

REINALDO ARENAS:  
¿QUIÉN MATA AL HÉROE EN *ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE*?

POR

ARTURO MATUTE CASTRO  
*Denison University*

*Pero, ¿alguien sabe cómo se atraviesa un lenguaje dominante?*

*¿Con qué cuerpo? ¿Con qué armas?*

Beatriz Preciado, "Terror anal"

En este trabajo comparo dos versiones del final de la novela corta de Reinaldo Arenas *Arturo, la estrella más brillante* (1984). Para ello me apoyo en prácticas analíticas de la crítica genética, tanto de la vertiente francesa de esta escuela como de la angloamericana.<sup>1</sup> Específicamente estructuro mi argumento a partir de las consideraciones que este tipo de aproximación hermenéutica ha hecho de los comienzos y finales de las obras literarias, considerándolos pasajes claves en los textos, porque determinan no sólo el proceso de lectura e interpretación, sino la direccionalidad de la progresión narrativa. Son zonas que, por decirlo de alguna manera, podríamos considerar de una mayor concentración de la presencia del autor, por las implicaciones que sobre la totalidad del texto van a tener los tanteos y decisiones creativas que darán lugar a un principio y un final particulares. Según ha comprobado la crítica genética mediante la comparación de los sucesivos borradores de la misma obra literaria, los incipits o inicios de la obra están constreñidos de alguna manera por el desarrollo ulterior de la trama. Ésta no puede aventurarse mucho más allá, en líneas generales, del trazado básico del comienzo. Ambos, desarrollo textual e incipit, se limitan y determinan, pues el pacto de lectura fallaría si no hubiese una correspondencia entre lo prometido al inicio de la narración y su posterior progresión. El desenlace o *excipit*, sin embargo, puede participar de esta lógica de una manera más atenuada, sobre todo porque es posible que un final contradiga o defraude las expectativas generadas por las zonas previas del texto (Debray Genette 70).

---

<sup>1</sup> Para ver con más amplitud las diferencias y concomitancias entre las tres principales corrientes de la crítica genética (alemana, francesa y angloamericana), consultar Bushell (9-56).

La crítica genética rescata para el aparato hermenéutico las nociones de intención autoral e intencionalidad. Para ello tiene en cuenta dentro de la interpretación de los materiales pre-redaccionales y pre-textuales de la obra literaria, los trazos en estos que hablen de un determinado posicionamiento vital e intelectual del autor, directamente relacionados con la producción de la obra. Según Daniel Ferrer, la intención “is revealed as a fluctuating, time-bound transaction between a series of writing events and a series of external constraints” (cit. en Bushell 39). Este rescate de la noción de *intención* sucede tras el consabido anuncio del pos-estructuralismo francés acerca de la “muerte del autor” y los reparos al concepto de *intención*, entendido por el New Criticism angloamericano como una “falacia”. Para los críticos geneticistas es importante rescatar dentro del proceso de escritura una determinada agencia de autor en el uso de la materia verbal, una voluntad de producir significado para un tiempo concreto, aunque esto no invalida otros acercamientos interpretativos que se alejen del acontecimiento inmediato de la escritura. Además, en numerosas ocasiones el análisis de los manuscritos refleja un forcejeo del autor con el texto que va escribiendo, disensiones con respecto al programa previo de escritura que va imponiendo la realidad del ejercicio creativo mismo –como procedimiento de aprendizaje intelectual a la vez que acto comunicativo contingente–. En otras palabras, el texto resultante es en ocasiones *lo que pudo finalmente ser* en lugar de aquello que fue inicialmente previsto o ansiado. La crítica genética no postula una única interpretación textual, limitada a una sola significación dentro de un contexto definitivo de producción de sentido, sino que aboga por asumir el sentido como una experiencia que abarca a más de un tipo de receptor. De ahí que se reivindique una agencia detrás del texto, la cual busca compartir con una comunidad específica un significado particular. Ante la mención de la imposibilidad interpretativa de acceder a una supuesta intención de autor y el hecho de que ésta tampoco explique la efectividad de una obra literaria, Sally Bushell expone la siguiente paradoja para recabar atención sobre la posibilidad de rastrear una intencionalidad inmanente en el proceso de escritura:

[H]ow can even those who write *against* intention do so without having the intention of doing so? To deny intention *altogether* to creative engagement with language seems to be at odds with our own experience of such subjectivity. This in itself raises the possibility of a response already touched on. One explanation of the paradox must be that whether or not language really exists as a tool over which we have mastery, our experience of using it is *as though this were the case* at the time of use. Even if it is philosophically true that “language speaks,” this is not how we experience it, and how we experience it is a crucial part of understanding creativity. So, although language as a thing existing beyond and above individual use denies agency, an individual sense of agency may be necessary in order to create. (49-50, destacado en el original)

Para la crítica genética la “intención” no es asumida como la finalidad última de la interpretación literaria, ni como una dimensión fija en el texto a la cual se tiene acceso



de manera inexorable y con la posibilidad de ser reconstituida como un absoluto. Es principalmente útil como horizonte hermenéutico para, dentro del análisis de los textos que conforman el proceso de escritura de la obra literaria, poder acceder a motivaciones intra y extraliterarias del autor en el trayecto creativo hasta fijar el texto por medio de su publicación. De hecho la condición misma de texto “definitivo” no es posible toda vez que para la crítica genética todo el recorrido creador es una fuente de significado ajena o en pugna con el determinismo teleológico que implica poder contar con una edición, una variante fijada del texto, que obtuvo el beneplácito del autor. Al retomarse la idea de “intención” se rastrea cada página o unidad de los pre-textos como un espacio donde la voluntad y agencia autoral se rehacen permanentemente, se desdibujan y reconstituyen tramo a tramo, en intercambio con otras influencias y acontecimientos que acechan la escritura (Bushell 50).

Una lectura genética centrada en los comienzos y cierres de las obras narrativas ha de buscar en la escritura trazos, señales textuales que presagien la manera en que concluye la historia contada. Para el autor, hallar el cierre apropiado para una obra implica un gesto decisivo entre otras opciones de clausura del texto igualmente significativas, todas las cuales son válidas para una interpretación geneticista. Como explica Marianna Torgovnick, los finales narrativos invitan a una lectura retrospectiva del texto con vistas a evaluar las diferentes etapas de la vida narrada, con el fin de encontrarle un sentido, tal y como hacemos con las experiencias de la vida real (5). El discurso narrativo tiene cohesión por la relación entre las partes (inicio, desarrollo y final) que estructuran una obra. Comenzar el análisis por el cierre narrativo gana en importancia al darle un valor retrospectivo y anticipatorio a las zonas iniciales e intermedias del texto. No es extraño en las obras literarias –y tal es el caso en *Arturo, la estrella más brillante*– comenzar a narrar de manera retrospectiva contando el final, anticipando al lector a partir de una trama circular lo que será la resolución de los acontecimientos. Esta circularidad concentra un valor añadido sobre el íncipit de la obra porque en este deben quedar cifradas anticipaciones fundamentales del desenlace de la historia, de manera que para que el interés por la lectura se mantenga, es necesaria una conciencia autoral que pueda ir entremezclando novedades y confirmaciones sobre la construcción de la historia que ejecuta el lector por su cuenta.

