Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 3 (1992)

Artikel: Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña
Autor: Sánchez, Yvette
Kapitel: Arenas, desilusionado sensitivo y sensual
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840882

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ARENAS, desilusionado sensitivo y sensual

Después de haber echado un vistazo a dos obras narrativas de corte tradicional y lectura complaciente de Pereira y González, vamos a proceder al examen de un par de escritores más incómodos, de dos cubanos exiliados, homosexuales: Reinaldo Arenas[286] y Severo Sarduy.

El enfrentamiento con la época de su infancia ha dado en Arenas resultados bien distintos de los de González. *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas* lo compuso a finales de los años 60[287], estando en Cuba todavía[288], así es que sólo le separaban unos 15 ó 20 años de los tiempos de su infancia y adolescencia en el precastrismo de los 50, y por ende los tiene asaz presentes. El lenguaje es más auténtico, no tan pieza de museo como el de González.

La tipología de esta novela es infinitamente más compleja. Varios protagonistas de una familia de tres generaciones, que conviven en una casa en la provincia cubana, contribuyen al multiperspectivismo de esta saga familiar. Los continuos cambios de puntos de vista, expresados en muchos monólogos interiores en primera persona (que alterna con la tercera como caso límite para el fluir de la conciencia) dan cuenta de la

286. Él se suicidó en Nueva York en diciembre de 1990. Sufría del SIDA.

287. La publicación es posterior. Antes de la primera versión original española de 1980, el libro salió en francés (1975) y en alemán (1977). Arenas había mandado el manuscrito por vía clandestina desde Cuba a París.

288. Abandonó el país en 1980, trasladándose a Nueva York después de haber sufrido censura y persecución a causa de su homosexualidad. Había pasado un año en un campo de reeducación por un „delito" contra la moral establecida, estalinista, que forja prejuicios contra la homosexualidad como una „degeneración burguesa".

Su novela posterior, *Otra vez el mar*, atestigua ya un ferviente anticastrismo. Es de suponer que las editoriales norteamericanas y europeas aprovecharan este dato biográfico (víctima de la persecución de homosexuales cubanos) para vender mejor los ejemplares de su prosa traducida.

colectividad protagonística y de la pluralidad y flexibilidad de actitudes y tonos. Arenas no aboga por excluir del grupo, para destacarlo, al adolescente Fortunato, cuya función de portavoz de los otros caracteres no le hace más protagonista tampoco:

> [...] él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos." (p. 391).

Esta fidelidad a la tipología de lo grupal es transferible al tema de la soledad que padece cada individuo de la familia y del deseo frustrado de querer y no poder escapar al círculo de la parentela consanguínea[289].

Complican la estructura de la obra, por encima de los cambios de puntos de vista, los rápidos cortes de tiempo y espacio, incluso simultáneos (cf. montaje cinematográfico, aunque los recursos tipográficos de los que se sirve en abundancia, nunca podrán reemplazar los trucos ópticos del collage de una película).

Se borran los límites entre realidad y ficción, entre los planos temporales del pasado y del presente (anticipaciones y retrospectivas), así como entre los locales y, temáticamente, entre los estados existenciales de vida y muerte, por ejemplo [290].

Los muertos hablan como los vivos, se expresan en monólogos interiores de contenidos similares. Detrás de esta apertura transcendental desciframos la concepción de que los problemas que no acaban de resolverse en vida, siguen acosando al muerto. La muerte no trae alivio, y es más, los seres vivos creados por Arenas viven orientados hacia la muerte en una especie de agonía constante. Seis capítulos se titulan *Agonía*. Un de los pasajes denominados *Vida de los muertos* contiene la aclaración del título algo enigmático de la obra.

Los dos primos muertos nos hablan desde el más allá: Esther, que se suicidó a los trece años, y Fortunato que, como guerrillero rebelde, fue

289. Ottmar Ette, en uno de sus estudios sobre Arenas, aporta a la cuestión de la identificación del protagonista con los demás personajes de la novela, la idea del desdoblamiento, calificando de dobles de Fortunato a Esther y a Adolfina. (cf. Ottmar Ette, *Gedächtnis und Schrift. Ueber das Zyklische im Erzählwerk Reinaldo Arenas*, en: „Lateinamerika-Studien" (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 23 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1987), pp. 286 y 302.

