

## La Cecilia Valdés de Reinaldo Arenas: parodias y reescrituras de lo cubano en *La loma del Ángel*

---

MONICA SIMAL  
PROVIDENCE COLLEGE

¿Alguien siente el desesperado crepitar  
de la Isla donde millones de  
esclavos (ya sin color) arañan  
la tierra inútilmente.  
(Reinaldo Arenas, *Inferno* 71)

### Resumen

Este trabajo estudia la recreación que hace Reinaldo Arenas de la novela decimonónica *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, teniendo en cuenta el tratamiento del tema de la raza, el cual, como lo examinaremos, fluctúa entre el adentro y el afuera del marco nacional. Demostraremos cómo *La loma del Ángel*, escrita por Arenas en la década del ochenta del siglo XX, encierra una crítica a lo pronunciado por la discursividad revolucionaria que proclamaba la erradicación del racismo y una sociedad inclusiva donde blancos y negros colaboraban armoniosamente en la construcción del socialismo. Situaremos la postura de Arenas frente al tema racial y al racismo en medio de la complejidad de este debate (prácticamente nulo en la Isla en los años en que escribe esta obra) en los Estados Unidos, país al que llegó a través del éxodo del Mariel en 1980. Nuestra lectura destacará cómo al Arenas cuestionar la discursividad revolucionaria, promueve una “nueva” lectura sobre lo cubano. Nos detendremos para ello en la lectura que hace de la mulata, símbolo literario y nacionalista cubano, para examinar desde dónde (y cómo) este autor se acerca al tema de la raza. Como conclusión, este ensayo destaca la importancia de retomar la obra de Arenas y su aproximación al debate de lo cubano desde estos ángulos.

### Palabras clave

Reinaldo Arenas, *La loma del Ángel*, Cecilia Valdés, raza, revolución cubana, Mariel, lo cubano

En 1987, a pocos años de su llegada a los Estados Unidos, Reinaldo Arenas publica la novela *La loma del Ángel*, reescribiendo paródica e irreverentemente una de las grandes obras del siglo XIX cubano: *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882) de Cirilo Villaverde.<sup>1</sup> En las páginas arenianas se recrea la historia de la joven Cecilia, mulata blanconaza, quien forma parte de la genealogía de mujeres descendientes de Amalia, una africana traída a Cuba como esclava,

y de sus sucesivas procreaciones con hombres blancos. En estos entrecruzamientos raciales se encierra la tragedia del encuentro/ choque entre América y Europa, signado, entre otros factores, por la violación sexual, la posesión, la esclavitud y el deseo. Las mulatas comprenden, muy pronto, que su blanqueamiento, el hecho de “adelantar la raza”, les confiere cierto ascenso social. El mestizaje, entrelazado a la esclavitud y a la historia de la producción azucarera, foco principal de la novela de Villaverde—de corte realista-costumbrista con altas dosis de romanticismo—, le sirve de motivo a Arenas para echar a volar, desenfadadamente, su imaginación.

En *La loma*, la mulata Cecilia se enamora nuevamente de quien no sabe es su medio hermano, hijo del padre blanco que no conoce y el cual no la reconoce como hija legítima (de ahí la locura e internamiento de su madre y el que la haya criado su abuela). La historia termina, aunque con cambios sustanciales en el desenlace, con la trágica muerte del amante-hermano Leonardo, en manos del mulato José Dolores Pimienta que, enamorado de Cecilia, ejecuta la venganza.

Arenas, en su prólogo a la recreación de la obra decimonónica, justifica este acto de apropiación de la escritura de Cirilo Villaverde con el hecho de que su novela excede la conocida lectura como cuadro de la época en cuyo centro está el tema racial. Según Arenas: “La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud, así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino también es lo que podría llamarse ‘una suma de irreverencias’ en contra de todos los convencionalismos y preceptos de aquella época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos” (*La loma* 9). Arenas extiende así una invitación a su recreación de la novela de Villaverde, evocando las pautas que han denotado su propia escritura: la irreverencia, la parodia, la hipérbole, el desacato.

Este trabajo no pretende seguir la saga palimpséstica, buscar relaciones o desencuentros intertextuales entre la Cecilia areniana y la de Villaverde, o buscar referentes contrapuntísticos con las novelas antiesclavistas cubanas producidas por el círculo delmontino.<sup>2</sup> Más bien, retomando lo observado por William Luis en *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*, se examina la recreación que hace Arenas de la novela de Villaverde a partir de su tratamiento al tema de la raza en relación a la política racial cubana post-1959.<sup>3</sup> Este estudio pasa entonces por alto la advertencia de Arenas para demostrar cómo la novela se

instala en el espacio ideológico de la revolución con el propósito de discutir sobre identidades raciales. En sus páginas se refleja una crítica a lo pronunciado por la discursividad revolucionaria que proclamaba la erradicación del racismo y una sociedad inclusiva donde blancos y negros colaboraban armoniosamente en la construcción del socialismo.<sup>4</sup>

Arenas, como escritor marginado en la década del setenta en Cuba, retoma las complejidades históricas, sociales y culturales presentes en el proceso de construcción de la identidad cubana, cuyo lastre se remonta al pasado colonial y esclavista. A pesar de que aborda estos temas desde una agenda político-literaria marcadamente anticastrista, la lectura de su obra debe hacerse dentro de una corriente internacional.<sup>5</sup> En ese sentido, resulta importante destacar la impronta de la revolución y su repercusión en el movimiento nacionalista negro en los Estados Unidos.<sup>6</sup> El tratamiento a las entidades raciales que se da en la novela se ubica tanto dentro del contexto cubano revolucionario, en donde se ha silenciado el debate sobre el tema de la raza y el racismo, como en el de los Estados Unidos, lugar al que llegó Arenas a través del éxodo del Mariel en 1980. El ambiente norteamericano luego de pasadas casi dos décadas del Movimiento por los Derechos Civiles forma entonces parte del marco ideológico de *La loma*.