Comienzos y cierres narrativos son sólo límites aparentes, zonas de contacto del texto con el mundo allende de él y que está constituido tanto por otros discursos, literarios o no, como por la experiencia individual de cada lector. Como tendremos ocasión de ver, que el protagonista de *Arturo la estrella más brillante* se suicide al final del texto contribuye a crear una pausa física en la lectura, a subrayar las consecuencias de esa muerte, a ampliar las implicaciones éticas de la interpretación de la obra. Para la crítica genética los comienzos y finales son lugares de especial significación porque se concentran en ellos un mayor número de efectos intelectivos y relaciones intertextuales que conducen



al lector a un espacio intercalado entre la ficción artística y el mundo real con todo el conocimiento y la experiencia acumulados en él. Más que delimitaciones físicas del texto, el comienzo y el final son espacios de interacción del discurso narrativo, de la verdad textual que este representa, con otras lecturas y saberes aportados por el lector:

Le début et la fin ne sont au fond que le royaume des apparences et des faux-semblants, où se cèle un pacte de lecture qui, dans le genre romanesque, oblige le lecteur à faire semblant de croire que tout est vrai – alors que celui-ci sait pertinemment que tout est imaginaire – et à faire semblant de vivre la fiction comme si c'était la réalité. (Del Lungo 7-8)

Existen, en la novela de Arenas, elementos autobiográficos intercalados, menciones de la vida del autor y de sus allegados y esto añade una nueva complejidad al análisis de las versiones del texto ya que en la medida en que el sujeto de la escritura se distancia temporalmente de lo narrado, la percepción de los hechos puede modificarse y estas actualizaciones, cambios de perspectivas analíticas, interfieren en las sucesivas versiones. La actualidad del ejercicio de la escritura pugna con el presente de lo narrado, en un doble juego en el que quedan fundidos en la representación autoral los hechos como supuestamente fueron experimentados y juzgados en el pasado con la inmediatez reflexiva del acto escritural, el presente del momento creativo. La coherencia en la fusión de ambos tiempos es una apariencia construida por la autofiguración del narrador, el cual persuade al lector de que en ese recuento del pasado hay un contenido de verdad que permanece vigente en el contexto actual y no a la inversa, es decir, que sea la resolución del pasado en el presente lo que de hecho permite dar una interpretación a la historia precedente a la luz de las consecuencias que trajo consigo. Así, para Philippe Lejeune, la crítica genética amplifica la especulación teórica sobre la escritura autobiográfica al presentar los diferentes materiales compositivos de un texto como parte de continuidad histórica que, en cuanto tal, revela las variaciones de la representación autoral de un mismo episodio (195-98).

Es ya parte de la historia más conocida del exilio literario cubano la extrema incertidumbre emocional y física bajo la cual Arenas escribió la mayor parte de su obra en Cuba. Sus memorias y los recuentos de personas allegadas a él en esos años explican cómo, a partir de 1967, cuando a través de conocidos Arenas logra sacar del país el manuscrito de *El mundo alucinante* y lo publica en Francia, las relaciones del escritor con la oficialidad cultural y política de la isla empeoran hasta el grado en que ya no sólo se veta la publicación de sus obras sino que también los originales de sus libros empiezan a ser buscados y confiscados por los censores gubernamentales. La fuga disimulada de los manuscritos prohibidos de Arenas continuó hasta su salida



como parte del éxodo del Mariel en 1980.<sup>2</sup> Las tres copias dactilografiadas conocidas de *Arturo, la estrella más brillante* se encontraban entre los papeles que lograron sacar de Cuba allegados de Arenas y que el autor recuperó con posterioridad (*Antes* 306-07).

En la *nouvelle* de Arenas se narran los avatares y el posterior suicidio del protagonista, Arturo, un escritor homosexual que se encuentra confinado en uno de los campos de reclusión y trabajo forzado existentes en la Cuba revolucionaria, entre los años 1965 y 1967. Las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), que es como se llamó a estos lugares de aislamiento para homosexuales, para ciudadanos abiertamente religiosos y otras minorías que no correspondían con el patrón de sujeto político y social con el que esperaba construirse el modelo socialista cubano, fueron uno de los primeros motivos de discrepancia y distanciamiento de parte de la izquierda latinoamericana y europea con respecto al proyecto de gobierno de la isla y sus instituciones. En palabras de Abel Sierra Madero, a las UMAP fueron desplazados

sujetos considerados elementos “antisociales”, “contrarios a la ética y moral revolucionarias”, y “lastres entorpecedores” en el proceso de creación de un *hombre nuevo* y en la construcción del socialismo en que estaba inmerso el país. En esa etapa de efervescencia revolucionaria, se pensó que la homosexualidad tenía que ver con algunos males heredados de la sociedad republicana, y que podía “reeducarse” o anularse mediante el trabajo político, ideológico y, a la vez, productivo. (197)

Si bien hay en la actualidad, en Cuba, alguna bibliografía y testimonios sobre la existencia de las UMAP, a comienzos de los setenta, cuando Arenas comienza la redacción de *Arturo*, este tema era material explosivo para los aparatos represivos del Estado cubano. Arenas se inspiró para escribir la novela en las experiencias vividas en las UMAP por uno de sus amigos, Nelson Rodríguez Leyva, a quien está dedicado el libro: “A Nelson, en el aire”.<sup>3</sup> Pero, después de eliminadas las UMAP, el propio Arenas fue enviado a trabajar a un central azucarero, como parte de las movilizaciones colectivas que durante 1970 tuvieron lugar con vistas a ayudar en la titánica producción de las diez millones de toneladas de azúcar que el gobierno cubano se había propuesto conseguir en la zafra de ese año. Este exilio interno para cortar caña servía también a las autoridades culturales para intentar domesticar la actitud contestataria del escritor.

<sup>2</sup> Estando Arenas viviendo aún en Cuba, Ángel Rama edita en Uruguay el libro de cuentos *Con los ojos cerrados* (1972). Apenas dos años después de su llegada a los Estados Unidos, con la recuperación de parte de los manuscritos, Arenas pudo publicar *El central* (1981), *Termina el desfile* (1981, versión de *Con los ojos cerrados* que incorpora un cuento más), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982) y *Otra vez el mar* (1982).