290. Cf. *ibidem*, p. 292: „ [...] eine Romanwelt [...], aus der die Allgewalt des Todes verbannt, aus der die Absolutheit der Trennung zwischen Leben und Tod verschwunden ist."

ejecutado por los soldados de Batista. Al igual que cuando estaban vivos, se muestran entusiasmados con la perspectiva de hurtarse a su estado desesperante, para darse cuenta de inmediato de que „ya no hay escapatoria", frase repetida a lo largo de todo el libro, un leimotiv, por así decirlo. La desilusión hace acto de presencia tan pertinaz como la mosca molesta, repugnante e inquieta (otro leimotiv) con su terco ir y venir [291].

De la mosca a la mofeta no hay más que un paso. Cito casi íntegro el pasaje descodificador del título del libro, que incorpora el más allá en la vida:

> Entonces : salimos, Fortunato y yo. Con las alas soltando chispas y el pico bien abierto para podernos inflar, nos elevamos, hasta confundirnos con el aurero que vigila desde arriba - nos entretenemos a veces haciendo el papel de pitirres. Y así nos perdemos entre tanta claridad medio azulosa. Entre el blanquizal de todos los pájaros [...] Nos elevamos y nos

291. Los tres tratados de *La Mosca* (pp. 22, 345 y 396-397) resaltados tipográficamente en letra gorda, impertinente, escritos en un discurso científico, incitan a la lectura de dos ensayos:

Augusto Monterroso: *Las Moscas* (cf. reseña de Sabine Horl, *Ein Essay von Augusto Monterroso: ‚Las Moscas'*, en: *Homenaje a Gustav Siebenmann* (München, Wilhelm Fink Verlag, 1983), tomo I, pp. 343-353).

El motivo de la mosca es omnipresente en la literatura de todos los países:

Alfonso Reyes, *Los objetos moscas*, en: *Prosa y poesía* (Madrid, Cátedra, 1984), pp. 136-137.

Miguel de Unamuno, *El hombre de la mosca y el del colchón* y *Avispas, abejas y moscas*, en: *Obras completas* (Madrid, Argos Vergara, 1958), tomo V, pp. 982-991 y 1159-1162.

Antonio Machado, *Las moscas*, en: *Humorismos. Fantasías. Apuntes. Los grandes inventos* (1907).

Juan Antonio Ramos, *Hay una mosca en mi plato*, en: Efraín Barradas (ed.), *Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueños de hoy* (Hanover/ N. H. /EE. UU., Ediciones del Norte, 1983), pp. 143-149.

Irene Nemirovski, *Las moscas del otoño o la mujer de otrora* (Barcelona, Muchnik, 1987).

Julio Cortázar, *Rayuela*.

Ben Jonson, *Volpone the Fox*.

William Blake, *The Fly*.

Wolfgang Borchert, *Draussen vor der Tür*, etc.

> elevamos, hasta que creemos estar elevados, y caemos, como siempre, en el Palacio de las Blanquísimas Mofetas, donde todos, alineados en el gran salón y provistos de largas garrochas, nos están aguardando. Caemos, en fin, en los brazos de las bestias, que, como nos consideran irrecuperables, casi nos empiezan a tomar cariño.
>
> Esther muerta (pp. 257-258).

Los primos se ilusionan por el sentimiento de ligereza y alzan su vuelo hacia una región maravillosa, de mucha claridad, poblada de pájaros. El deseo, la „gran necesidad" (p. 159) de mantenerse a esas alturas resulta vano y ambos caen a un edificio subterráneo, amenazante[292], en manos de unos animales desagradables[293] y peligrosos (armados de garrochas) de piel negra o parda con rayas blancas, la única blancura que ha quedado de la claridad de las alturas[294]. Quizá el Palacio simbolice el ambiente desalentador y deprimido que, en vida, los primos habían experimentado en la casa que habían compartido con sus familiares (mofetas), con todo el círculo vicioso de no poder escapar de ahí.

> Asimismo la muerte personificada ronda, como otro protagonista más, por la vivienda.
> Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables (p. 25).

Es el primer personaje que aparece en escena. En la frase inicial del libro, Fortunato la menciona, en monólogo interior, integrándola con naturalidad e indiferencia en la vida cotidiana, poco sensacional. Los abuelos, aunque traten de ignorarla, no lo consiguen tan fácilmente como los nietos.

