

METAMORFOSIS DEL DESEO: ANIMALIDAD, SEXUALIDAD Y DEVENIR-PLANTA EN *TERMINA EL DESFILE* DE REINALDO ARENAS**Michael Karrer**

Universidad de Potsdam

michael.karrer@uni-potsdam.de

Resumen: Este artículo indaga en las borrosas fronteras entre lo humano, lo animal y lo vegetal en los cuentos de Reinaldo Arenas, recopilados bajo el título *Termina el desfile* (1981). Partiendo de Gabriel Giorgi y su estudio sobre el papel del animal en la cultura, se analiza la presencia de entidades no humanas en dichos cuentos y su vinculación con sexualidades no normativas. Se argumenta que la desfiguración de los límites entre especies en los relatos de Arenas —a través del desdoblamiento, la metamorfosis y la zoofagia— representa una crítica a la normalización de corporalidades y deseos en el contexto (pos)revolucionario de Cuba, al tiempo que abre la posibilidad de imaginar otras formas de relación entre humanos y seres más-que-humanos que puedan salvar la brecha de la alteridad.

Palabras clave: Reinaldo Arenas, animalidad, plantas, *queer*, Cuba

METAMORPHOSIS OF DESIRE: ANIMALITY, SEXUALITY, AND BECOMING PLANT IN REINALDO ARENAS' *TERMINA EL DESFILE*

Abstract: This article explores the blurred boundaries between the human, the animal, and the vegetal in the short stories of Reinaldo Arenas collected under the title *Termina el desfile* (1981). Drawing on Gabriel Giorgi's study of the role of the animal in culture, it analyzes the presence of nonhuman entities in these stories and their connection to non-normative sexualities. It argues that the disfiguration of species boundaries in Arenas's narratives—through doubling, metamorphosis, and zoophagy—constitutes a critique of the normalization of bodies and desires in the (post-)revolutionary Cuban context, while also opening up the possibility of imagining other forms of relationship between humans and more-than-human beings that might bridge the gap of alterity.

Keywords: Reinaldo Arenas, animality, plants, *queer*, Cuba

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.12503>

Recibido: el 30 de septiembre de 2025

Aceptado: el 19 de diciembre de 2025

Publicado: el 25 de febrero de 2026

1. Introducción

En un acercamiento que resalta por su originalidad entre la vasta bibliografía existente sobre Reinaldo Arenas, Laura Maccioni (2012; 2014) propone una lectura que sitúa la obra temprana del autor en el contexto de la Revolución cubana de un modo que evita causalidades y relaciones simples. En lugar de limitar la producción literaria de Arenas “al esquema algo reducido de la denuncia a la opresión” (Maccioni, 2012: 185) del gobierno declaradamente socialista, la autora busca conexiones más complejas entre el hecho histórico y el literario, mostrando que este último pertenece al gesto revolucionario, no porque lo transfiriese a un plano estético, sino por iluminar, con sus temas y formas novedosos, lo que no tiene cabida en ella. Si bien el triunfo sobre la dictadura de Fulgencio Batista puso en entredicho conceptos fundamentales de la sociedad burguesa, como la propiedad privada, la explotación del trabajo asalariado y, en cierto modo, los prejuicios racistas, ha dejado intactos otros, e incluso los reforzó con su dogma del “hombre nuevo” al punto de justificar la represión y la persecución de personas, como en el caso de Arenas, que no se ajustaban a este modelo de humanidad (viril, soldadesca, trabajadora y heterosexual). Sin embargo, los acontecimientos a finales de la década de los cincuenta dieron lugar a una “imaginación revolucionaria” (Maccioni, 2014: 482) en la sociedad y en la vida cultural cubanas que no se agota en este discurso oficial. De este modo, la autora argumenta, refiriéndose a los textos escritos por Arenas durante los años sesenta, que estos “liberan una zona que la Revolución, con la R mayúscula, reprime con meticulosidad digna del régimen más conservador pero que, paradójicamente, ella ha hecho posible entrever con el hecho de su acontecimiento, en el instante preciso en que su acontecimiento derrumba todas las interdicciones” (Maccioni, 2012: 184). La narrativa areniana ilumina así otro “*locus* revolucionario” (Maccioni, 2014: 482) paralelo y en contraposición a los mecanismos de control y disciplinamiento de cuerpos y deseos que comienzan con la institucionalización de la Revolución, y propone otros modos de relación con el cuerpo y entre los cuerpos que resisten este nuevo ordenamiento biopolítico.

Retomando esta perspectiva diferenciada sobre la obra de Arenas, analizaré algunos de los relatos más o menos breves reunidos bajo el título *Termina el desfile* (1981), que, a excepción del último cuento homónimo, escrito ya en el exilio estadounidense, forman parte del primer periodo creativo de Arenas.¹ Autor prolífico de un número considerable de novelas, además de cuentos, poemas, ensayos y piezas teatrales, la obra de Arenas se caracteriza por una “coherencia y unidad orgánica” (Ette, 1996: 96), atribuible tanto a la densa red de referencias intertextuales que atraviesa los distintos escritos como a la intensa “relación vida-obra” (Manzoni, 2008: 145) que los impregna. Los cuentos de *Termina el desfile* tienen la particularidad de abarcar las distintas etapas histórico-biográficas que corresponden a los años formativos del joven Arenas, y que en las novelas de la llamada “pentagonía” son abordadas por separado: la niñez en el campo en *Celestino antes del alba* (Arenas, 1967), la adolescencia