<sup>3</sup> También puede consultarse sobre este tema Arenas (*Antes* 173-76), Ocasio (*A Gay* 100; *Cuba's* 74 y 150) y Soto (84-85). Rodríguez Leyva intentaría secuestrar un avión en 1971 y desviarlo a los Estados Unidos, por lo que fue posteriormente condenado a muerte por el sistema judicial cubano (*Arturo* 93-94).

En el libro de Arenas se funden entonces la autobiografía con las vivencias en las UMAP de las personas cercanas al autor. El héroe está recluido por su condición de homosexual y es obligado junto a otros disidentes sexuales a trabajar en el corte de caña. Como el escritor real hizo mientras trabajó en el central azucarero, el protagonista de *Arturo* aprovecha las oportunidades disponibles para escribir y dejar testimonio de los abusos presenciados y también vividos en carne propia. Para Arenas, lo traumático de esta experiencia lo emplaza subjetivamente en el lugar de otros grupos poblacionales que sufrieron la opresión a lo largo de la historia cubana; la idea del suicidio como solución ética de rechazo a una situación de extremo sometimiento también se hace presente en estas circunstancias y de ello deja constancia en su autobiografía *Antes que anochezca*:

Entrar en uno de aquellos sitios era entrar en el último círculo del Infierno. Estando allí, [...] comprendía por qué tantos negros se quitaban la vida asfixiándose. Ahora yo era el indio, yo era el negro esclavo; pero no era yo solo; lo eran aquellos cientos de reclutas que estaban a mi lado. [...] La visión de tanta juventud esclavizada fue la que me inspiró a la redacción de mi poema “El Central”. Allí mismo, redacté aquellas páginas; no podía quedarme en silencio ante tanto horror.

[...]

Comencé a escribir un diario, el “Diario de Occidente”, donde contaba los acontecimientos del día: la conversación con aquel recluta, aquel otro que se cortó un pie para tener cinco días de descanso, aquel otro que fue condenado a diez años. (154-56)

La versión definitiva de *Arturo, la estrella más brillante* fue publicada en 1984, en Barcelona, cuando ya su autor se encontraba viviendo en el exilio. Sin embargo, las versiones dactilografiadas de *Arturo*, incluyendo la que dio lugar a la edición impresa, datan de comienzos de la década del setenta. A partir de los manuscritos, cartas y otros materiales de trabajo que se encuentran archivados en la Reinaldo Arenas Special Collection de la biblioteca de Princeton University, es posible acceder al proceso de escritura de esta *nouvelle*. En *Arturo*, el trayecto escritural que puede reconstruirse en la actualidad constó de tres versiones dactilografiadas, una prueba de galera y una prueba de página que data del mismo año en que salió el libro. Cuando Arenas publica el libro, hace mención explícita en las notas finales respecto de la existencia de este material pre-textual en la biblioteca de Princeton y también refiere que toda la etapa de su escritura transcurrió mientras vivía en La Habana. La primera copia está fechada en 1970 y consta de veinticuatro hojas en papel biblia dactilografiadas a un solo espacio. Incluye excepcionalmente añadidos a mano; la mayor parte de las correcciones están mecanografiadas en las entrelíneas del texto. El segundo borrador es una fotocopia y data también de 1970. Tiene veintitrés páginas numeradas más una sin numerar intercalada entre la penúltima y la última página. Presenta correcciones y anotaciones hológrafas en el mismo estilo que la primera versión. La tercera está fechada en 1971 y compuesta por cincuenta y una páginas numeradas e igualmente tiene correcciones hológrafas.



Todo indica—y de igual manera aparece testimoniado una y otra vez en sus memorias póstumas— que Arenas escribía directamente a máquina, sin borradores manuscritos previos. Así lo refiere también en entrevistas que le hicieron cuando aún vivía en Cuba:

Yo me imagino la anécdota, la tengo en mi cabeza. Sé cómo va a ser desde el principio hasta el fin, todo, pero cuando yo me siento a escribir quiero que sea rápido, que no tarde mucho. [...] No me gusta estar todo el día sentado en la máquina. Busco el *tono*, [...] en qué ritmo voy a escribir aquello. [...] Ya tengo el lenguaje y aquello tiene que salir en 2, 3 o 4 días. Yo a *Celestino*<sup>4</sup> lo escribí en 15 días, pero lo tuve conmigo mucho tiempo, escrito en la mente. (Guzmán 106, énfasis en el original)

En el caso de *Arturo*, este proceso de escritura acelerada y compacta es imitado por la composición narrativa del libro. Las vivencias del protagonista están contadas dentro de un *continuum* verbal incesante, un delirio discursivo que comienza en la primera página y no se detiene hasta el desenlace. Sin párrafos ni puntos para separar gramaticalmente las oraciones, la voz narrativa va incluyendo descripciones, diálogos indirectos, flujos de conciencia, introspecciones y recursos estéticos concatenados de manera indiferenciada e intercalados de forma que ninguna de las distintas zonas textuales ni ninguno de los registros narrativos en particular goce de un privilegio evidente, durante la lectura, sobre el conjunto del texto. Los sucesivos borradores de la *nouvelle* inducen a pensar que el autor no ensayó previamente diferentes modelos narrativos para el libro, o al menos no dejó trazos de estos tanteos previos en caso de que hayan existido. Entre uno y otro borrador la coherencia es bastante sorprendente; los cambios mínimos, las reescrituras y borramientos apenas existen. Los agregados y modificaciones se concentran sobre todo en acentuar descripciones, corregir la ortografía del escritor, a veces deficiente, crear ecos dentro del propio libro de ideas que afloran en la narración, así como incrementar la mezcla de registros y tiempos narrativos (vgr. acontecimientos del presente aparecen en relación continua con el pasado, una estética realista se entremezcla con descripciones de corte modernista y neobarroco). Pero desde la primera copia dactilografiada el texto fue concebido como una unidad compositiva cerrada, compacta, un fluido verbal que busca eliminar los límites narrativos internos (introducción del conflicto, presentación de personajes, desarrollo de la trama, retrospectivas, resolución del conflicto, etc.). Un narrador equisicente en tercera persona se encarga de aportar este torrente discursivo, sin facilitarle al lector una toma de posición distanciada, un alto reflexivo en medio de los acontecimientos.