En general, son muchos los trabajos que han explorado la narrativa de Arenas teniendo en cuenta su acercamiento a la política y a la sexualidad.<sup>7</sup> En ellos se han detallado las estrategias paródicas e ideológicas que definen su poética: sin embargo, han sido escasos los estudios producidos en relación con su visión de la raza. De este modo, –parafraseando a Mark Sawyer cuando subraya lo que entiende fue la gran interrogante para Angela Davis–, este estudio busca dar respuesta a cómo Arenas entendió la raza en el contexto de otras identidades, puesto que lo racial no está desligado de la cuestión sexual, de género y de clase (95). Esta interseccionalidad es particularmente productiva a la hora de examinar los discursos que sobre la nación y la identidad cubana se articulan en su literatura.<sup>8</sup>

*La loma* es parte del corpus literario producido por la “Generación del Mariel”, en su intento por promover (aunque tenuemente) el debate racial y su deseo de relocalizar nuevas formas de lo cubano que habían sido contradictoriamente instaladas dentro y fuera de los límites de la hibridez cultural. Esto lleva a perfilar las siguientes interrogantes: ¿por qué si por un lado Arenas expone el racismo revolucionario o lo que Sawyer califica como “the inclusionary discrimination of the Castro regime” (81), por otro, limita el debate al comentar

que de lo que quiere resaltar en su obra es el drama humano? Arenas comenta en la introducción a la obra: “Tal vez, el enigma y la inmortalidad de esta obra radiquen en que al Villaverde presentarnos una serie de relaciones incestuosas, consumadas o insinuadas, nos muestra la eterna tragedia del hombre; esto es, su soledad, su incomunicación, su intransferible desasosiego, y, por lo tanto, la búsqueda de un amante ideal que por ello sólo puede ser espejo –o reflejo– de nosotros mismos” (9). Se estudian en este trabajo los posibles motivos que hacen que Arenas no radicalice sus concepciones sobre la raza y más bien, usando la figura de la mulata, promueva la conciliación (¿suerte de resistencia?) a través de los afectos que se plasman en su escritura.<sup>9</sup> En sus palabras: la idealista búsqueda del amor para sellar la eterna tragedia del hombre que es su soledad.

### **¿Una Cuba para todos?**

La novela expone una conflictiva relación con las políticas culturales y sociales llevadas a cabo por la revolución, a diferencia de otras obras del período, entre las que se encuentran *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet y *Los guerrilleros negros* (1975) de César Leante (Luis 2). Lejos de hacer una apología a la inclusión del negro en la vida cubana después del triunfo de la revolución, Arenas, parapetado en el siglo diecinueve, lanza su crítica a un proyecto que, como destacó Alejandro de la Fuente, silenció estratégicamente el problema racial como acto de patriotismo (49).

Esta ideología nacionalista de la revolución que encuentra su precedente tanto en el ideario de la etapa republicana como en los discursos martianos, sostiene la aseveración de Fidel Castro en 1962 en la Segunda Declaración de La Habana de que en Cuba se había eliminado la discriminación racial. La unidad nacional ahora equivalía al “silencio” en la “esfera pública” de todo debate sobre el tema racial. Cualquier intento de llevarlo a cabo implicaba peligrosamente ser asociado con la contrarrevolución o el anti-nacionalismo (De la Fuente). En palabras de De la Fuente “El programa de integración de la revolución dejó poco espacio para que persistieran voces o instituciones racialmente definidas, mucho menos que pudieran prosperar” (385).

A pesar de que la revolución otorgó ventajas a las personas de la raza negra en la esfera de la educación y la salud, como De la Fuente también lo especifica, esto se reflejó de forma conflictiva en la cultura. Fue durante las décadas del veinte y del treinta del siglo XX que la

cultura afrocubana comenzó a ser tenida en cuenta como ingrediente indispensable en el imaginario de lo cubano, contribuyendo a la articulación de nuevas “concepciones de la cubanidad”. Sin embargo, dicha inclusión se hacía desde una mirada folklórica y comercial. Robin Moore lo expone claramente en *Nationalizing Blackness* refiriéndose al éxito comercial que hizo que el negro, a partir de ese momento, fuera etiquetado como un producto apetecible y exportable, clave para su futura cooptación y nacionalización (3). Arenas destaca cómo la revolución lo recoge, una vez más, como espectáculo, limitando indiscutiblemente su agencia, al tiempo que enarbolaba la bandera de un país libre de racismo.

Para el escritor, la revolución estaba muy lejos de haber resuelto el problema de la justicia racial aunque se parapetara tras el discurso martiano de la unidad de la raza, el cual fue adoptado estratégicamente homogeneizando, de paso, etapas y luchas históricas. En *La loma*, Arenas desmonta el andamiaje de una cubanidad inclusiva cuyos efectos fueron exportados a los Estados Unidos. Reacciona desde la literatura contra ese “mito integrador” (De la Fuente, 27) martiano cooptado por la revolución que señalaba a Cuba como una nación para todos, y que, en la práctica, era aún inalcanzable. Él había sido testigo y víctima de la exclusión, persecución y castigo a la que se sometía a los ciudadanos por sus orientaciones sexuales, políticas y/o culturales. A su llegada en 1980 a los Estados Unidos, se volcó en un activismo político-cultural que lo llevó a proclamar a José Martí como padre tutelar de su generación: Mariel, la cual retomó del ideario martiano la denuncia de que “patria y libertad” no eran sinónimos (*Necesidad* 31). Arenas subrayó que la falta de libertad en la Cuba revolucionaria era un problema tanto para sujetos negros como para blancos.

Su obra en el exilio se caracteriza por ficcionalizar la historia o llevar la historia a la ficción como examen de un pasado opresivo, pero también como vehículo de crítica del presente. Es por ello que *La loma* tiene como telón de fondo todas estas dinámicas políticas y culturales destacadas por De la Fuente. Desde la Isla irradiaba un modo de entender la historia, la política y la cultura con consabidas repercusiones en el imaginario académico y político norteamericano. Esta novela es un ejemplo de cómo desde lo literario se reacciona en contra de la narrativa de una Cuba post-racial diseminada desde la Isla y acogida por muchos de los miembros del Movimiento Nacionalista Negro en los Estados Unidos y por algunos intelectuales en la academia. La labor política y literaria que Arenas desplegó a su llegada al exilio tuvo como propósito frenar esa paradisiaca visión sobre Cuba.<sup>10</sup>

Esta labor que despliega Arenas en el exilio tiene como antecedente algunas obras realizadas en Cuba, como es el caso del poemario *El central*, el cual escribió en 1970 mientras se encontraba recluso en el central azucarero “Manuel Sanguily”. En la misma hace un recuento de la historia cubana comenzando con las injusticias cometidas tanto con los indígenas, como con los africanos, bajo diferentes sistemas y etapas, hasta llegar a la revolucionaria con la descripción del trabajo exigido a los reclutas en los campos cubanos. Representa así todo un ciclo histórico de continuos abusos. En relación con el poema, Arenas comentó: “I came to understand why the Indians had preferred the suicide to working there as slaves; I understood why so many black men had killed themselves by suffocation. Now I was the Indian, I was the black slave, and I was not alone” (Soto, *Reinaldo* 127).