¹ La mayoría de estos cuentos fueron escritos en los años posteriores a la Revolución, entre 1964 y 1968. Algunos de ellos se publicaron por separado en revistas cubanas y también fuera del país (“Con los ojos cerrados”, “La Vieja Rosa”, “A la sombra de la mata de almendras”, “El hijo y la madre”) antes de ser recopilados en el libro *Con los ojos cerrados* por la editorial Arca en Montevideo. Esta edición, promovida por Ángel Rama, quien logró sacar el manuscrito de Cuba para publicarlo en Uruguay —aparentemente sin el conocimiento del autor (Hasson—Arenas, 1996: 48)— incluye otros cuatro cuentos (“Comienza el desfile”, “Los heridos”, “El reino de Alipio” y “Bestial entre las flores”). En 1981 Arenas finalmente publicaría la colección *Termina el desfile* bajo el sello de Seix Barral en España que, además de los cuentos mencionados, incluye la historia que da título a la obra.

en la pequeña ciudad en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Arenas, 1980), la experiencia de la Revolución en el umbral de la edad adulta en *Otra vez el mar* (Arenas, 1982) y, finalmente, la posterior vida en la capital cubana, que años más tarde constituirá el espacio narrativo de *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”* (Arenas, 1999). Paralelamente, aunque sin respetar un orden cronológico, los cuentos de *Termina el desfile* pueden relacionarse con estas diferentes fases, otorgando especial relevancia a los acontecimientos históricos vinculados con la Revolución. Siguiendo a Maccioni, quien a su vez se basa en las reflexiones de Deleuze y Guattari (2004: 108) sobre el “devenir-minoritario”, entiendo estos cuentos como una suerte de “desterritorialización” (Deleuze—Guattari, 2004: 15; Maccioni, 2012: 192) que se oponen a la contención o “reterritorialización” de los espacios de posibilidad abiertos por la revolución (con “r” minúscula). Con referencia a Gabriel Giorgi (2014) subrayaré el papel central que desempeña lo no humano en este desplazamiento —la presencia de animales y otros seres no humanos— con el que la obra de Arenas se desmarca de la política institucionalizada, encarnada de manera emblemática en la figura del “hombre nuevo”. Como sostiene Denise León en un breve ensayo sobre *Antes que anochezca*, obra autobiográfica de Arenas (1992) publicada *post mortem*, el mundo animal, vinculado sobre todo a la infancia del autor en el campo, funciona “como un foco de resistencia [ante] el modelo de humanidad normalizada que impone el discurso castrista pero al mismo tiempo, por otro lado [...] le permite imaginar otros órdenes para los cuerpos y sus deseos” (León, 2015: 321). Quiero aplicar esta idea al relativamente poco estudiado libro de cuentos de Arenas, examinando “el anudamiento sistemático entre animalidad y sexualidades queer” (Giorgi, 2014: 240) que atraviesa gran parte de los relatos recopilados. En *Termina el desfile*, lo animal, y, por extensión, lo vegetal, está ligado de manera persistente a los deseos y cuerpos no normativos de las figuras humanas. Estas entidades más-que-humanas no aparecen en oposición a lo humano, sino que, por el contrario, se mezclan con las figuras humanas —por medio del desdoblamiento, de la metamorfosis y de la zoofagia— de modo que, por momentos, los límites entre las especies se vuelven indistinguibles. Como se argumenta a continuación, esta permutabilidad de las fronteras entre especies no solo cuestiona una concepción demasiado restrictiva de lo humano —incluyendo las idealizaciones que conlleva la idea del “hombre nuevo”—, sino que también deja entrever, en sus intersticios, los contornos de una comunidad interespecie.

2. Sexualidades no normativas y la crisis de reconocimiento social

En su estudio *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Giorgi identifica un cambio relativamente reciente en las culturas latinoamericanas respecto al lugar que ocupa el animal en ellas. Si durante mucho tiempo lo animal sirvió en la literatura para evidenciar la diferencia fundamental con respecto a lo humano —haciendo del animal su “revés sistemático y otro absoluto” (Giorgi, 2014: 11)—, esto comenzó a cambiar a partir de la década del sesenta, dando lugar a una conexión cada vez más borrosa y compleja entre ambos. Según el autor argentino, esta “nueva proximidad” (Giorgi, 2014: 85) entre animal y humano, observable en una serie de artefactos culturales incluyendo la literatura, pone en tela de juicio la “legibilidad” de lo humano como una entidad claramente separable de lo no humano. El trabajo de Giorgi se inscribe así en un campo crítico de creciente relevancia que, a diferencia de las lecturas orientadas a reducir lo animal a una función representacional subordinada a lo humano