Diríamos que desde el comienzo *Arturo* fue concebido como una intervención acelerada, a ratos violenta, dentro del conjunto de órdenes discursivos, literarios o

<sup>4</sup> Se refiere a su primera novela, *Celestino antes del alba*, escrita a los veintidós años y publicada en 1967, tras haber obtenido mención de honor en un premio nacional de narrativa.

no, con el que forzosamente habría de interactuar en su circulación como libro. Es un texto performativo en la medida en que instala el acto creativo de la escritura como un reclamo insistente, una denuncia que no admite prórrogas, un testimonio agónico que requiere una respuesta ética más que intelectual. Esta *nouvelle* concentra de manera paradigmática esa voluntad de representar una literatura de urgencia que recorre parte de la obra de Arenas (notablemente, su autobiografía), escrita pese a la conspiración del mundo circundante, frente al desgaste que implica luchar contra fuerzas silenciadoras: la negación y represión de los otros, el desamparo ante lo que pueda deparar el transcurso de los días, la precariedad material que experimenta el escritor en el proceso creativo. Formal y temáticamente, los borradores de *Arturo* encarnan una escritura a contrapelo, necesitada de decir a la vez que de concluir, de culminar la prédica, de insistir contra toda negación en aportar una singularidad, una nota discrepante que se pueda escuchar en medio de un coro de voces contrapuestas. Versiones de un libro que dan la impresión, como la novela misma, de haber sido redactadas de un tirón, con la contundencia e irreversibilidad de una revelación. Funcionan, lingüística e ideológicamente, como un exabrupto literario.

Como Arenas posteriormente hará en las páginas de su autobiografía, el narrador de *Arturo* testimonia el padecimiento de los reclusos en el campo de trabajo forzado y entre ellos el ejercicio de la literatura del protagonista para tratar de sobrevivir emocionalmente al despotismo y sus excesos. Como ya hemos señalado, las conexiones biográficas del texto no sólo conducen hasta la vivencia personal del autor sino también a las de otros miembros de la intelectualidad cubana, entre ellos el mencionado Nelson Rodríguez Leyva, a quien el libro está dedicado. En 1964, un año antes del comienzo de las UMAP, Rodríguez Leyva publicó el libro de cuentos *El regalo* en Ediciones R, entonces bajo la dirección de Virgilio Piñera. Así, mezclando sucesos del acontecer artístico y social cubano con la experimentación de nuevas formas narrativas instaaura el autor de *Arturo* lo que Enrico Mario Santí denominó “los tres vértices del triángulo conceptual del mundo de Arenas: sexualidad, política y literatura” (324). Pero también existen en este libro referencias intertextuales importantes. El héroe es hijo de otro personaje ficcional de Arenas, la Vieja Rosa, protagonista de la novela corta homónima. La publicación de *La Vieja Rosa* fue censurada en 1966 después de que las autoridades culturales cubanas asumieran la misma decisión con respecto a *El mundo alucinante*. A pesar de esto, el libro fue publicado seis años después en Uruguay, como parte del conjunto de relatos *Con los ojos cerrados*.

*La Vieja Rosa* cuenta la historia de una mujer de fuerte carácter y autorreprimida sexualmente que logra acumular un considerable capital como terrateniente a expensas de los campesinos de la zona y de manera independiente, es decir, sin mediación de patrocinio masculino alguno. Rosa cría sola a sus tres hijos después de que su marido se suicida al darse cuenta de que ella asume por su cuenta decisiones que resultan exitosas para el progreso económico de la finca y además se niega a tener relaciones sexuales con





él, anulando toda posibilidad de las manifestaciones corporales del deseo. La historia transcurre en las inmediaciones del triunfo revolucionario cubano y la protagonista representa una ideología conservadora que ampara los males sociales que el cambio sociopolítico va a erradicar.

El mayor de los hijos de Rosa, Armando, se une a los guerrilleros revolucionarios y posteriormente participa en la reforma agraria del país, por lo que es responsable directo de la expropiación de las tierras de la madre para su colectivización con los campesinos de la zona. La hija del medio, de igual nombre que la madre, contraviene las normas de ésta al casarse con un hombre de piel negra, razón por la cual la Vieja Rosa renuncia a verla otra vez. El menor de los hijos es Arturo, por quien la madre sentía un apego especial que entra en crisis cuando descubre hacia el final del libro que su hijo predilecto tiene relaciones sexuales con otro joven. La madre intenta matarlo con una escopeta que su hijo Armando había dejado en la casa al regresar de la lucha guerrillera. Arturo logra escapar de los tiros y tras este acontecimiento Rosa decide terminar con su vida. La historia acaba como comienza, con la madre prendiéndose fuego y quemando también toda la propiedad.

Con una estructura circular y un suicidio que asemejan formal y temáticamente ambos libros, *La Vieja Rosa* y *Arturo* se rigen sin embargo por estéticas diferentes. La primera alterna el discurso realista con algunos elementos mágico-simbólicos. Una vez cruzado el umbral del comienzo, la trama se desarrolla de manera lineal, desde el casamiento de la protagonista en su juventud hasta su muerte posterior. *Arturo*, por su parte, tiene una armazón y una estética más heterogéneas. Hay una intensa experimentación con los planos de la realidad, mezclando el universo subjetivo del héroe con la descripción realista del contexto en el campo de trabajo forzado. A esto se añaden descripciones de las alucinaciones del protagonista. Los personajes de la primera novela resurgen con distinta preponderancia en la segunda, explicando algunos acontecimientos que quedaron sin solucionar en *La Vieja Rosa*. Una de estas apariciones intertextuales ocurre en la versión publicada del texto, mientras que en las primeras copias del libro no pasa así. Un análisis detenido de ambos finales (los previstos y el definitivo) en *Arturo* expande la interpretación, desde una perspectiva genética, del conjunto del libro.

El final de *Arturo* encierra una tensión mayor al disfrazarse la crudeza del suicidio a manos de los soldados que cuidan el espacio de reclusión desde la subjetividad alienada del protagonista. Para poder escribir el protagonista se fuga haciéndose matar, como única manera de huir del campo de concentración justamente hacia un lugar exterior construido por su escritura. El lector *ideal* del texto ha seguido atentamente el desarrollo especular de la trama, estructurada desde una perspectiva doble: vista desde los ojos del protagonista, la dureza de la realidad circundante se va desdibujando progresivamente y desde su subjetividad comienza a poblar su entorno con las proyecciones fantásticas de su imaginación. Las bondades físicas y morales que su cuerpo no puede experimentar

en carne propia, su mente las va exteriorizando y haciendo tangibles por medio de la palabra escrita. La escritura, entonces, comienza a suplantar la extrema agonía del mundo físico. Se alternan así en la novela las referencias a la vida abyecta en el campo de reclusión contrapuesta a espacios textuales que dan materialidad a una imaginación productora de una realidad donde sobreabunda lo sublime. Este avance progresivo del exceso estético literario es a la par una señal del deterioro de la capacidad racional del protagonista. La huida, el exilio del horror, se ha de ejecutar accediendo a la locura y ésta, en tanto productora de otro cuerpo inservible ante la demanda totalitarista de sujetos de eficacia uniforme, conduce inevitablemente a la muerte y a la claudicación del cuerpo.