El “yo” se vuelve cada una de las razas, no en contrapunteo con éstas para replantear antropológicamente o sociológicamente –como lo sugiere Fernando Ortiz– una cubanidad en continua coedura, sino como un “yo” que, desde lo literario, representó el dolor del “otro” rebasando/trascendiendo su presente histórico y hasta su identidad. Es un “yo” que asume la misma condición marginal del “otro” para afirmar que la revolución, lejos de romper y acabar con las injusticias del pasado, se sumó al ciclo de destrucción y violencia. Arenas subraya: “De noche los negros. Son negros, son reclutas, son bestias / que giran violentas y torpes; fatigadas y torpes; hambrientas y / torpes; esclavizadas y torpes” (*Inferno* 70).

Este ciclo repetitivo de la historia se representa a su vez en *La loma*. En los 34 capítulos que conforman la novela son movilizadas diferentes estrategias literarias para mostrar el carácter racista, excluyente y opresivo de una sociedad que bien puede ser atemporal. Arenas acude a la exageración y al humor, como en el caso de la escena en que la bisabuela negra de Cecilia, doña Amalia, es pintada de blanco por su bisnieta en su lecho de muerte. Cecilia le dice: “¡Blanca! ¡Sí, blanquísima!...Así es como tiene que verte él. Leonardo no sabrá nunca que eres una negra retinta. Si lo llega a saber no se casará conmigo. ¡Blanca! ¡Blanca! ¡Ni mulata siquiera!...” (77). Ante los reparos de la centenaria abuela que desea morir como lo que siempre ha sido: una negra, Cecilia le responde furiosa: “¡Esto es el colmo! ¿Así que te convierto en un ser humano y aún protestas?” (77).

Arenas hace uso del humor para minar los estereotipos que circunscribían a la raza negra como “bárbara” e inhumana. Por otro lado, el agradecimiento que le reclama Cecilia a su abuela es eco de la lealtad que el negro debe profesarle a la revolución, al haber sido incluido

en algunos sectores de la sociedad. Sawyer, retomando las palabras de Rebecca Scotts, comenta sobre “the futility of trying to silence debate through calls of gratitude and loyalty to the revolutionary project, for they might fall on racially stony ground” (29). Se pueden hacer diversas y contradictorias lecturas de este pasaje pero una de ellas es la crítica al paternalismo revolucionario. Arenas cuestiona esa “deuda” que las personas de la raza negra deben pagar con una ciega devoción, y que se reforzaba en el discurso revolucionario. El negro debía ser el sujeto leal e incondicional, incluso al punto de llegar a perdonarle a la revolución cualquier error.

En el pasaje en que el mayordomo se ve en medio de una pelea entre su ama, quien le exige que vaya a la relojería a comprarle un reloj a su hijo, y el amo, que se lo impide rotundamente, se comprueba la perspicacia del esclavo. Este resuelve la situación al enviar a otro esclavo, a buscar el reloj, librándose así del castigo de sus amos. La airosa salida al conflicto se puede leer como una reivindicación, en la Cuba revolucionaria, de la autonomía del sujeto negro desde lo literario. Se hace así un balance histórico, social y cultural con el objetivo de reivindicarlo y autorizarlo.

Ya que el humor y la burla plagan escenas como la del blanqueamiento a brochazos de la abuela de Cecilia, se debe cuestionar desde dónde realmente miró Arenas al sujeto negro, y si su “rescate” pudo escapar de los estereotipos que aparentemente enfrentó. La risa invade al lector cuando el narrador comenta el descubrimiento de Leonardo Gamboa: el seno negro de la abuela que Cecilia no alcanza a pintar. Pensando más en seducir a Cecilia que en lo descubierto, Leonardo finalmente logra la posesión sexual de la joven que, en palabras de Arenas, se “refocila” con su amante blanco delante de la abuela a quien, en medio de su acto, termina por pintarle el seno de blanco. La escena concluye con la muerte de la abuela—testigo de la batalla, ¿sexual?, ¿racial?, ¿social?—. Irónicamente se informa: “Amalia Alarcón, negra de nación nacida en Guinea, moría en Cuba cien años después completamente blanca” (79).

El blanqueamiento a brochazos de la abuela negra es una metáfora de esa otra mano de pintura, o lechada, que dio la revolución al debate racial. La ficción vuelve a ser vehículo para la reescritura de esa historia oficial cubana, en este caso, de la enfocada en subrayar la desaparición del racismo. Para Arenas la experiencia de los marginados es siempre cíclica, re-escribible además. Acude a la parodia en esta obra como estrategia, que si bien se apoya en la ridiculización del negro, tiene como objetivo visualizar el espectáculo que la revolución había

montado a su alrededor. Leonardo, al igual que el gobierno cubano, se hizo el desentendido frente al “seno negro marchito” con tal de poseer (abusar de) a la mulata Cecilia. En palabras de Etienne Balibar, Arenas parece decirnos que más que buscar en el pasado la herencia del racismo aún imperante en Cuba, hay que entenderlo como una relación social indisolublemente ligada a las estructuras sociales presentes (65-68). La historia, como la injusticia social, es un ciclo repetitivo.

Para Antonio Benítez-Rojo, “la narrativa antiesclavista, bien haya sido escrita en los tiempos de Delmonte o en los de Castro, debe leerse como el resultado de una estrategia contradiscursiva que siempre se ha propuesto reescribir la historia y la literatura oficiales de Cuba” (“Review” 126). Arenas mismo recalcó esta constante en su obra al expresar: “En ese plano de re-escribir la historia más allá de la ficción o la parodia podrían situarse *El central* o *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*” (Soto, Reinaldo 47).

Ante la pregunta que atraviesa todo este trabajo: ¿desde dónde miró Arenas al negro?, se puede responder que desde una situación también de marginalidad. Arenas se presentó en muchos momentos de su obra como marginado, como otro miembro de una sociedad civil esclava, atrapada en la dialéctica encarnada por la revolución.<sup>11</sup> ¿Pero pensó a fondo Arenas la cubanidad teniendo en cuenta la cuestión racial? Esto nos lleva a la segunda parte de este trabajo, en donde se dan posibles (y contradictorias) respuestas.