(metafórica o alegórica), propone una relectura de la literatura latinoamericana desde una perspectiva multispecies, centrada en la idea de una co-constitución entre humanos y no humanos (Yelin 2010; Briceño 2023). Significativamente, Giorgi vincula la puesta en crisis de diferencias que suelen considerarse ontológicas —entre humanos y animales, y entre naturaleza y cultura—, así como de las distinciones biopolíticas —entre personas y no personas, y entre *bios* y *zoé*—, con el cuestionamiento al binarismo de género y a la heteronormatividad que encarnan las subjetividades y corporalidades *queer*:

la inscripción de cuerpos y deseos disidentes en la imaginación cultural ha implicado no solo una puesta en crisis de gramáticas de reconocimiento social de los cuerpos —su reconocimiento como parte de la nación, de una clase social, de una raza, etc.— sino, simultáneamente, una crisis de su pertenencia a la especie humana misma: los cuerpos y sexualidades no normativos marcaron, sistemáticamente, un límite de legibilidad de la vida humana o de la subjetividad propiamente (es decir, normativamente) humana. (Giorgi, 2014: 242)

Este énfasis en las sexualidades no normativas asociadas a la irrupción de lo animal en las culturas latinoamericanas —rasgo distintivo de los textos de Giorgi dentro del campo de los estudios animales— resulta particularmente relevante a la hora de entablar un diálogo con la literatura cubana de mediados del siglo XX y, en particular, con la obra de Arenas, ausentes, sin embargo, en el estudio del autor argentino.²

Si bien Giorgi no menciona a Arenas, podemos observar en la obra del escritor cubano una configuración comparable. De manera ejemplar, en los cuentos de Arenas de mediados de los años sesenta, la inscripción de sexualidades no normativas se conjuga con la presencia de entidades no humanas. Este momento coincide, además, con una transformación radical del orden político, social y cultural en Cuba, que puso en entredicho formas de subjetivación en un sentido amplio. Dos de los relatos de *Termina el desfile*, “Comienza el desfile” y “La Vieja Rosa”, tratan explícitamente de estos eventos, pero es el último el que más directamente vincula la Revolución, como podemos decir a raíz de la cita de Giorgi, con una “crisis de gramáticas de reconocimiento social”. Así, “La Vieja Rosa”, el relato más extenso de la colección y escrito en 1966, narra los cambios provocados por la Revolución desde la perspectiva del personaje principal, una campesina que alcanza cierto prestigio en un entorno rural que bien puede ser entendido como “ahistórico” (Ette, 1996: 113), pero cuyo mundo se ve trastornado por una serie de reveses personales, entre los que el suicidio del esposo, cuyos deseos sexuales son rechazados constantemente por ella, desempeña un papel secundario: uno de los hijos se une al movimiento revolucionario y, en esta función, es encargado de la colectivización de la granja de su madre Rosa, mientras que la hija se muda a la ciudad y, en contra de la voluntad de su madre, que no oculta sus prejuicios racistas, se casa con un hombre afrodescendiente. Pero nada perturba más a la Vieja Rosa y, de hecho, precipita su fin —léase: el fin del antiguo orden—

² Conviene señalar que las obras de autores como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, ambos de gran importancia para Arenas y con quienes comparte no solo preocupaciones estéticas ligadas al neobarroco y a lo grotesco, sino también el rechazo sufrido en la Cuba castrista a causa de su orientación sexual, exhiben una presencia notable de animales. No obstante, son pocos los estudios que examinan la cuestión de la animalidad en la escritura de estos dos autores. Sobre el “universo animal” en la poética de Lezama Lima, véase el estudio de Juan Manuel del Río Surribas (2006). Con respecto a Piñeras, considero particularmente ilustrativo el análisis de Oscar Sebastian Tellini (2025) de un texto teatral, “El flaco y el gordo”, que se enmarca en los estudios latinoamericanos sobre animalidad señalados arriba.

que el descubrimiento de que su hijo menor, el más querido de todos, mantiene una relación amorosa con otro hombre:

Con gran cuidado, comenzó a abrir la puerta. Y se asomó a la habitación. Los dos muchachos, casi desnudos, estaban de pie en el centro del cuarto, besándose. Luego cayeron, semejando casi un solo cuerpo, sobre la cama. La Vieja Rosa volvió a cerrar muy despacio la puerta. Comenzó a bajar las escaleras. Cruzó la sala, y sin detenerse, fue hasta la pared del comedor y descolgó la escopeta polvorienta. (Arenas, 1981: 68)

Esta inclusión aún tímida de la homosexualidad en relación con otros cambios sociales parece significativa y puede interpretarse como una muestra del optimismo que Arenas pudo haber sentido hacia los procesos revolucionarios. Sin embargo, como el propio escritor debe constatar dolorosamente, la homosexualidad —y la sexualidad en general— permanece por mucho tiempo como uno de los vacíos de la Revolución, un aspecto que no solo queda excluido de las gramáticas de reconocimiento social, sino que además se reprime con un gesto no menos fóbico que el de La Vieja Rosa.