El deseo proyectivo del protagonista, su refugio en la escritura, llega a concretar una segunda naturaleza, un entorno libidinal satisfactorio. Frente a estas suavidades, a esta atmósfera sensual y afectiva, el narrador ubica al lector dentro de la cruda realidad, en un ámbito fuera del alcance de cualquier placer elemental, en un territorio de excepción cifrado por un registro narrativo más realista y con vocación testimonial. El lector se desplaza a ambos lados de la frontera de lo real y, a pesar de la dificultad de seguir en ocasiones los desvanecimientos intelectuales de Arturo. En medio del flujo incesante de la prosa, hay dos tipos de realidad: la libidinal proyectiva del deseo y la represiva de la verdad histórica. Entre ellas va encontrando las zonas de escritura donde la trama general del libro, la que orienta la comprensión totalizadora, encuentra puntos de contacto. Sin embargo, el final, zona de cierre y de interpretación fundamental según el pacto de lectura, se convierte en una materia de interpretación desconcertantemente ambigua en el caso de *Arturo*. En primer lugar, porque remite al comienzo del libro, invita a su relectura para desentrañar, en el sentido interpretativo más chato, quién es el responsable de la muerte de Arturo –si los guardias del campo de concentración o si fue un suicidio deseado y planeado para que fuera ejecutado por terceros–, creando una nueva concatenación de culpables y víctimas. En segundo término, porque el registro alegórico del texto también implica diferentes interpretaciones que requieren un regreso en la lectura al comienzo de la obra.

Sabiendo que el protagonista muere al final de la historia, repasemos el comienzo, tal y como se hace necesario al terminar de leer la novela:

“He visto un lugar remotísimo habitado por elefantes regios”, había escrito hacía unos años, no muchos, cuando aún pensaba que un grupo de signos, que la cadencia de unas imágenes adecuadamente descritas, que las palabras podían salvarlo... y ahora hizo descender los elefantes y depositó sus grandes figuras palpables y apacibles al final de la extensa llanura, donde comenzaba su gran obra. (9)

Aparentemente, en este íncipit está concentrado el sentido futuro del texto. La cita intertextual de otro registro narrativo y de otro orden de realidad, explica la vocación literaria del protagonista, así como su predeterminación a tener un final trágico: “cuando



aún pensaba que un grupo de signos, [...] que las palabras podrían salvarlo”. El hecho mismo de rebajar la condición de la creación literaria a la descripción más prosaica de “grupo de signos” ya habla de la presencia de un poder represor. Otro que considera la palabra poética una anomalía ininteligible o un excedente intelectual innecesario. Este modo de inaugurar el texto habla también de un tiempo anterior a la condición del presente, un pasado más benévolo y lleno de confianza en la posibilidad emancipadora de la creación literaria, un tiempo donde las referencias a un mundo imaginario no resultaban amenazantes. Sin embargo, a pesar de que ya la perspectiva de un final satisfactorio para el héroe se cancela desde el comienzo, la labor creativa del personaje persiste contra toda esperanza:<sup>5</sup> “y ahora hizo descender los elefantes y depositó sus grandes figuras palpables y apacibles al final de la extensa llanura, donde comenzaba su gran obra”. La actualización de una realidad fantástica que pertenece a la condición de ser del protagonista en el pasado de su vida, aviva una tensión entre dos tiempos, entre dos circunstancias políticas y sociales donde la literatura funciona con fines diferentes. A su condición de oprimido en el presente narrativo, en cuanto sujeto creador, impone la proyección de su deseo; su subjetividad lucha por suplantar una realidad que se le opone. Este eje, el texto que el recluso escritor y homosexual va articulando desde su condición de marginado social, y la articulación de los mecanismos represivos del poder de los que el narrador se hace eco, cohesionan el resto de la obra. Pocas líneas más adelante surgen los rostros de los que son los oponentes textuales inmediatos que se enfrentan a los planes de Arturo, a su estrategia para sobrevivir moral y síquicamente en tanto recluso:

[E]ra realmente ahora cuando todos esos esfuerzos tomaban una coherencia suprema, se encaminaban hacia un fin perfecto y ordenado, único y grandioso; así se orientaban misteriosamente las ideas, llegaban, eran seleccionadas, eran rechazadas las imágenes simples o repetidas, feas o tristes que diariamente tenía que contemplar y que seguramente *ellos, los otros, los demás*, todos, se las lanzaban contra su memoria o su ilusión. (9-10, énfasis mío)

La narración describe el proceso de selección exhaustiva que de los elementos de la realidad circundante realiza el protagonista. Su alienación dentro del entorno opresivo está mediada por su desciframiento estético de lo circundante; su agencia se basa en la elección, entre todo lo que impacta sus sentidos, de aquello que sólo importa para su plenitud intelectual y estética. Lo que del mundo externo no es sustancia elemental para la creación literaria, es apartado por el grupo humano que lo reduce a su condición de

<sup>5</sup> El tema del intelectual, específicamente el escritor, que persiste en ejecutar su obra a pesar de ser perseguido y negado por el poder, es una constante en las obras de Arenas; de ahí la notoria presencia de lo autobiográfico en ellas.

cautivo. “Ellos” son los demás sujetos homosexuales que han sido reclusos y que han internalizado la homofobia de los captores, asumiendo su comportamiento violento y los patrones afeminados, representando la ambigüedad de género que la norma heterosexual requiere de los disidentes sexuales para que de esta manera les resulten inteligibles. Los “otros” son las instituciones represivas del Estado, visibilizadas en los cuerpos de los militares que custodian y mantienen el orden con brutalidad animal en el campo de concentración. El grupo de “los demás” es el resto de la sociedad, llevada a la figura de cómplice en esta enumeración, partícipes indirectos de la represión por su aquiescencia y causantes activos de una negación colectiva de la necesidad de un discurso literario que no mimetice el voluntarismo de una utopía de manual, la estética del realismo socialista. Estos tres ámbitos de interpelación al protagonista también van a continuar a lo largo de la obra.