### **La (re)presentación de lo cubano y/o las políticas de la parodia**

Leer la ficción y la ensayística de Arenas es adentrarse en una constante batalla contra las articulaciones discursivas de lo cubano, promovidas, y en muchos casos construidas, por la revolución. En su ensayo “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza” nos dice que lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante [...]. Lo cubano es un rumor o un grito, no un coro ni un torrente. Lo cubano es una yagua pudriéndose al sol, una piedra a la intemperie, un matiz, un aleteo al oscurecer. Nunca una inmensa catedral barroca que jamás hemos tenido. Lo cubano es lo que ondula. Más que un estilo, lo cubano es un ritmo [...]. [L]o cubano es lo abierto, lo ecléctico, lo mezclado, lo violento e irónico, lo casi inapresable, que toma de aquí y de allá.... (*Necesidad* 31-32)

Para Arenas lo cubano se define también a través de esas literaturas menores en donde se circunscribe su obra y la de los escritores del Mariel realizada en el exilio. Se propuso llevar a cabo una “legitimación del exilio como parte de lo cubano” (Triff 188) pues, a su entender, es en ese “desamparado” exilio donde lo mejor de la producción literaria cubana, desde el siglo XIX, ha sido realizada (*Necesidad* 35-36). Un ejemplo de ello es la trayectoria de la escritura de *Cecilia Valdés*, iniciada en Cuba, pero terminada y publicada en 1882, durante los años en que Villaverde vivió en los Estados Unidos.

Retomando a David Lloyd, Antonio Vera-León destaca las estrategias que articulan a una literatura menor en oposición a la escritura canónica, y contra el Estado que origina e institucionaliza esta y al que por tanto refleja (5). En el caso particular de *La loma*, esto opera en dos sentidos: por un lado se ratifica la propuesta de Villaverde (a tono con el proyecto delmontino), y por otro, tales estrategias le permiten a Arenas elaborar su crítica en contra del Estado revolucionario. A fin de cuentas, la literatura menor intenta contrarrestar esos “relatos de identidad” que se derivan de la literatura canónica y se apoya para ello en la parodia: “uno de los focos de tensión entre la escritura canónica y las escrituras menores lo constituye la zona de roce que posibilita la parodia del canon pero que también podría producir la absorción de la escritura menor por la cultura canónica” (109).

¿Le interesa a Arenas hacer una “literatura radicalmente menor” con su recreación paródica del texto de Villaverde (que tiene amplias connotaciones raciales), o su texto como “escritura menor” intenta cumplir una función canónica? (109). En otras palabras, ¿su texto es una apuesta radicalmente subversiva, un ataque a lo canonizado en Cuba por la política cultural amparada y ratificada por el Estado, o se articula como una vía de posicionamiento/entrada en el canon? La respuesta abarca un gesto doble: Arenas anhela, como en su momento ocurrió con la obra de Villaverde, que su *Cecilia* entre en el canon, que forme parte de los discursos que han signado a la nación. A fin de cuentas, como escritor censurado en Cuba, como exiliado marielito, él es ese letrado que busca un posicionamiento en el canon literario del cual fue excluido. Sin embargo, al mismo tiempo, busca radicalizar el mensaje de esta obra.

Linda Hutcheon da posibles respuestas a estas interrogantes en su estudio sobre la parodia postmoderna, la cual define como “a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history” (91). Y

agrega: “This kind of authorized transgression is what makes it a ready vehicle for the political contradictions of postmodernism at large” (97). Con esto en cuenta, en *La loma* se elabora un discurso que legitima y subvierte ese “lenguaje dominante” (Vera-León 6) presente en los siglos XIX y XX, y que fue recogido de cierta forma por el discurso de la revolución al borrar las diferencias del “otro” negro, en nombre de una falsa igualdad. Vera León aclara cómo el “lenguaje dominante” en la etapa abolicionista se caracterizó por reflejar en la literatura la “humanidad del ‘otro’” (6). En el último pasaje citado de *La loma* en donde la bisabuela de Cecilia es pintada de blanco, Arenas se burla de esa imitación del blanco como la forma superior que debe asumir/imitar el otro colonizado con vistas a “demostrar su humanidad” (Vera-León 5).

Asimismo, el caso de la abuela Josefa debe analizarse como un ejemplo de lo que Sara Rosell denomina la “internalización del blanqueamiento” (17). Josefa, hija de la barnizada Amalia, es quien exhorta a su nieta Cecilia a casarse con un blanco. La novela destaca el destino que le es asignado a Cecilia pero que, a la vez, esta desea, y que resulta una prolongación de lo acontecido en el pasado a las mujeres de su familia. El narrador observa: “¿Qué futuro podría tener casada con un mulato o un negro en un país de esclavos?” (*La loma* 20).

El blanqueamiento, que en el siglo XIX implicaba una solución frente al temor de la africanización o haitianización de la nación, “trajo parejo la mitigación del negro y la subsecuente mistificación del mulato” (Rosell 16). Rosell cita a Vera Kutzinski cuando habla de que este miedo al negro desemboca en el subsecuente afianzamiento de una hibridez que “aunque, en cierta forma, es una celebración a la diversidad racial, al mismo tiempo niega las divisiones reales que existen en la sociedad” (Rosell 16). La crítica retoma, pertinentemente, la idea de Mercedes Rivas, quien observa que usurparle el color al negro es una manera de hacerlo desaparecer (Rosell 17). De lo que se trata, concluye, es de examinar críticamente cómo “el proceso de blanqueamiento ha generado el mito de que, al menos en términos psicológicos, Cuba es una nación mulata” (16). En la mulata confluyen las contradicciones presentes en el seno de la sociedad colonial, “cuya clase dirigente se debatía entre el deseo de posesión y el exterminio de la raza negra. La mulata constituye el sincretismo, la conciliación de dicha contradicción, que se da tanto en el plano familiar como nacional” (16). Rosell destaca cómo la mulata “se convierte así en personaje central, no sólo del drama social, sino de su representación literaria” (16).

Siguiendo estas ideas de Rosell, se puede afirmar que Arenas hace uso de la parodia y de la hipérbole para, utilizando las palabras de Hutcheon, señalar cómo la política de la representación es también una política de género (y agregamos que hasta racial), y cuestionar el poder histórico detrás de las representaciones culturales (97). Arenas se apropia del personaje literario de la mulata con el objetivo de parodiar el mito de la hibridez y el blanqueamiento (o, en términos coloquiales, lo que se llamó “adelantar la raza”) (Rosell 20). El acto de retomar la historia de Cecilia lleva implícita la subversión y apropiación de las formulaciones sobre la raza y la formación racial e identitaria en Cuba. En esa vuelta al pasado, la parodia vehiculiza la legitimación y el cuestionamiento de que la “forma más alta de lo cubano” (Quintero Herencia 15) radique en esa hibridez. Si como Hutcheon afirma, “parody is doubly coded in political terms” (97), hay un uso y abuso de la interracialidad de Cecilia para un proyecto de nación, y para la propia enunciación estética de Arenas. Este último se apropia de la mulata y sus respectivas lecturas con vistas a un proyecto político y cultural que cifra su visión, y la del resto de los escritores y artistas del Mariel, fuera de las fronteras de la discursividad revolucionaria.