Estas reacciones fóbicas hacia las sexualidades no normativas están también presentes en el cuento “A la sombra de la mata de almendras”, escrito un año después de “La Vieja Rosa”. Rompiendo con la forma convencional que caracteriza a este último relato, “A la sombra...” aborda la homosexualidad de su protagonista de manera indirecta, a través de un complejo entrelazamiento de dos hilos narrativos. Por un lado, trata del encuentro del narrador en primera persona con una mujer en La Habana Vieja, quien lo invita a su casa. Sin embargo, la pareja se separa sin llegar a tener relaciones sexuales y, al despedirse, el narrador espera “la palabra brutal, la ofensa que me corresponde” (Arenas, 1981: 80) por no haber respondido a las expectativas heterosexuales. Por otro lado, esta trama se ve interrumpida de manera recurrente por otra, en la que el mismo “yo” narra su lucha por preservar una mata de almendras —la única que queda en el patio de la casa materna—, amenazada por las tías con quienes convive en ese espacio. Como en otros cuentos de *Termina el desfile*, la casa está habitada por mujeres (con la excepción del narrador y del padre, que destaca por su pasividad), de manera similar a la propia experiencia biográfica del autor, que dice haberse criado en un entorno “matriarcal” (Hasson—Arenas, 1996: 35). En la medida en que la narración construye un antagonismo entre estas figuras y el narrador, “A la sombra...” establece un patrón que se repite en la mayoría de los relatos de Arenas, en forma más o menos modificada, y que identifica a las figuras maternas con un “imperio coercitivo [...] sostenido por estrictas normas morales, roles de género, supersticiones, doctrinas religiosas y la sexualidad monogámica heterosexual” (Chávez-Rivera, 2013: 77). Frente a ello se encuentran las figuras masculinas jóvenes, cuya perspectiva adopta con frecuencia el narrador y que se rebelan contra este régimen sostenido por mujeres autoritarias.³

En “A la sombra...”, el conflicto entre ambos bandos se desarrolla alrededor de la planta epónima, cuya copa no solo representa el último refugio para los pájaros de un barrio desprovisto ya de árboles, sino también para el narrador, que encuentra consuelo en el pie de su

³ En esta identificación puede verse un elemento misógino de la narrativa de Arenas. Sin embargo, como señala Armando Chávez-Rivera, el “repudio de la narrativa areniana hacia la mujer autoritaria se complementa con la crítica al patriarcado”. De este modo, los textos de Arenas dan cuenta de los límites de “las revoluciones que no llegaron a transformar cuestiones de género y sexualidad” (Chávez-Rivera, 2013: 89).

tronco.⁴ Tanto “el escándalo de los pájaros” (Arenas, 1981: 76) como las hojas que entran sin cesar a la casa provocan la furia de la madre y las tías, decididas de “tumbar” la mata con un hacha. Al igual que en otros textos de Arenas, en las que las plantas tienen un significado sexual, en “A la sombra...”, las hojas pueden interpretarse como metáfora de la eyaculación (Bush, 1988: 395). Si aceptamos esta interpretación, y teniendo en cuenta la preferencia del narrador por el tronco (en paralelo a su rechazo hacia la joven), podemos poner en relación la actitud de las tías, quienes se dedican de manera obsesiva a limpiar las hojas del suelo, con lo que Greta Gaard (1997) denomina, en un texto fundacional de las ecologías *queer*, “erotofobia”. Definiéndola como “un miedo a lo erótico tan fuerte que solo se permite abiertamente una forma de sexualidad”⁵ (Gaard, 1997: 118), la teórica sostiene que la homofobia constituye una manifestación particular de una fobia hacia la sexualidad en general. Esta, a su vez, se encuentra vinculada en el discurso dominante de Occidente con una desvalorización de lo corporal y del deseo físico —asociados con la dimensión animal del ser humano—, que exige un proceso constante de “civilización”. En este sentido, el afecto que el protagonista manifiesta hacia el almendro adquiere un significado que trasciende su posible relación con el complejo de castración —simbolizado por el hacha de las tías—, en la medida en que expresa una protesta contra dicha “civilización” de la naturaleza humana y más-que-humana.

3. Volverse otro, volverse uno: metamorfosis, desdoblamiento y zoofagia

Si en “La Vieja Rosa” y “A la sombra...” las sexualidades no normativas representan un desafío a las expectativas colectivas en la sociedad cubana antes y después de la Revolución, otros textos de *Termina el desfile* avanzan hacia lo que podemos entender, con Gabriel Giorgi, como una crisis de legibilidad de los personajes que pone en tela de juicio “su pertenencia a la especie humana misma” (Giorgi, 2014: 242). Me refiero a los cuentos “El hijo y la madre”, “Los heridos” y “Bestial entre las flores”, concebidos entre 1966 y 1967, donde las figuras experimentan transformaciones radicales que alteran su forma convencionalmente humana a partir de la metamorfosis, el desdoblamiento y la zoofagia.⁶ Estos textos se inscriben en la constelación ya señalada, al presentar el enfrentamiento de un joven “deseoso” —gran tema del neobarroco cubano—⁷ con sus familiares, que se interponen en la plena realización de sus deseos. De forma más condensada, este conflicto se manifiesta en “El hijo y la madre”, donde se reduce, como ya anticipa el título, a la lucha del hijo con la presencia agobiante de “la madre”, sustantivo con el que se inician las primeras ocho líneas y que subraya la omnipresencia de esta

⁴ La referencia a los pájaros se puede entender como un guiño, ya que, en Cuba, la palabra “pájaro” se usa de manera despectiva para hombres homosexuales o “afeminados”. Fernando Ortiz, en su *Glosario de afronegrismos*, relaciona la expresión con la palabra “cundango”, que se usa en Cuba con el mismo significado y que, entre otras posibles fuentes, deriva de la palabra mandinga “kundingo”, que significa “pajarito” (Ortiz, 1924: 156).