Otras pocas líneas más adelante aparece el último fragmento decisivo en el comienzo para la comprensión del desenlace de la narración:

[É]l ascendía, ascendía conducido, liberado por los impulsos de su genio que él veía adquirir dimensiones tales, destrezas tales que ya parecía que se hubiese independizado del resto de su ser, [...] era como si alguien, él mismo, pero no él, estuviese haciendo gestos inconcebibles, provocando un llanto, una alegría, una plenitud, [...] y él se veía otorgando aquellas maravillas, él viéndolo a él... (10-11, énfasis en el original)

El tema del doble aparece en otras obras de Arenas. En el cuento “Los heridos”, por ejemplo, publicado como parte de *Con los ojos cerrados* a comienzos de los setenta pero que ya había sido escrito hacia 1968, dos personajes comparten la misma identidad. Esta persona Otra surge a comienzos de *Arturo* como un desdoblamiento mental del protagonista y va ganando fuerza a medida que progresa su estado de alienación. Incluso se reviste cada vez más de una naturaleza corpórea que el deseo del protagonista perfecciona a su gusto. Ese Otro/el mismo se convierte en un hermoso adolescente que visita las vigilias creativas de Arturo, cuando el resto de reclusos duerme en el campamento. En los momentos en que la tensión psicológica del protagonista alcanza niveles extremos, debido al avasallamiento físico cotidiano que pone en peligro su capacidad de evasión por la vía de la creación literaria, el doble/adolescente se materializa ante la mirada alucinada de Arturo, para alimentar sus deseos desde la carencia. Este Otro que es fuente de placer erótico y estético –y que es una proyección de lo que reprimen “ellos, los otros y los demás” en Arturo– alcanza a lo largo del texto un mayor nivel de autonomía. Llega a demarcar un espacio, el de la conciencia del protagonista, que se individualiza y crea una segunda realidad, una utopía especular que funciona autónomamente y en paralelo al espacio distópico del campo de concentración. A la abundancia del horror real, Arturo opone la abundancia de la palabra creadora de belleza y, dentro de esta segunda realidad



desgajada de la conciencia del héroe, el Otro adolescente que simboliza al ser deseante de Arturo deviene un personaje fundamental para el desenlace del libro.

En los primeros fragmentos ya están trazadas las principales líneas argumentales y niveles de realidad donde transcurre la historia. Para Del Lungo, el sentido de los comienzos narrativos se completa en el cierre de los textos, en el modo en que unas u otras posibilidades argumentativas de la obra ganan terreno en detrimento de otras:

Tout comme il ouvre des possibles narratifs, l'*incipit* ouvre aussi des «possibles sémantiques»: un ensemble de signes, d'annonces ou d'indices qui ne prennent leurs sens qu'à la fin, mais qui peuvent aussi se révéler de fausses pistes, des feintes ou des dissimulations. (17)

Si bien el comienzo y el cierre narrativo guardan una relación estructural y semántica directa, el tipo de final elegido para la obra determinará qué grado de resolución presenta el argumento introducido al comienzo de la misma. El tipo de final que Del Lungo denomina “de suspensión” (20) sería el adecuado para conceptualizar la intención del autor de mantener una relación no resuelta entre el comienzo de la obra y su final, impidiendo así la posibilidad de fijar un sentido e interpretación exclusivos. Sin embargo, una comparación entre las tres fases de escritura nos permite comprobar cómo este oscurecimiento de la significación en el cierre narrativo de *Arturo* es de los pocos cambios sustanciales que acusan las distintas versiones pre-textuales del libro. A mi juicio, éstas son decisiones autorales ejecutadas en un contexto social y político que asumió en los años que corresponden a la escritura del texto una voluntad de silenciamiento y represión a los intelectuales, minorías sexuales y otros disidentes del proyecto de sujeto rector que no satisfacían las demandas doctrinarias de la oficialidad. Este acoso y derribo de los artistas desafectos fue incrementándose justamente en los años en los que se escribió *Arturo* y este hecho pudo haber marcado la manera en que su autor decide concluir la obra.

La primera versión dactilografiada de la novela está fechada en 1970, cuando ya han transcurrido los eventos relacionados con el premio al poemario de Heberto Padilla *Fuera de juego*. Este premio fue concedido pese a la oposición de la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), la cual calificó el libro de “contrarrevolucionario”. A raíz de estos hechos, en el Congreso de Escritores y Artistas celebrado en 1968, se toma la decisión de no incluir a extranjeros como miembros de jurados literarios en los concursos auspiciados por la UNEAC. En 1970, Arenas ha sido enviado a trabajar en el central azucarero, como resultado, entre otras razones, de las ediciones francesa y mexicana de *El mundo alucinante*, no aprobadas por la policía cultural cubana. Además, en 1969 desaparece, según Arenas, la primera versión de su libro *Otra vez el mar*.



Hacia el final del primer dactiloscrito de *Arturo*, el héroe se ha escapado del campo de reclusión para proteger su estado de alienación creativo, aunque ello significaría inevitablemente un sacrificio voluntario cuando sus represores logren darle alcance. Cuando llega esta oportunidad, así la describe la primera versión:

[P]or un momento se quedó paralizado, las notas del gran himno aún recuerdo, pero esto fue solo por unos segundos, pues enseguida, cuando miró atentamente la comitiva armada, descubrió, con irrefragable claridad, que quien la encabezaba no era uno de los tantos tenientes del campamento [...] sino, que era él, el elegido, el gran niño, su dios, el divino muchacho que conocía y aguardaba, quien, metralleta en mano, gritaba maricón ahora sí te vamos a joder; entonces Arturo retrocedió, y echó a correr en sentido opuesto, mudo y aullado, derrumbando estatuas y canteros, por toda aquella región encantada [...] Arturo se detuvo y volvió el rostro, y otra vez divisó al elegido, radiante a él, radiante dentro del uniforme ceñido, quien ahora enarbolaba el arma y le gritaba: maricón, tres veces te hemos dado el alto, párate ya; y apuntaba hacia el cuerpo del fugitivo; [...] Cuando los atinados disparos lo fulminaron, Arturo alcanzaba ya la línea monumental de los elefantes regios. (*Arturo*, primer borrador)

En esta versión es el doble de *Arturo* quien dispara, un doble devenido en “ellos” y los “otros”, alguien que comparte el tiempo histórico del héroe, de sus represores inmediatos y del resto de reclusos, alguien salido de las entrañas del campo de concentración, que se hace cuerpo opresor entre sus semejantes. La muerte viene a manos de una autoridad temporalmente inmediata, es una fatalidad generacional, un abuso circunstancial. Este final guarda más coherencia con una zona anterior del libro, cercana al desenlace final, donde el narrador deja entrever que el héroe se quitará la vida con la misma arma de su captor, es decir morirá a causa de una aberración particular de la historia contemporánea con el héroe, se disparará a la cabeza, borrará del mapa de su cuerpo la zona del intelecto y la razón:

[U]na noche, de madrugada, momentos antes del acostumbrado grito, momentos antes de que con un gesto de cansancio final, de violencia final, corriese hasta el guardia y le arrebatase la pistola, y se saltase los sesos, antes, sospechó. (*Arturo* 68)