En *La loma* se pone en entredicho la validez de esos constructos asociados a la identidad cubana y, “paradójicamente”, se termina haciendo uso de ellos. Se cumple así la advertencia de Hutcheon en relación a las paradojas políticas de la parodia (103). No solo es la revolución la que usa al sujeto negro para su proyecto de nación, sino que Arenas aprovecha a su vez al “otro” (se apropia e imita el habla del negro) con el objetivo de combatir las políticas culturales hegemónicas de la revolución. Él es ese intelectual blanco que sufre persecución por su orientación sexual y política, y que busca interceptar la discursividad revolucionaria a través de su obra. Apropiándose del “yo” con ropaje antiesclavista de Villaverde, erige un “yo” marginal y anti-revolucionario. “Yo” que es además transferible a un “nosotros” generacional, haciendo extensiva esta incomodidad identitaria al grupo de intelectuales del Mariel. Léase, ese “hombre nuevo” que se les exigió guevareanamente encarnar y que estaba asociado a una supra-masculinidad que Mariel rechazaba.<sup>12</sup>

*La loma*, parodia mediante, se puede leer entonces como una crítica al “proyecto de sujeto nacional” (Vera-León 118) que fundó el grupo delmontino y que había puesto a hablar al negro como “estilo bárbaro de la nación” (118), y por otro lado a la revolución que, paternalistamente, le confirió voz en tanto figura folklorizada y exportable (Moore), y/o como

sujeto-objeto que, luego de su rescate histórico, debía pagar su deuda con altas dosis de lealtad. Al Arenas poner a “hablar al negro” (Vera-León 12) a través del humor y la hipérbole, lo mismo lo cosifica –replicando los tropos de siempre: esa mirada desde arriba que Vera-León le adjudicó al grupo delmontino–, que lo empodera. Un ejemplo de esto se constata en el pasaje en el que el mayordomo de don Cándido se describe quijotesicamente como astuto e ingenioso. Él mismo concluye: “Ya ven, señores, como se resolvió el problema y yo salvé mi vida–les explicó doctoralmente el mayordomo–: pues ni fui a la relojería, pues evidentemente aquí estoy, ni dejé de ir, puesto que dentro de un momento estará aquí el reloj de repetición” (*La loma* 32). El mayordomo se presenta como el negro capaz de superar la inteligencia de los amos, mostrados, en cambio, como listos-tontos.

Volviendo a las paradojas presentes en la “política de la parodia” (Hutcheon), el que el negro mayordomo sea descrito en el siglo veinte como “ingenioso”, algo que Vera-León señala como impensable a la hora de referirse al sujeto negro en el siglo XIX, también puede atribuirse, sarcásticamente, a lo logrado por la revolución. Enfatizamos lo de sarcástico porque ahí radica una parte importante de la crítica areniana. El mayordomo es llevado a la re-escritura del clásico de Villaverde como una persona astuta, capaz de resolver “doctoralmente” estrategias, como posible resultado de los beneficios recibidos con la revolución. Irónicamente estas prebendas no hacen más que reforzar su condición como esclavo de la doctrina socialista predicada en Cuba.

Arenas no solo visualiza la agencia del sujeto negro sino que resalta además su resistencia como componente esencial de lo cubano. Para el escritor, esa resistencia proviene a su vez del deseo y de su orientación sexual, con lo cual se evidencia lo observado por Hutcheon en relación a las políticas de la representación y su estrecha relación con las políticas de género. Esto se expone en la novela en el momento en que el narrador describe cómo el bebé en el vientre de Cecilia decide crecer rápidamente y cambiar de sexo ante las palabras de su madre, quien confiesa: “Y en cuanto a este hijo, porque al menos espero que sea hijo y no hija, haré todo lo posible para que no nazca. Tener un hijo mulato y sin padre en este sitio es echar otro esclavo al mundo. ¡No, no quiero cargar con ese crimen!” (116).

Efectivamente, lo racial se presenta de la mano de identidad de género.<sup>13</sup> Arenas empodera a este bebé no solo con la capacidad de cambiar su sexo como acto de insubordinación, sino que le confiere autoridad para decidir sobre el color de su piel. A pesar

de que Cecilia es una mulata blanconaza y Leonardo blanco, el/la bebé opta por dar el “salto atrás” saliendo bastante pardo/a. Finalmente, el bebé escoge ser una niña negra, resistiendo a los constructos de género y al posible desvanecimiento de la raza negra. Decide su propio sexo y con ello su propio destino: no como mulata cosificada y sexualizada que busca blanquearse, sino como negra. En su elección se materializa el acto simbólico de resistencia a la hibridez racial/cultural, a la identidad cubana signada en una mulatez que busca desdibujar los rastros negros para imitar/asimilarse al blanco colonizador. El “salto atrás” es la defensa “atemporal” de la auto-determinación del negro. Es su grito en contra de una posible desaparición tras la usurpación de su color (Rosell 17). Nació negra y mujer por elección, reafirmando así una identidad que pugna por el reconocimiento de su condición racial y sexual. El pasaje es altamente ilustrativo de cómo desde lo literario Arenas hace una crítica a las identidades asociadas a marcadores raciales y de género.

Desde otro ángulo, paradójicamente, en la narración se culpa a Cecilia de la libre elección de la bebé. Cecilia no es solo un personaje sexualizado por Villaverde, Arenas ahora le recuerda su culpa –pasada y presente– como madre negra: la de dar vida a hombres negros aptos para la esclavitud, y asociados a la transgresión, la delincuencia y la violencia. En *La loma*, Cecilia no cometió “el crimen” de traer otro esclavo más al mundo, pero en cambio engendró “a otra mulata para que la fatídica tradición siguiese su curso” (118). De nuevo aparece el dolor y la pena de la mujer de color que repite el infierno vivido por sus antepasadas. La parodia, efectivamente, al tiempo que subvierte, legitima y da continuidad al pasado.

Hay otro momento en la novela en el que se expone ese cíclico dolor de la mujer mulata, y es el que se presenta través del personaje de la abuela Josefa, quien confiesa su pena a la “virgen traspasada por la espada de fuego” (119). La narración le otorga voz a la virgen de mármol, quien humanamente se lamenta: “Yo ya no puedo seguir toda la eternidad en esta posición y con esta espada de fuego traspasándome” (119). La virgen le pide a Josefa un sacrificio. Y así, mientras Leonardo y Cecilia se “refocilaban”, Josefa se convierte en la virgen de mármol. Irónicamente, la imagen de la sufrida virgen blanca es sustituida por una de “piel completamente morena, el pelo ensortijado, en los brazos sostenía no a un niño rubio sino a un negrito, y una expresión de dolor aún más intensa ensombrecía su semblante” (119).