⁵ “a fear of the erotic so strong that only one form of sexuality is overtly allowed”

⁶ María Teresa Miaja De la Peña destaca la centralidad del desdoblamiento y de la metamorfosis como elementos constitutivos de la narrativa de Arenas: “Cada uno de sus protagonistas tiene un *alter ego*, el cual no necesariamente es otra persona, puede ser un animal, una planta o, incluso, un objeto” (Miaja de la Peña, 2007: 256). Asimismo, señala que la metamorfosis en la obra areniana suele vincularse con el disfraz o manifestarse “mediante un cambio vivido dentro de las múltiples experiencias imaginativas o alucinantes del protagonista” (Miaja de la Peña, 2007: 257).

⁷ Pienso en las célebres palabras con las que se abre el poema “Llamado del deseo” de José Lezama Lima: “Deseoso es aquel que huye de su madre” (1975: 759). La mayoría de los cuentos de *Termina de desfile* pueden entenderse como una variación —“pervertida” y hasta “matricida”— de este motivo lezamiano.

figura en el pensamiento obsesivo del protagonista. El texto expone la espera ansiosa del hijo por “*el visitante*”⁸ (Arenas, 1981: 106), pero al no atreverse a comunicarle a su madre la anhelada visita, no termina de recibirlo.

Al igual que en “A la sombra...”, relato con el que “El hijo y la madre” mantiene un diálogo explícito, la espera del hijo se acompaña del canto de los pájaros que habitan la copa de un almendro visible desde la ventana de la casa, cuyos trinos irrumpen precisamente después de que el protagonista dicta a su enigmático amigo las indicaciones para el encuentro. Sin embargo, la visita no se materializa, a pesar de los repetidos intentos del hijo de compartir la noticia de la llegada inminente. En cada uno de estos intentos, la presencia de la madre aumenta, adquiriendo rasgos cada vez más grotescos. En el primer intento, su cuello se alarga hasta que la cabeza llega a topar “el techo con la cabeza y romperlo” (Arenas, 1981: 107). En el segundo, “la madre adquiriría ademanes teatrales. Se ponía de pie sobre el asiento que se tambaleaba. Su cabeza cambiaba de colores, girando. Hasta que toda la sala no fue más que un torbellino luminoso que a él le parecía desolador” (Arenas, 1981: 108). Finalmente, con el primer tañido de la campana, la metamorfosis de la madre parece completarse, convirtiéndola en una “bestia plumada y grasosa (por el tizne y la manteca de las ollas) que resoplaba y crecía entre maullidos” (Arenas, 1981: 109), mientras que “con un ala gigantesca [que] atrajo al hijo hasta su pecho lleno de piojillos [...], piafando como un caballo; llenando con sus alas inmensas toda la casa” (110). Si bien esta metamorfosis parece producirse únicamente en la mente del hijo, atemorizado ante la posibilidad de quebrar el “pacto” implícito con la madre de no tener “amigos” (Arenas, 1981: 110), dicho pacto conserva su vigencia con independencia de su presencia física, manteniendo al hijo en un estado de inercia incluso más allá de su muerte. De este modo, la animalización de la madre —ya sea bajo la forma inofensiva de “*un ratón mojado*” (Arenas, 1981: 107) o de un ser plumado de dimensiones monstruosas— se vincula con el deseo del hijo de establecer una relación —¿de amistad, acaso erótica?— con otro sujeto, en la medida en que la figura materna se interpone entre él y su objeto de deseo.

La soledad evocada por la figura del joven envejecido de “El hijo y la madre” se proyecta también en la vida de Reinaldo, protagonista de “Los heridos”. Identificado con el autor tanto por el nombre como por su vocación literaria —se propone escribir un libro que, sin embargo, no se materializa—, Reinaldo comparte con su madre, al igual que la mayoría de las figuras masculinas de *Termina el desfile*, una vida doméstica marcada por el conflicto. Nuevamente, la madre es caracterizada mediante atributos animales: “ojos de vaca cansada” (Arenas, 1981: 88), “movimientos de tortuga desequilibraba” (90), “penosa situación de lagarto” (91). No obstante, en esta ocasión, la “guerra” (88) que se desarrolla entre madre e hijo no se debe a la represión contra la que se rebela el hijo, sino al exceso de atenciones que ella le presta. De hecho, el cuidado —que puede transformarse en una forma velada de posesión y control— y el autocuidado constituyen el eje central del relato. Las atenciones que recibe el hijo en casa van acompañadas de expectativas sociales, ya que, además de ser hijo, es también un “hijo de la Revolución”; condición que rechaza con igual vehemencia. Las reflexiones de Reinaldo al respecto, introducidas en un estilo indirecto libre, son explícitas referencias a la sociedad cubana posrevolucionaria: “*porque quieren que yo sea miliciano; y que haga guardias; y que trabaje mil horas; y que ingrese en una brigada de trabajo productivo; y que*

⁸ La cursiva procede del original, salvo indicación contraria.

me vuelva un buey prieto” (Arenas, 1981: 84). Si en este rechazo de un rol social impuesto por el Estado puede reconocerse una “ética como escritor” (Maccioni, 2014: 497), que privilegia la creación literaria por sobre el trabajo físico y el compromiso con la causa política, dicha ética se extiende hacia una dimensión corporal vinculada al autocuidado. Así pueden explicarse las repetidas descripciones de tareas cotidianas —lavarse los dientes, tomar un baño— mediante las cuales el protagonista supera su estado letárgico, si no depresivo.