Sin embargo, si es el doble de Arturo el ejecutor de la represión, no solamente hay una implicación ética en el abuso que atañe a los conciudadanos del protagonista, pues también es éste una porción sublimada de los que lo reprimen. La posibilidad de una autoaniquilación diferida a manos de otros queda en este pasaje más disuelta por la participación del doble como líder del bando que hostiga y mata. El protagonista es a la vez objeto y sujeto de su propia anulación, constituye parte activa e inconsciente de



la fuerza que lo niega.<sup>6</sup> Por tanto hay una responsabilidad, por oblicua que ésta sea, no sólo en cuanto a la elección de ser eliminado por los otros sino que en alguna medida es una porción constitutiva de aquello que lo oprime. Esta ambigüedad interpretativa se reduce en las dos variantes que conforman el segundo borrador, aunque la participación del doble en el proceso (auto)represivo se mantiene, ya no como voluntad castigadora primordial. En la primera versión aparece otro matiz del desenlace que posteriormente es borrado en la segunda versión, antes de quedar fijada la variante impresa. Cuando el protagonista repara en que sus captores van a aniquilarlo –y que, no lo olvidemos, él participa libidinalmente de ese castigo–, trata de huir de estos. Efectúa su intento de supervivencia sintiéndose “mudo y aullado”, y en su huida derriba físicamente el espacio construido desde la literatura. De esta manera, las consecuencias de la negación represiva, generan para el protagonista la pérdida de su realización como creador; la mudez de Arturo es una aceptación autoral del poder cancelador del autoritarismo de Estado sobre la actividad artística.

En la segunda versión del final aparecen anotados a mano por el autor los cambios más radicales en el cierre, los que lo convierten en un final de significado abierto, impreciso, donde la lectura alegórica es casi un imperativo:

[Hoja 22 del dactiloscrito, recto] por un momento se quedó paralizado [...] cuando miró atentamente la comitiva armada, descubrió, con irrefutable claridad, que quien la encabezaba /con la Vieja Rosa, enfurecida y vestida de militar/ no era uno de los tantos tenientes del campamento, [...] sino, que era él, el elegido, el gran niño, su dios, el divino muchacho que conocía y aguardaba, quien, metralleta en mano, gritaba maricón ahora sí te vamos a joder; entonces Arturo retrocedió, y echó a correr [...], Arturo se detuvo y volvió el rostro, y otra vez divisó al elegido, radiante a él, [Hoja 22, verso] Otra vez divisó a la Vieja Rosa arma en mano y vestida de hombre, detrás entre los anónimos [¿?] y [ileg.] de rostros impenetrables Arturo [ileg.] maricón – [ileg.] ahora una voz militar y varonil [ileg.] [...]

[Folio 22a, sin numerar y no de la misma condición material de las anteriores] cuando miró atentamente a la comitiva descubrió con irrefutable claridad que quien la encabezaba no era uno de los tantos tenientes del campamento [...] sino su madre, la vieja rosa, enfurecida y vestida de militar, quien ~~metralleta~~/escopeta/ en mano le gritaba, Maricón ahora sí que no te vas a escapar: ~~ahora sí te voy a joder~~ /aullando/ Arturo retrocedió y echó a correr [...] se detuvo y volvió el rostro, otra vez divisó a la vieja rosa, arma en mano y vestida de hombre y entre los anónimos y obedientes soldados de rostros impenetrables Arturo creyó ver también al divino muchacho para quien había

<sup>6</sup> Un estudio genético del cuento de Flaubert “Un Coeur simple” expone cómo los distintos finales ensayados para el texto redefinen la relación de la protagonista respecto a su propia muerte. Siendo la variante elegida finalmente por el autor un desenlace textual más divergente con el incipit de la historia, esta anomalía, sin embargo, provee al personaje central de un mayor control sobre su destino y una acentuación de su individualidad (ver Debray Genette 72 y ss).

construido aquel castillo /radiante dentro del uniforme ceñido también enarbolando el arma y gritándole y apuntándole/ /pero este descubrimiento ya casi no le sorprendió, y volviéndose siguió huyendo maricón: reclutas/ pero ya esto no le importaba <este descubrimiento no le importó> demasiado... Maricón, retumbó ahora una voz militar y varonil (quizás la del divino joven) tres veces te hemos dado el alto, párate <ahí> mismo /o haremos fuego!: [...] Cuando los atinados disparos lo fulminaron, Arturo alcanzaba ya la línea monumental de los elefantes regios. (Arturo, segundo borrador)

En las primeras modificaciones (cara recto del dactiloscrito), Arenas introduce a la Vieja Rosa, personaje de la novela homónima y madre de Arturo, como parte de los cuerpos represivos que disparan contra el protagonista. De momento no es ella quien aporta el tiro de gracia, el doble/adolescente del protagonista continúa como principal ejecutor de la muerte de Arturo. La Vieja Rosa se ubica entre “los rostros impenetrables” del grupo que lleva a cabo la represalia. Originalmente, la madre del protagonista ha muerto en el anterior libro, aunque no conocemos la reacción de Arturo ante este suceso. En *Arturo*, la madre aparece como un personaje espectral, que funciona como activación del sentido de culpa del protagonista. En esta novela vemos a Arturo preguntarse por su parte de responsabilidad ante el suicidio de la madre, tras haber descubierto que su hijo era homosexual. Por ello el personaje de Rosa se textualiza en la primera mitad del libro como una presencia fantasmática que vigila y censura las actividades erótico-homosexuales del héroe antes de ser recluido en la UMAP (ver *Arturo* 31-32). A pesar de que la intromisión en el cierre de la historia de un personaje de otra obra, y que ya ha muerto en ella, añade incertidumbre a la definición de un significado para la novela, esta inclusión sería de algún modo semántica y estructuralmente coherente con las zonas anteriores del texto, ya citadas, donde la madre cumple una función culpabilizadora y, en cuanto tal, se une a la cofradía de los que amenazan y dan muerte al protagonista. Sin embargo, en las anotaciones definitivas del mismo pre-texto (cara verso), ya aparece entronizado el personaje de la madre al frente del escuadrón represor. Aún más, el borramiento de la palabra “metralleta” y su sustitución por la palabra “escopeta” remite directamente a la primera de las dos novelas, aunque este dato se le escape al lector tanto al lector contemporáneo de Arenas en el momento de redacción del pre-texto, que ciertamente desconocería la primera parte de la saga porque no tiene acceso a su circulación, como quizá también al lector implícito del libro, que puede no haber leído *La Vieja Rosa*. Fue una “escopeta” el arma con la cual La Vieja Rosa disparó y no pudo dar muerte a su hijo en la novela de 1966. Ahora, en *Arturo*, la relación intertextual es clara cuando el propio personaje exclama: “ahora sí que no te vas a escapar”.