> La muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de la bicicleta (p. 9).
> La muerte, muerta de risa, me hace murumacas [muecas] [...] (p. 13).
> Esta noche he visto a Esther [la prima muerta] conversando con la muerte en la mitad del patio (p. 18).
> La muerte seguía revoloteando sobre el viejo. Pero el viejo se hacía el desentendido, y se empecinaba en contar toronjas [...] la muerte no estaba apurada [...] se sentó sobre las cestas de tomate [...] (p. 250).

292. Cf. la segunda acepción de *mofetas*, ‚grisúes' o ‚mezcla explosiva de metano y aire' que son una constante amenaza en las minas subterráneas.

293. Las mofetas lanzan un líquido fétido y nauseabundo segregado por las glándulas cerca del ano.

294. Los *pitirres* (onomatopeya caribeña para designar un pajarillo) son de color blanco y negro.

La fe en esta casa da las flores más silvestres, menos ortodoxas. El único báculo, aunque también un poco torcido ya, el de la religión católica, lo guarda la abuela Jacinta[295]. Sus monólogos interiores no son otra cosa que oraciones a Dios y a la Virgen María. Infiltra generosamente en el catolicismo genuino toda clase de creencias heterodoxas. Se adhiere al círculo local de los testigos de Jehová (p. 126) ; se lamenta de la carga de su familia: „Si hasta tengo miedo de que cualquier día me envenenen o me echen un mal." (p. 127) ; y reza para que Dios le quite el reuma a ella, las manías a su hija soltera Adolfina, el mal espíritu a la segunda hija, Digna, la taciturnidad a su marido Polo, y la plaga de mosquitos (p. 231).

Para expulsar al duende que se ha metido en la casa a cometer toda clase de contrariedades, como robar las tijeras, etc., le falta el espiritista adecuado de antaño: „ [...] ya que ni médiums de respeto y prestigiosos quedan siquiera." (p. 128) En cambio, ella misma sale de apuros regando toda la casa con agua „medicinal" (purificadora) (p. 231) ; o, cuando se trata de sacar los malos espíritus de sus nietos, les da" un despojo con mastuerzo y un par de azotes" (p. 240) o consigue hojas de „rompezaragüey [planta muy difundida en Cuba de hojas aromáticas y medicinales] y de albahaca" para bañarlos (p. 72).

Para complacer a Dios y a la Virgen, se lacera y hace un vía crucis subiendo „descalza y de rodillas, la loma de la Cruz" (p. 38).

Los demás personajes no comparten estas creencias colectivas tradicionales de Jacinta, sino que cada uno se independiza metafísicamente e inventa sus propios rituales cotidianos individuales, „manías", como los llaman ellos (p. 159). Adolfina, la solterona se encierrra diariamente en la ducha durante horas y sus dos hermanas se entretienen a escondidas con sus reliquias (cf. p. 83 de este trabajo).

Fortunato y Adolfina son los que más se oponen a los valores de Jacinta, tercos en su ateísmo y sus blasfemias contra el dios patriarcal.

295. Cf. Úrsula Buendía y todas las demás abuelas caribeñas, figuras matriarcales, que mantienen las tradiciones (véase nota 54), canteras de las creencias populares. En *Otra vez el mar*, Arenas sigue el mismo modelo. En su obra (cf. también el cuento *La Vieja Rosa*) suele resonar un tono áspero de crítica contra el dominio de la figura de la madre.

La desesperación de la mujer soltera es fuertísima:

> Acércate, Dios, para darte una bofetada [...] Cabrón, que te voy a hacer añicos [...] (p. 148).

Y Fortunato canta con su tía al unísono:

> Dios mío. Hijo de la Gran Puta. Dios mío. Dios. No creo en ti, pero me burlo de ti. Si existes, por qué no te acercas, (p. 12).

Sacados de su contexto los improperios parecen exagerados o inverosímiles, rozando ya la artificialidad. Pero si se leen los monólogos interiores completos, se percibe la profunda depresión de los personajes.

Incluso a la abuela se le escapa a veces alguna irreverencia pero, al contrario de sus hijas y nietos, ella suele pedir perdón a Dios (p. 16).