Sin embargo, este autocuidado da otro giro en la narración cuando Reinaldo descubre el cuerpo de un hombre en la puerta de la casa, presentando lesiones graves que “no provenían de ningún arma de fuego; tampoco eran puñaladas; tal parecía como si alguien lo hubiese arañado en forma profunda y con uñas desproporcionadas” (Arenas, 1981: 86). A partir de ese momento, su atención se centra exclusivamente en el herido, resguardándolo de la curiosidad de la madre y sometándolo a un tratamiento minucioso y complicado. Puesto que el herido no es otro que Reinaldo —el carnet que descubre en la chaqueta del moribundo lo identifica con este tanto por el nombre como por la fecha de nacimiento—, el cuidado se dirige, en realidad, hacia él mismo. Pero con el desdoblamiento de la figura aumentan también las adversidades o, más bien, se traducen de un nivel psicológico a otro somático: trasladado al techo de la casa para esquivarlo de la mirada materna, el cuerpo del herido es expuesto a fuerzas “naturales” que agravan aún más su situación. Todos los esfuerzos de Reinaldo para salvar a su doble —formando un “dique” (Arenas, 1981: 94) para proteger el cuerpo de la lluvia y preparando un cocimiento elaborado para recomponerlo— resultan inútiles, y el hombre muere desangrado. No obstante, es después de su muerte cuando se despliega una verdadera lucha prometeica, al ponerse en riesgo la integridad del cuerpo por unas “auras sagaces” (Arenas, 1981: 96):

Una gran bandada de auras trajinaba sobre las tejas, devorando al herido con una rapidez alarmante. Reinaldo fue hasta la jauría y se le abalanzó, pero ellas siguieron engullendo indiferentes, y aun cuando él las golpeaba con los pies continuaban devorando. Parecían criaturas lujuriosas que se negaran con violencia a abandonar una bacanal. Por último empezó a lanzarles pedazos de teja, a dar gritos y a tomarlas por las patas y golpearlas contra el techo. Pero ellas seguían devorando. Las más prudentes alzaban el vuelo provistas de un hueso o de una larga tripa, que como una serpentina se iba desenrollando en el aire. Aunque Reinaldo siguió espantándolas, gritándolas, pateándolas, todo fue inútil.” (Arenas, 1981: 97-98)

El ataque de los “pajarracos”, que se llevan hasta “el último hueso del herido bien aprisionado entre sus garras” (Arenas, 1981: 98), constituye una poderosa imagen de la fuerza desintegradora que Arenas atribuye a los animales en sus cuentos, reservando la única posibilidad de recomposición al acto creativo, es decir, el libro que aún queda por escribir.

4. Devenir-planta y agencias más-que-humanas

Si en “El hijo y la madre” y en “Los heridos” lo animal aparece como una amenaza para la integridad o como un obstáculo para el deseo de los personajes principales, las figuras de “Bestial entre las flores” están sujetas a un proceso de transformación y desintegración bajo la influencia de poderes más-que-humanos que no se identifican ya con un agente humano. De manera más radical, el cuento configura lo que Gabriel Giorgi ha identificado como una “línea de desfiguración” (Giorgi, 2014: 259) en la narrativa latinoamericana, en la que lo animal “parece exceder y eludir toda figuración estable – transformándose en una instancia que, desde

la corporalidad misma, protesta contra toda figuración, forma, representación. *El animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos*” (Giorgi, 2014: 33). El relato inicia con la llegada de Bestial, un primo que quizá solo existe en la imaginación del narrador y que, tras el suicidio de su madre, aparece en su casa. Tan solo el nombre del recién llegado suscita dudas sobre su condición de “persona”: bien sea este su nombre “verdadero” o el apodo dado por las mujeres que rigen la casa y que reciben a su familiar con desgana, las descripciones de Bestial sitúan a este “personaje” constantemente en el borde de lo (no) humano. Introducido en las primeras líneas como alguien que “cambiaba los ojos de color” y que “se comía vivas las codornices” (Arenas, 1981: 114), el temperamento desenfrenado y el comportamiento “bestial” de este personaje o doble (el yo bestializado del narrador)⁹ confirman esta primera impresión. Bestial, cuyos ronquidos “parecen imitar el pjar de pájaros que yo nunca había visto ni oído, [...] una rara combinación de «trinos» de tremes y cantos de guacáicas” (Arenas, 1981: 114), no dejan de surtir efecto en el narrador, quien escucha desde la cama los raros sonidos emitidos por su primo que a veces se asemejan a “gritos cansados de ratones recién nacidos” (118).

Sin embargo, esta “bestialización” no es exclusiva del personaje del mismo nombre, sino que se extiende a todas las figuras del cuento. En “Bestial entre las flores”, la abuela y la madre del narrador son descritas como seres despiadados y violentos, caracterizados por “la misma brutalidad en los gestos, la misma forma de manejar las palabras indecentes; la misma manera en el andar y al retorcerle la nuca a los pollos; la misma forma de tratar a patadas a los animales” (Arenas, 1981: 120). Hay una constante analogía entre la forma en que estos personajes —particularmente la abuela, a quien el narrador reprocha que ella todavía “sabía lo bueno y lo malo y hubiera podido escoger” (120-121)— tratan a los animales del campo y la forma en que se relacionan entre familiares “como si fuéramos alimañas insignificantes” (125). Esta nivelación de la diferencia entre figuras humanas y no humanas se ve reforzada por el hecho de que la abuela, al menos según la leyenda, “había tenido relaciones oscuras con un cocodrilo que cantaba” (Arenas, 1981: 121). La insinuación de este romance puede leerse como una transgresión doble: por un lado, cuestiona los límites de una sexualidad considerada legítima, y por otro, desestabiliza la separación entre especies. En este sentido, Vinciane Despret observa que la “zoofilia es el lugar privilegiado de este «efecto lupa» en fronteras, la frontera entre la sexualidad aceptable y la sexualidad considerada desviada, y la frontera entre los hombres y las bestias” (2018: 227).

