinaldo Arenas*. Recuperado el febrero de 2015, de Storify: <https://storyfy.com/joaquineku/la-cuba-disidente-es-poetalezama-lima-reynaldo-ar>
- Metz, C. (1992). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En R. Barthes, M.-C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, . . . T. Todorov, *Lo verosímil* (págs. 11-15). España: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Ojeda, R. (2002). *Reinaldo Arenas y los caminos de Mariel*. Recuperado el mayo de 2015, de Red Voltaire: <http://www.voltaireenet.org/article120481.html>
- Pannichelli Teyssen, S. (2005). La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas. Recuperado el mayo de 2015, de Tesis doctoral Universidad de Granada: <http://goo.gl/gfv4jZ>
- Parnet, Claire. (1980). Entrevista a G. Deleuze, Primera parte. En, *Diálogos* (págs. 141-152). Valencia: Pre-textos.
- Pimentel, L. A. (2008). La dimensión actorial del relato. En *El relato en perspectiva: estudio de una teoría narrativa* (págs. 59-93). México: Siglo XXI.
- Ramírez Laguna, E. (2000). *Individualismo en Viaje a la Habana (novela en tres viajes) de Reinaldo Arenas*. Tesis. Toluca, Edo. Mex.: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rank, O. (s/a). *El doble*. (F. Mazia, Trad.) Buenos Aires: Orión.
- Rozencvaig, P. (1986). *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*. México: Oasis.
- Sánchez, M. M. (2008). "Reinaldo Arenas: el exilio y el SIDA escritos sobre un cuerpo". Recuperado el febrero de 2015, de *Espéculo*. Revista de estudios literarios: <http://goo.gl/Rsx2d3>
- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista*. (R. Pchtar, Trad.) Madrid: Losada.
- Velasco Cárdenas, L. G. (2008). Reinaldo Arenas y su técnica narrativa hacia la búsqueda de la ideantidad en *Viaje a la Habana (novela en tres viajes)*. Tesis. Toluca, Edo. Mex.: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Volashinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. (M. Rússovich, Trad.) Buenos Aires: Nueva visión.