Como salida de emergencia sustituyen el rechazo de la fe en Dios por el consuelo de „caprichos", „sueños", „manías", „ideas", „obsesiones", „necesidades", „deseos", pero éstos no sobrepasan el nivel de recursos momentáneos que ayudan en el instante a soportar la condición existencial miserable. No ofrecen verdadero apoyo ni fuerza moral ni sostén espiritual duradero.

El adolescente Fortunato cambia de rituales como de camisa.

> Algunas veces le daba por fabricar vinos, por encerrarse en el baño y empezar a hacer muecas, por meterse bajo la cama y masturbarse siete veces seguidas, por subirse al techo y achicharrarse de sol, por criar babosas [...] (p. 159).

La cuestión de fe preocupa tanto al narrador (≈ autor) que una vez incluso se decide a salir a escena para disertar en su propio discurso algo ensayístico sobre las actitudes de sus personajes („ellos"), por un lado, y, por el otro, sobre el concepto de Dios que él mismo compartía con ellos („nosotros") en el pasado (≈ la época precastrista evocada en la novela). Habla en tercera persona del plural cuando menciona a los que creen en el „Gran Padre [...] de la imagen apacible que colgaba en la pared de la sala", excluyéndose a sí mismo, con lo que adopta una posición clara; pero la tercera alterna con la primera del plural para diferenciar cuando se trata de expresar, verbigracia, la necesidad de comunicar con el más allá, de buscar, instintivamente, el misterio de la existencia humana, de la materia.

En el siguiente pasaje revela con sinceridad hasta dónde llegaba el provecho de la educación religiosa que le fue deparada.

> Dios era ese a quien en los momentos más intolerables podíamos trasladarle nuestro terror. Dios era ese a quien cuando ya no había escapatorias -como sucede siempre- podíamos transferirle nuestra infinita miseria y nuestra perenne condición de humillados. Dios era el que escuchaba sin protestar ni aburrirse -quizá porque no escuchaba. Dios era el digno, el grande, el alto, el que velaba siempre y por lo tanto había que respetar, o por lo menos tomar en cuenta. Y como era un señor respetable, venerable, El Gan Señor, era también quien nos ofrecía la oportunidad de manifestar, de hacer posible, de materializar, las culminaciones de nuestra furia, maldiciéndolo. Dios era la dicha de tener alguien superior a nosotros de quien poder renegar públicamente (p. 232).

Arenas trata a sus personajes con una gran sensibilidad. El tema de la solterona en la narrativa latinoamericana ha sido tocado innumerables veces, pero nunca he dado con un tratamiento tan fino, comprensivo y solidario como en estos monólogos interiores desesperados de Adolfina (en torno a la insatisfacción sexual y amorosa). Su sensibilidad se limita a las zonas espirituales de lamento, desconsuelo y gravedad. Sus personajes no viven, sobreviven. El libro, en suma, es deprimente, salvados los breves momentos de alegría, que el lector difícilmente encontrará, si los busca, como una aguja en el pajar.

El tono fundamental es el desengaño. Arenas desmitifica los valores culturales establecidos[296], cualquier aspecto de ellos: desde el catolicismo y el machismo hasta el tropicalismo y exotismo, por ejemplo, de la fauna del Caribe. En su novela, no aparecen los llamativos animales antillanos como cotorras, iguanas, lagartijas, el caimán (excepto en la famosa canción „Se va el caimán pa' la barranquilla" que sale del órgano en el prostíbulo), el tiburón, sino más bien los molestos e insignificantes (que precisamente no suministran material para canciones folklóricas) como moscas, mosquitos (y mofetas). Así orientado, el libro frisa

296 En una entrevista concedida a Ottmar Ette, *Entrevista con Reinaldo Arenas (Nueva York, 29-XI-1985)*, en: „Lateinamerika Studien" (Universität Erlangen-Nürnberg) Núm. 22 (München, Wilhelm Fink Verlag, 1986), pp. 177-195, Arenas pone de relieve su estado de marginado: „ [...] pertenzco siempre a lo que no es nada, a una clase campesina, homosexual, escritor disidente, presidiario [...]". Reacciona queriendo ser un autor subversivo, hereje y rebelde, irreverente ante cualquier tradición o realidad establecida y oficial, ante cualquier tipo de prejuicios, „ [...] ante la madre, ante la familia, ante el padre, ante el estado, ante las relaciones sexuales, ante todo [...]" (*ibidem*, p. 189).

lo polémico, lo parcial, pero por lo demás la impresión que Reinaldo Arenas consigue transmitir del ambiente de los años 50 prerrevolucionarios en la provincia cubana alcanza un alto grado de mimetismo.