También en cuanto a los deseos del narrador hay una serie de indicios que los sitúan fuera de la norma heterosexual. Así, al comienzo del relato se introduce una cita atribuida a Bestial en estilo directo, que dice “«ponte en cuatro para que veas lo que es bueno», (y yo eché a correr)” (Arenas, 1981: 113). El “ponte en cuatro” no solo alude, como es evidente, a una postura sexual, sino también a la “bestialización” del narrador, que corre —otra alusión sexual— en cuatro “patas”. Si la irrupción de Bestial en el espacio doméstico está asociada al despertar erótico del narrador, también pone de relieve un contenido sexual latente que este no había logrado descifrar hasta entonces. Incitado por las preguntas de su primo acerca de la abuela —“¿Y cuantos maridos ha tenido tu abuela? Háblame de sus maridos”—, el narrador

⁹ A lo largo del texto hay varios indicios que sugieren la identidad entre Bestial y el yo narrador. Así, este último dice en un momento determinado: “Sonaban los sollozos de Bestial y los míos confundidos a veces en un solo ritmo muy armonioso” (Arenas, 1981: 131).

comienza a descubrir el origen, si no la razón, de los extraños sonidos emitidos por la abuela al llevar la mano a “aquella región impronunciable” (Arenas, 1981: 128); empieza a entender, además, la relación entre estos y el “cantero de clavelones” (121) que la abuela cuida celosamente y por el cual se libra una guerra encarnizada entre ella y Bestial. Al igual que en los otros cuentos analizados en estas páginas, “Bestial entre las flores” se articula en torno a un antagonismo entre la figura del joven —el narrador y su doble— y la figura maternal, que en este cuento se concentra en la abuela. No obstante, mientras que en los otros relatos el conflicto se desarrolla directamente entre hijo y madre (aunque trascendiendo sus formas convencionalmente humanas), hay aquí un desplazamiento de este eje que incluye con el campo de clavelones un tercer polo. Este es al mismo tiempo obra de la abuela —“[d]icen que para hacer el cantero trajo la tierra de muy lejos” (Arenas, 1981: 121)— y fuente de su poder/placer. La connotación fálica de los “agujones verdes” (Arenas, 1981: 121) subraya el significado sexual del cantero, que se transforma en “una zona de erotismo sádico” (Maccioni, 2012: 190), alrededor de la cual la abuela impone un régimen implacable que obliga a los miembros de la familia a colaborar en sus cuidados, al mismo tiempo que los excluye de ella bajo amenaza de muerte. Este monopolio se convierte en el foco del conflicto entre la abuela y Bestial.

No obstante, en un momento de excepcional lucidez, ausentes los olores embriagadores de los clavelones y el canto seductor de Bestial, el narrador llega a una conclusión reveladora:

La guerra, me dije, no es dirigida ni por Bestial ni por la abuela, proviene de los clavelones y sólo ellos conocen sus principios. De no ser así no hubiera sido necesario que Bestial improvisara todo ese infierno, bastaba, en la ausencia de la abuela, haberse dirigido hasta la única planta de raíz. [...] De manera que ambos, Bestial y la abuela, no hacían más que cumplir el bochornoso deber de todo soldado: ser esclavo de una potencia. (Arenas, 1981: 138)

Si bien el narrador no logra sostener del todo su tesis —de inmediato lo asaltan las dudas: ¿en beneficio de quién actúan las plantas si no en el suyo propio?; ¿y cómo pueden permitir, en ese caso, que las arrasen?— los clavelones constituyen una fuerza autónoma que desborda y desestabiliza cualquier intento de reducir su papel en la narración a una lógica de voluntades humanas. Más que constituir una forma de “reterritorialización de Bestial bajo la forma del soldado”, como sostiene Maccioni (2012: 192) en una lectura alegórica del texto, podemos ver en el cantero de clavelones una línea de fuga en la que las figuras encuentran —en ese engranaje contradictorio que señala el psicoanálisis entre *eros* y *thanatos*— la simultánea realización de sus deseos y su aniquilación, donde la satisfacción erótica se confunde con la autodestrucción. Esta interpretación puede apoyarse en las metamorfosis que sufren las figuras y que cuestionan constantemente los límites entre lo animado y lo inanimado.¹⁰ En la medida en que Bestial cuestiona el monopolio de la abuela sobre los clavelones, ella adquiere formas cada vez más diminutas, primero la de un “pájaro viejo” (Arenas, 1981: 133), luego la de una “especie de tallo seco tirado junto a las escasas flores” (134), hasta que finalmente, “se le fue reduciendo el cuerpo a un tamaño increíble y se enterró entre la hojarasca y el fango del cantero como un topo moribundo; por último casi no se le distinguía entre los tallos, y comenzó a soltar unos ronquidos muy extraños como los de una rata acorralada” (135). En el punto en el que Bestial