Algunos críticos notan que en la obra de Arenas la reincorporación de personajes ya muertos en otras narraciones es un procedimiento al que recurre el autor, a mi modo de ver la resurrección en *Arturo* del personaje de la madre nunca abandona su naturaleza espectral, aunque no por ello deja de ser menos amenazante y letal. La diferencia





estriba, entre las versiones recto y verso del segundo dactiloscrito, en que en la primera variante de la segunda versión, la madre es una presencia afectiva que remite a la culpa del protagonista por su condición de disidente sexual, es un referente simbólico que le recuerda su lugar abyecto frente a la norma heterosexual. En la reescritura del segundo dactiloscrito (hoja agregada a la totalidad de este pre-texto), la presencia textual de la madre cobra una densidad inusitada pero no por ello abandona su condición fantasmática. Al ser ella la que abandona el coro de represores y figurar personalmente como la que mata a su hijo, amplía la dimensión histórica de los alcances del poder represor. Ya no son solamente los contemporáneos del héroe sino un personaje que alegoriza toda la historia del país; es la nación, desde sus orígenes, la que confina, reprime y aniquila desde la homofobia patriarcal –de ahí el travestismo materno suplantando al poder bélico masculino, “arma en mano y vestida de hombre”, la patria ejecutando a sus hijos desviados– terror este que en cada período histórico asume sólo nuevas máscaras. En cuanto al final en el tercer dactiloscrito, el fechado en 1971, apenas se limita a incorporar estos cambios clave del apéndice en la segunda versión, y de esta forma pasa a la versión definitiva, la que conocerá el lector. Con respecto al *excipit*, el tercer dactiloscrito contiene básicamente la puesta en limpio, la incorporación a máquina de las decisiones autorales de las dos variantes del segundo dactiloscrito. Fue en este momento, en la relectura de la primera versión, cuando Arenas hizo una profunda alteración de los elementos del texto y por consiguiente de su interpretación. Por su parte, el segundo dactiloscrito está profusamente anotado y modificado, de manera que en un lapso de tiempo muy breve Arenas tomó decisiones definitorias sobre la novela y ya a partir de su primera versión, lo cual parece confirmar su propia confesión, repetida en diferentes contextos y representada textualmente con tanta eficacia en la autobiografía, de escritura de urgencia.

Quisiera concluir comentando otro rasgo textual que desaparece en el paso de una versión a otra. Recordemos que el protagonista retrocede, en la primera versión, “mudo y aullado” frente a la agresividad de sus captores. En el folio 23 de la segunda versión, esta es la nueva condición de Arturo ante iguales circunstancias: “giró rápido, ya sin poder gritar, sólo resoplando y se lanzó hacia el horizonte”. Esta variante atenúa la carencia de medios del protagonista para producir y expresar una voluntad propia; en este caso la imposibilidad de expresarse creativamente parece el resultado de una coyuntura pasajera, de una situación grave pero que no impide definitivamente la capacidad de recuperar una voz, una identidad y una conciencia propias. En la tercera versión, esta cancelación originaria de la palabra que puede producir el escritor, la resistencia contestataria que puede provenir de la literatura, es eliminada: “¡maricón!, retumbó ahora una voz militar y varonil –quizás la del divino joven– ¡tres veces te hemos dado el alto, párate ahora mismo o hacemos fuego!: pero Arturo, girando rápidamente, se lanzó hacia el horizonte [...] Cuando los atinados disparos lo fulminaron, Arturo alcanzaba ya la línea monumental de los elefantes regios” (49-50). A pesar de terminar la novela

con la muerte del héroe prefijada por el íncipit, el autor no accede a que su personaje quede sin voz. De hecho, sin pasar a la tercera versión las variantes que en la primera y la segunda cancelaban la capacidad del protagonista para acceder a la expresión de su individualidad, el acceso del protagonista a una redención por la literatura es más inmediato, al quedar espacialmente tan cercanos el momento de la ejecución de Arturo con su acceso definitivo a la materialidad construida por su escritura. Por medio de esta comparación de borradores de clausuras narrativas con el íncipit de *Arturo, la estrella más brillante*, se evidencia cómo desde una obra tan temprana como ésta dentro de la trayectoria del escritor, existe una voluntad autoral para –después de tanteos entre diferentes soluciones argumentales– abrir paso a unas de las temáticas distintivas en la obra de Arenas: la escritura como acto de salvación y la ubicación excéntrica y litigante del escritor frente a una tradición del mal de la cual no puede ni escaparse ni dejar de ser cómplice.

## OBRAS CITADAS

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. 1992. Barcelona: Tusquets, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Arturo, la estrella más brillante*. Primer borrador. 1970. Reinaldo Arenas Papers, Box 1, Folder 1. Dpt. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_. *Arturo, la estrella más brillante*. Segundo borrador. 1970. Reinaldo Arenas Papers, Box 1, Folder 2. Dpt. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_. *Arturo, la estrella más brillante*. Tercer borrador. 1971. Reinaldo Arenas Papers, Box 1, Folder 3. Dpt. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_. *La Vieja Rosa*. Caracas: Arte, 1980.
- Bushell, Sally. *Text as Process. Creative Composition in Wordsworth, Tennyson, and Dickinson*. Charlottesville: U of Virginia P, 2009.
- Debray Genette, Raymonde. “Flaubert’s ‘A Simple Heart,’ or How to Make an Ending: A Study of the Manuscripts.” *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden, eds. Filadelfia: U of Pennsylvania P, 2004. 69-95.
- Del Lungo, Andrea. “En Commençant et en finissant. Pour une herméneutique des frontières”. *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*. Andrea Del Lungo et al. Paris: Garnier, 2010. 7-22.
- Guzmán, Cristina. “Entrevista a Reinaldo Arenas”. *La Vieja Rosa*. Reinaldo Arenas. Caracas: Arte, 1980. 103-14.



- Lejeune, Philippe. "Auto-Genesis: Genetic Studies of Autobiographical Texts." *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michael Groden, eds. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2004. 193-217.
- Ocasio, Rafael. *Cuba's Political and Sexual Outlaw. Reinaldo Arenas*. Gainesville: U P of Florida, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A Gay Cuban Activist in Exile. Reinaldo Arenas*. Gainesville: U P of Florida, 2007.
- Sánchez, Reinaldo, y Humberto López Cruz, editores. *Ideología y subversión: otra vez Arenas*. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999.
- Santí, Enrico Mario. "Nada se puede hacer con uno mismo". *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. 322-26.
- Sierra Madero, Abel. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. Nueva York: Twayne Publishers, 1998.
- Torgovnick, Marianna. *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton UP, 1981.