Pocas páginas antes del discurso sobre las actitudes de fe, el narrador informa sobre la auténtica situación política en la provincia de Oriente y en el pueblo de Holguín[297], a partir de 1957 (pp. 225-226). Este relato verídico sobre las luchas entre tropas militares y rebeldes complementa la historia ficticia de Fortunato que se alza en armas.

La verosimilitud de la atmósfera ficticia es alimentada por documentos que no han salido de la pluma del autor (intertextualidad) : recortes de periódicos, de revistas, carteles de cine y publicitarios, originales de la más diversa índole insertados en medio del flujo narrativo o paralelamente a éste: desde una predicción meteorológica (p. 321) hasta la felicitación del presidente norteamericano Eisenhower a Batista en 1933 por el día de la Independencia de Cuba (pp. 330-331), boletines informativos sobre la lucha de los rebeldes de 1958 (pp. 334, 336 y 339), consejos para la belleza de la mujer (pp. 334 y 335), programación en un cine de Holguín, un anuncio del agente de la marca de automóviles „Ford“ : „¡ Compre un Ford y ahorre la diferencia !“ (p. 331), etc.

Un cuño mimético decisivo que Arenas ha imprimido a la obra es su lenguaje. *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas* es casi un compendio del cubano popular de aquella época de los 50. El lector hispanohablante que no sepa el cubano lo aprenderá con esta novela, porque se le hacen entrar en la cabeza, a fuerza de machacar, ciertos giros y palabras típicas que se repiten: *de ñapa* (p. 61), es decir hasta la saciedad, por ejemplo, *faino* (p. 61) o *zanaco* (pp. 126, 177) o *guanajo* (p. 186) por ‚tonto‘.

La anáfora en forma exagerada es un medio estilístico de Arenas para exhibir el tedio que consume a sus personajes. Apela con ello a los sentidos auditivo y visual del lector[298]. Los ruidos de la fábrica de las cercanías de la casa: *guirindán guirindán* y *grápac* (onomatopeyas) molestan

297. Es el pueblo natal de Arenas.

298. Los procedimientos visuales de que se sirve Arenas son de cariz cinematográfico (montaje, collage), tipográfico u ortográfico (uso de la *k* por la *c*) en un momento en que habla la soltera Adolfina, de puro desconcierto; cf. Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 69.

a toda la familia y resuenan hasta grabarse en los oídos de los lectores a los que se dirigen Jacinta o una de sus hijas:

> Oigan ustedes. Y díganme si no es para volverse loca. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac. Grápac.
> Grápac.
> Grápac. Grápac. Grápac. Grápac... (p. 28)

El humo de sus chimeneas impide ver el cielo a través de una ventanita en el techo del baño (p. 62). Y su mera existencia fatiga los nervios olfativos de los personajes, por el constante olor a guayaba podrida. De nuevo, desmonta el mito del tropicalismo antillano. Mientras que para un García Márquez el dulce e inconfundible olor de la guayaba es la esencia de la cultura caribeña (cf. el título del librito de conversaciones entre él y su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, *op. cit.)*, en *El Palacio* se pudre a montones esta fruta tropical.

Profundas impresiones táctiles absorben a los personajes (sobre todo a Fortunato) y al lector. El muchacho alerta siente el contacto de las manos de su madre, de las suyas propias, del agua, de la hierba, de la mosca terca, de los rayos de sol, etc. Está pendiente de innumerables percepciones sensoriales y reacciona ante ellas.

Excepto en los pocos pasajes en los que el narrador se manifiesta con toda nitidez, deja el terreno a sus figuras y sabe mantenerse fuera de sus asuntos, actitudes, lenguaje, tono y estilo. Las comparaciones poéticas, por ejemplo, surgen como improvisadas de la boca de sus personajes.

Adolfina, en un soliloquio, se da a sí misma órdenes de salir del letargo. Entre los imperativos de desafío a la acción, reduce su autoestima hasta extremos inconcebibles, inventando al instante metáforas que indican lo fútil respecto a la función vital de su indigente personalidad y comportamiento. Las imágenes, formalmente bien tradicionales, toman los contenidos referenciales del ambiente hogareño inmediato de la soltera. Nos imaginamos que nada más ver todos los objetos de su alrededor crea los tropos al hablar (Arenas al escribir) sin mayor reflexión.