Se privilegia nuevamente el color negro, ahora en una imagen virginal asociada históricamente con la blancura. Alusión esta que remite a la patrona de Cuba, la Virgen del

Cobre, caracterizada por el tono más oscuro de su piel. La misma Cecilia es llamada por José Dolores Pimienta la “virgencita de bronce” (38), expresión desaprobada por ella ya que le recordaba su origen negro. La abuela de piedra morena (120) es lo que queda de Josefa como resultado de su sacrificado gesto. Llamativamente, la única persona que nota esta transformación y la señala a sus padres (Cecilia y Leonardo) es esa nieta que escogió nacer tan morena como su antepasada.

A grandes rasgos, en estos pasajes se constata cómo la parodia es una forma de representación que permite el gesto doble de legitimar y subvertir lo parodiado. Arenas se sirve de lo que Hutcheon llama “transgresión autorizada” (97) para destacar las contradicciones políticas que se dan en el discurso revolucionario, las cuales causaron un gran impacto en la cultura y la sociedad cubana. La libertad experimentada en el exilio le permite elaborar desenfadadamente su concepción sobre la identidad cubana. Así, fuera del alcance de la censura de la política cultural revolucionaria, *La loma* se torna en una paródica (re)creación de lo cubano mediante el aprovechamiento de la interseccionalidad entre raza y género.

### **La mulata o el ritmo afectivo de lo cubano**

Arenas presenta su visión de lo que es para él lo cubano en varios momentos dentro de su producción en el exilio. Se destaca el ya mencionado ensayo de 1980, “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza” donde articula claramente su concepción de la identidad cubana. Si en ese texto Arenas señala lo cubano como un ritmo, como lo leve, lo que queda a la intemperie, en el descuidado caminar de Cecilia por las calles habaneras, en ese alboroto y desenfado en sus pisadas, en esa “polvareda” que levanta a su paso, se comprueba esta concepción sobre lo cubano.<sup>14</sup> Es preciso analizar cómo se describe la niñez y la juventud de la criolla para ahondar en esta visión areniana de lo cubano. Es por ello que esta sección da un paso atrás en la cronología de la vida de Cecilia. Según Arenas, la niñez/adolescencia es una etapa “libre de toda afectación, y de todo compromiso, pues su condición es efímera, exclusiva [...]. Los adolescentes no habitan en ningún sitio [...]. Nada los compromete, pues son hermosos y únicos” (*Inferno* 40-41). Y agrega: “Los adolescentes son libres porque jamás se han interesado por la libertad; son dichosos pues consideran ridícula esta palabra” (40-41).

Por su parte, el narrador de la novela comenta que Cecilia “parece no detenerse en ningún sitio” (*La loma* 17), y como conoce de antemano esta historia, agrega que “su pasión

no era aún Leonardo, sino la calle” (17). El movimiento de Cecilia es constante, para ella no hay un punto en específico que la constriña. Chancletea sin escuchar, sin que nada ni nadie pueda detener su paso que es además como un ciclón arrasador.<sup>15</sup> “[E]l ruido de sus chancletas retumbaba agresivamente sobre el empedrado, sobre los puentes de madera y hasta sobre los tejados de barro que ella, a esa hora, rompía con su paso para furia de los dueños de la casa y de los esclavos que, por orden del amo, tenían que correr tras ella por toda la ciudad sin darle nunca alcance” (18).

Esta Cecilia de doce años se presenta como alguien imposible de asir, ubicar, fijar a una identidad, a una clase social, llegando a ser un personaje resbaladizo. Ella se divierte, disfruta de la libertad de no llevar el peso de estos marcadores sociales. Cecilia conversa desenfadadamente con todos: blancos y negros. Se presenta sin consciencia ni preocupación por su pasado. Cecilia “sabe que si se detiene invariablemente comenzarán las preguntas. ¿Eres negra o blanca? ¿Quién es tu padre? ¿Quién te mantiene? ¿Cuál es tu historia? [...] Y su historia, al menos para ella, era un enigma” (18). El ruido de sus chancletas llena esos vacíos identitarios y contrarrestan además el querer fijarla a una raza/clase. Chancletear es la forma más alta de lo cubano para llenar esos espacios vacíos y el enigma de su historia. El narrador observa: “Los demás tienen hermanos, padres, madres, alguien a quien poder odiar o amar, parecerse o renegar. Ella tiene las calles, los portales y la claridad del día. Ella se tiene sólo a sí misma y por eso sabe (o intuye) que si deja de hacer ruido deja de ser” (18).

Arenas se reapropia aquí del estereotipo de la mulata sensual, vive vicariamente a través de esta “libertad” callejera de Cecilia. Se produce una liberación de la sexualidad del yo areniano a través del chancleteo de Cecilia. Esa oralidad de la que habla Vera-León y que recoge la novela antiesclavista para un proyecto de nación muy particular, está presente en la ficcionalización de los ruidos que producen las chancletas de la niña/adolescente Cecilia al caminar. Y es que tras “ese repicar de las suelas de maderas de sus sandalias” (17) se recrea una cubanidad tal cual la concibe Arenas. Cecilia arroya carnavalescamente como forma de rebelarse ante el dictamen social, el racismo y el querer ubicarla, encasillarla, consumirla eróticamente. Esta forma de rebelarse se manifiesta años después en su propia bebé, quien escoge su color de piel y su sexo. Arenas recrea entonces esta etapa de la niñez y de la adolescencia como la más proclive a la libertad, puesto que está aún incontaminada por el peso de los constructos sociales.

Una vez pasado este momento de cierta “pureza” que Arenas ubica en la adolescencia, Cecilia alcanza la adultez y con ello el reconocimiento del peso de su “enigma”. Intenta en vano cambiar su suerte entregándose, como sus antepasadas, al amor de un hombre blanco. Arenas parece decirnos que el amor es lo único capaz de mitigar el drama humano, ese eterno sufrimiento, esa violencia cíclica y atemporal. Sin embargo, para Cecilia el amor es burla y traición. La singularidad está en que, como dice la joven, “un gran amor no es la historia de un gran amor, sino su invención” (138).