> Has algo : pata de silla.
> Has algo : cuchillo sin cabo.
> Has algo : búcaro defondado.
> Has algo : sofá chinoso.
> Has algo : bastidor con huecos [...]
> Has algo : locera vacía [...]
> ¡ Has algo : tijera sin tela ! (p. 254)

Arenas aprovecha también el caudal de metáforas ya institucionalizadas en la lengua española, no las inventa él, sino que deja hablar al pueblo (mímesis). Así el padre de Adolfina, para describir el estado civil de su hija, dice:

> [...] parecía quedarse irremisiblemente para vestir santos ; [...] (p. 124).

Los tropos que Arenas nos hace llegar a través del joven protagonista, Fortunato, por el que parece sentirse más inclinado (a pesar de no querer darle la preferencia), son el eco de la mayor sensibilidad artística que confiere al muchacho, quien, a pesar de ello, se mantiene fiel a un lenguaje muy popular, como todos los demás.

En una situación de miedo, le sudan las manos y la frente, y más aún porque trata de disimularlo. Y de estas manos „cabronas" salen „tales chorros de sudor" que parecen tener „un manantial adentro".

> A la verdad que en ese momento yo parecía como si estuviera lloviendo de adentro para afuera (p. 281).

Estos símiles tienen dos correspondencias en la naturaleza, lugares de donde emana el agua en la tierra y en el cielo, fuente y lluvia.

Dentro de esta misma corriente de modestia estilística se incluye la omisión casi total de la intertextualidad consciente de antecedentes literarios[299]. El único caso que se me ocurre de momento es la referencia explícita al *Cantar de los Cantares* recitado por los imaginarios príncipes de los que se rodea Adolfina (p. 349).

---

299. Más casual que intencionada es la intertextualidad en el trueque ortográfico de *k* por *c* (ya citado), que se da en *Rayuela*, o en los juegos de los nietos con la abuelita ya indefensa y decrépita (p. 132) que se conocen de *Cien años de soledad*. En cambio, dentro de su propia producción literaria ha construido toda una red intratextual, en el sentido de que todos sus textos forman un solo libro que va expandiéndose paulatinamente. Trabaja con los conceptos, que suelen darse en la literatura oral, de los procesos de la innovación constante, la revisión y reactualización. Es decir que podemos comprobar asomos de oralidad no sólo en el estilo de la lengua literaria de Arenas (cf. p. 150 de este estudio), sino también en el mismo acto creador. Ottmar Ette ha estudiado a fondo la intratextualidad en la narrativa de Reinaldo Arenas en su artículo arriba citado (cf. nota 289, p. 144).

Reinaldo Arenas, con un espíritu lúdico-serio, tenía entre 23 y 26 años cuando escribió *El Palacio*, hace acrobacias con las técnicas de la Nueva Novela, entonces mucho más vigentes todavía. Se vale de cualquier innovación narrativa que rompa con el canon de la novela tradicional, lo que pone de manifiesto, por ejemplo, en una estructura ondulante. Vacila sucesiva y reiteradamente entre la pura ficción y la historicidad documental, entre la oralidad y la literalidad, el recuerdo y la escritura[300].

Reinaldo Arenas se mantiene fiel al lenguaje cubano coloquial, haciéndolo hablar con un entero descuido de tabúes y etiquetas, es decir que no evita las palabrotas, que están a la orden del día en casa de la familia Estopiñán. Tampoco se anda con paliativos o eufemismos en materia de fe. Sorprende a sus figuras en las creencias y rituales más llanos, cotidianos y antiheroicos no entendidos ya como tales, sino como pequeñas pasiones y hábitos obsesivos o „manías", con todo el respeto.

Sigue las pautas de su visión estética insobornable hasta la última página: curiosamente, siempre con tonalidades de dos filos que vibran en su discurso sonoro (por el sentido trágico de la existencia de sus figuras) y cínico, pasional y apagado a la vez, afectivo y severo[301].

300. Cf. Ottmar Ette, *Gedächtnis und Schrift*, p. 312.

301. Según Ette (*ibidem*), la fundamental ambivalencia en la escritura de Arenas se debe a la incoherencia deliberada de su comprensión o concepción del mundo.