En el prólogo, Arenas subraya que “la eterna tragedia del hombre” es su “soledad”, “incomunicación” y “desasosiego”, y que por ello se debe buscar “un amante ideal”, “espejo” o “reflejo” “de nosotros mismos” (9). Ese reflejo, ese espejo del amante “otro” que no es más que uno mismo, ese “yo” narcisista entregado a su propia contemplación y auto-afección, es a fin de cuentas una invención. Michel Foucault en “Of Other Spaces” señala que el espejo es un lugar utópico, “a placeless place” y advierte cómo a pesar de que nos veamos reflejados en el espejo, esto no significa que existamos realmente ahí (25). Si el ser humano solo puede encontrar este afecto ficcionalizado como respuesta a la infamia del mundo, una vez más, con esta novela, Arenas vuelve a darle peso a la palabra, a la literatura: “palabras, único tesoro (sin duda deteriorado y ajeno) con el cual aún me asomo, temeroso y titubeante, al espacio del mundo que me ha quedado: la hoja en blanco...” (*Necesidad* 91). Esa “hoja en blanco” es donde indica está la “verdadera patria de un escritor” (31).

Arenas reformula así la identidad cubana en ese amor literario, en esa creación que es invención, parodia, imaginación, y que se concreta escribiendo en el exilio. Tanto él como el resto de los escritores de la “Generación del Mariel”, como en su momento Villaverde y Martí, hicieron su obra en “el desamparado exilio” en búsqueda de la libertad (31). Arenas enfatizó a lo largo de su vida que sin libertad no podía haber creación. Reconfigurar lo cubano fue para él reescribir y recrear una cubanía en la hoja en blanco. Hoja en donde el ruido del chancletear de Cecilia convoca a que se reconsideren los constructos de lo cubano, y se reclame una humanidad y una afectividad que salve de ese “estilo bárbaro” (Vera-León 3) con que la revolución ha reclamado “las formas más altas de lo cubano” (Quintero Herencia).

A modo de conclusión, podemos afirmar que tras esta desenfadada descripción de Cecilia, Arenas reconfiguró a la mulata para un proyecto de cubanía que la “Generación del Mariel” se encargó de impulsar. Iván de la Nuez menciona el no-lugar, la condición

desterritorializadora de la “Generación del Mariel” para referirse a su “desubicación dentro de la cultura cubana” (108-109). En sus palabras, Mariel se encontraba, paradójicamente, en una especie de limbo o espacio intermedio.<sup>16</sup> Resemantizar al personaje de Cecilia, empoderar a la mujer de color, teniendo en cuenta el proyecto de los intelectuales del Mariel, es una manera para Arenas asediar, desde el exilio, el discurso de lo cubano. A fin de cuentas, “The Cecilia character’s liminal social identity (a poor, unmarried, non-white woman with uncertain parentage), when combined with her prominent status as a cultural icon, gives her a unique ability to provide nuance to conversations on social inequality and Cuban national identity” (Lisenby 88). Y es en esa conversación en donde Arenas interviene para contra-hegemónicamente desacralizar una obra canónica de la literatura cubana, e intervenir el discurso revolucionario que alimentó el mito de Cuba como una “nación mulata”.

Arenas entendió que la raza y el género eran “imbricated categories that are constructed simultaneously and that gain their meaning in and through each other” (Kandaswamy 26). No obstante, a la hora de pensar en los constructos que han cifrado a la nación cubana, y en su deseo de denunciar los atropellos del régimen y su enfrentamiento en el exilio con una comunidad cubana ultra-conservadora, diluyó en su discurso las singularidades del sujeto negro y, específicamente, el devenir social y cultural de la mujer de color. En ese sentido, en su novela no hay una meditación profunda sobre la política racial, o sea, sobre la relación entre el estado y los movimientos sociales (Kandaswamy 24), aunque la novela se inscriba en los campos ideológicos cubano y norteamericano bastante minados en relación con el tema de la raza.

Parafraseando a Tomás Fernández Robaina, concluimos que el gesto de Arenas al re-escribir esta novela no implica una solución al problema racial en Cuba desde el “plano artístico literario” (144). No era este su propósito; más bien se delimitó a exponerlo y a consumirlo críticamente por medio de la parodia. Su reclamo es primero por una humanidad perdida en el ciclo histórico de la violencia y los atropellos, y un llamado a la resistencia. Ante esto, su respuesta fue posicionarse en la intemperie, en el exilio desolado, y desde ahí instar a una nueva forma de entender la subjetividad y la identidad cubanas. Resistir, como en su momento hicieron los indios y los esclavos africanos, y reescribir la historia: he ahí sus claves para una cubanía reformulada fuera del territorio insular.

## Notas

<sup>1</sup> Vera M. Kutzinski, en consonancia con William Luis, comenta que *Cecilia Valdés* es “[...] more a panoramic novel of Cuban manners and mores than an antislavery narrative proper [...]” (19). Kutzinski observa: “Even if Villaverde’s admittedly remarkable novel does not (according to Jill Netchinsky, whose study privileges earlier narratives) embody what Netchinsky perceives as ‘the foundation myth of Cuban literary culture,’ that is, antislavery poetics, *Cecilia Valdés* can be taken as representative of a racialized and sexualized cultural iconography that offers an alternative mythic foundation: the Cuban cult of the mulata” (21).

<sup>2</sup> Domingo Del Monte (1804-1853), escritor, abogado, crítico y fundador de revistas literarias, nucleó a su alrededor a un grupo de escritores con el fin de divulgar la cultura y la literatura cubana. El grupo delmontino contó con los escritores José Jacinto Milanés, Anselmo Suárez y Romero y Cirilo Villaverde.

<sup>3</sup> En su libro *Racial Formation in the United States*, Michael Omi y Howard Winant definen la raza como “a concept which signifies and symbolizes social conflicts and interests by referring to a different types of human bodies” (55).

<sup>4</sup> Ver *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)* de Quintero Herencia en donde este propone dos sentidos de lo institucional, y destaca lo que denomina institucionalidad textual (18). Estos conceptos son retomados por Simal para hablar sobre cómo desde las páginas de la revista *Mariel* (1983-1985), Arenas y la llamada “Generación del Mariel” erigen una discursividad textual para enunciarse y posicionarse en/desde el exilio en contra de la discursividad textual revolucionaria (“En defensa”).

<sup>5</sup> Optamos por seguir a Mark Q. Sawyer al destacar que “international factors drive racial politics and in the sense that racialization is frequently thought of and experienced in transnational and comparative terms” (xix). El crítico, al igual que William Luis, destaca cómo Cuba, Estados Unidos y África “have played critical roles in one another’s racial histories. As a consequence, we must focus on transnational flows of people and ideology in order to understand completely the historical evolution of racial politics on the island” (xix).

<sup>6</sup> En las décadas del sesenta y setenta, el movimiento nacionalista negro en los Estados Unidos se dividía entre un nacionalismo cultural que ponía en primer lugar la perspectiva de la raza y un nacionalismo revolucionario, que no distinguía lo racial de categorías como la clase, el género y la orientación sexual (Sawyer 80).

<sup>7</sup> Ver *Reinaldo Arenas: The Pentagonía* (1994), y *Reinaldo Arenas* (1998) de Francisco Soto; *A Gay Cuban Activist in Exile* (2007) de Rafael Ocasio; *Gay Cuban Nation* (2001) de Emilio Bejel, y *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and The Cuban Revolution* (2013) de Jorge Olivares, entre otros.

<sup>8</sup> Kimberlé Crenshaw utilizó el término “intersectionality” para explicar cómo las experiencias de las mujeres de color son “the product of intersecting patterns of racism and sexism, and how these experiences tend not to be represented within the discourses of either feminism or antiracism” (1243-1244).

<sup>9</sup> En su artículo “Frustrated Mulatta Aspirations: Reiterations of ‘Cecilia Valdés’ in Post-Soviet Cuba”, David Lisenby conecta el tropo de la mulata con el concepto de lo residual acuñado por Raymond Williams en su estudio sobre la formación cultural. Lo residual está conformado por aquellos elementos del pasado que se activan en el presente. Lisenby analiza cómo la figura de Cecilia es reapropiada en obras de la Cuba post-soviética “as a medium of active connection to Cuba’s slave-holding history, showing racial paradigms of centuries past to linger disturbingly through aspects of racial inequality in sexual relationships of the present” (89). Este trabajo de Lisenby, centrado en la Cuba post-soviética, no se detiene en las conexiones que tienen las obras teatrales y las películas escogidas con la obra de Arenas.

<sup>10</sup> Ver su libro misceláneo *Necesidad de libertad*

<sup>11</sup> Ver *Antes que Anochezca*, la autobiografía que escribió Arenas antes de morir y que fue publicada *post-mortem* en 1992. Consultar además su libro de ensayos *Necesidad de libertad* (1986)

<sup>12</sup> Ver “En defensa del intelectual homosexual disidente: la revista *Mariel* frente al discurso homofóbico de la revolución cubana” de Mónica Simal.

<sup>13</sup> Priya Kandaswamy observa: “Second wave feminists employed the term *gender* to challenge biological determinism, not by calling into question the naturalness of sex categories per se, but by shifting the debate to the terrain of the cultural meaning of those categories” (25).

<sup>14</sup> La importancia de esta liberación del personaje en su chancleteo fue resaltado con anterioridad por Odette Casamayor durante una versión preliminar de este ensayo leído en un congreso.

<sup>15</sup> Este pasaje podría analizarse a partir de lo planteado por Antonio Benítez-Rojo en la introducción a *The Repeating Island*, en donde desde una perspectiva posmoderna, y apropiándose de la teoría del caos, comenta: “the figure of a centipede that comes together and then breaks up, that winds and stretches beneath the ritual’s rhythm, always in the rhythm, the beat of the chaos for the islands...” (60).

<sup>16</sup> Según Iván de la Nuez, la “Generación del Mariel” “parece quedarse, entonces, en un espacio distinto, en una playa sin salida, entre el mundo de las poéticas modernas del compromiso oficial de los 70 y el mundo posterior más cínico de los posmodernistas” (109).

**Bibliografía**

- Arenas, Reinaldo. *La loma del Ángel*. Miami: Ediciones Universal, 1995. Impreso.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. Impreso.
- . *Inferno (poesía completa)*. Barcelona: Lumen 2001. Impreso.
- . *Necesidad de libertad*. 2<sup>nd</sup> Ed. Miami: Ediciones Universal, 2001. Impreso.
- Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. *Raza, nación y clase*. Madrid: IEPALA, 1991. Impreso.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: U of Chicago P, 2001. Impreso.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trad. James E. Maraniss. 2<sup>nd</sup> Ed. Durham: Duke UP: 1997. Impreso.
- . "Review: Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative." *Hispanic Review* 61.1(1993): 125-27. Impreso.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics." *Feminist Legal Theory*. Ed. Katherine Bartlett and Rosanne Kennedy. Boulder: Westview Press, 1991. 57-80. Impreso.
- Fernández Robaina, Tomás. *Cuba: personalidades en el debate racial: conferencias y ensayos*. La Habana, Ciencias Sociales, 2007. Impreso.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". *Diacritics* 16 (1986): 22-27. Impreso.
- Fuente, Alejandro de la. *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000*. Madrid: Colibrí, 2000. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988. Impreso.
- Kandaswamy, Priya. "Gendering Racial Formation." *Racial Formation the Twenty-First Century*. Ed. Daniel Martinez HoSang, Oneka La Bennett y Laura Pulido. Los Angeles: U of

- California P, 2012. 23-43. Impreso.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville and London: UP of Virginia, 1993. Impreso.
- Lisenby, David. "Frustrated Mulatta Aspirations: Reiterations of 'Cecilia Valdés' in Post-Soviet Cuba". *Afro-Hispanic Review* 31.1 (2012): 87-104. Impreso.
- Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: U of Texas P, 1990. Impreso.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburg: U of Pittsburgh P, 1997. Impreso.
- Nuez, Iván de la. "Mariel en el extremo de la cultura." *Encuentro de la Cultura Cubana* 8-9 (1998): 105-9. Internet. Acceso 15 May. 2016.
- Ocasio, Rafael. *A Cuban Gay Activist in Exile: Reinaldo Arenas*. Gainesville: UP of Florida, 2007. Impreso.
- Omi, Michael, and Howard Winant. *Racial Formation in the United States: From 1960s to the 1990s*. 2<sup>nd</sup> Ed. Routledge: New York, 1994. Impreso.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002. Impreso.
- Rosell, Sara. "'Cecilia Valdés' de Villaverde a Arenas: la (re)creación del mito de la Mulata." *Afro-Hispanic Review* 18.2 (1999): 15-21. Impreso.
- Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. New York: Cambridge UP, 2006. Impreso.
- Simal, Mónica. "En defensa del intelectual homosexual disidente: la revista *Mariel* frente al discurso homofóbico de la revolución cubana." *Nuestro Caribe. Poder, Raza y Postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. Puerto Rico: Isla Negra, 2016. 65-85. Impreso.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne Publishers, 1998. Impreso.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville: UP of Florida, 1994. Impreso.
- Triff, Soren. "Los ensayos dispersos de Reinaldo Arenas". *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*. Ed. Reinaldo Sánchez. Miami: Ediciones Universal, 2004. 183-199. Impreso.
- Vera-León, Antonio. "Juan Francisco Manzano: El estilo bárbaro de la nación." *Hispanoamérica*. 20.60 (1991): 3-22. Impreso.