¹⁰ En el prólogo a la traducción alemana del libro ya citado de Despret (2019: xv), Bruno Latour entiende la metamorfosis no solo como una puesta en cuestión de la frontera entre lo humano y lo animal, sino también como una vía para interrogar la naturaleza polifacética de lo que significa ser animado.

ya se da por victorioso, la narración da otro giro, ya que este se deja captar por un libro que la abuela, milagrosamente resucitada, coloca en el cantero (¿hay un mejor lugar para la literatura, parece preguntarnos Arenas, que esta apasionada disputa entre vida y muerte?). Entonces, Bestial pasa por una metamorfosis no menos aterradora que la abuela, “convertido en un delgado tallo que emergía firme de la tierra, [...] sus brazos eran dos radiantes hojas, y su cabeza estaba adquiriendo la infinita suavidad de los pétalos” (Arenas. 1981: 142); transformación que culmina en un gesto de antropofagia, al ser finalmente ingerido por la abuela.

5. “Vamos al monte”: la naturaleza más-que-humana como refugio

En *Termina el desfile*, la metamorfosis, el desdoblamiento y la zoofagia ponen en escena la porosidad de las fronteras entre lo humano y lo no humano, y entre lo viviente y lo no viviente. En este contexto, lo animal —y, de manera más general, la naturaleza más-que-humana— actúa como una fuerza corrosiva al vincularse con las pasiones autodestructivas y devoradoras de las figuras humanas, constituyendo así una “línea de desfiguración” (Giorgi, 2014: 259) que resiste todo intento de reestablecer y fijar nuevas identidades. No obstante, me interesa aquí, para concluir, pensar en otra dirección, no contraria pero complementaria, que entiende la desfiguración de lo humano como base para establecer nuevas relaciones con el mundo más-que-humano. Si este se asocia, se hace cómplice o incluso determina los deseos antagónicos y los conflictos entre los personajes humanos, los cuentos de Arenas imaginan, al mismo tiempo, espacios donde la proximidad a lo no humano funciona como refugio y matriz de solidaridades. Así, en “A la sombra...”, el narrador rechaza la única sexualidad permitida —su encuentro frustrado con una “muchacha estupenda” (Arenas, 1981: 75)— para salvar su querida planta de la ira de las tías, dispuestas a tumbarla con un hacha. La mata, como agradeciéndole su esfuerzo y fidelidad, comienza a soltar “unas hojas frías y húmedas que caen sobre mi cara, me rozan las manos y van quedando aprisionadas entre mis piernas” (81). Del mismo modo, en “La Vieja Rosa”, el hijo homosexual de la protagonista, Arturo, encuentra en la naturaleza no humana una vía de escape para huir del estricto régimen de su madre, pasando “el día sobre los árboles, semidormido entre las hojas, soñando sueños que ni él mismo podría descifrar” (Arenas, 1981: 41). Cuando se refugia, después de haber sido descubierto por su madre junto a su amante, ambos con “gran estruendo cayeron sobre las plantas del jardín y echaron a correr” (67). Significativamente, el arma con la que Rosa apunta a los dos muchachos “hizo blanco en la nuca del viejo caballo que pastaba, impasible, junto a los itamorreales”. Acto seguido, el “caballo se encabritó, soltó un relincho de muerte y cayó, pataleando, sobre el cantero de los lirios amarillos”, mientras que los muchachos “se perdían, saltando los primeros mayales del saó” (Arenas, 1981: 67).

También en “Bestial entre las flores”, la naturaleza más-que-humana ofrece al narrador y su aliado, Bestial, un refugio en el que pueden vivir libremente sus deseos sin las restricciones que les impone su entorno social. De manera un poco más velada y usando un lenguaje hiperbólico característico de la narrativa areniana (Miaja de la Peña, 2007: 259), el narrador relata una de sus escapadas con su supuesto primo:

Yo me quedé en el tronco, sin atreverme a subir, pero también silbaba. A medida que sonaban los silbidos se fue haciendo de día, vi levantarse, de los itamorreales, una alegría muy pequeña,

pero que en seguida se fue agrandando (impulsada quizá por el son de los silbidos) y ya a la media mañana tocaba las últimas hojas de la mata de almendras. Bestial descendió del árbol. Los dos caminamos por el guanizal aplastando los cagajones de vacas todavía frescos. Después de andar un gran trecho nos tiramos sobre las guaninas y los cagajones; con los ojos muy abiertos nos quedamos mirando para arriba. La alegría seguía ascendiendo; traspasaba las nubes y cubría la casa y todo el monte hasta donde los ojos se hacen inútiles y el cielo se va juntando con los últimos cerros. (Arenas, 1981: 119)

Nuevamente, la connotación sexual de esta “alegría” es evidente: también conocida por su nombre latín sugerente, *Impatiens balsamica*, el nombre científico de esta planta se deriva de un mecanismo de esparcimiento que se activa al tocar las vainas de semillas maduras, liberándolas de manera explosiva. Pero más allá de este nivel metafórico, aquí, el devenir-planta, la metamorfosis del deseo que sufren las figuras de “Bestial entre las flores”, contiene una doble promesa que resuena en el llamado de Bestial, “Vamos al monte”: la de una sexualidad libre de las constricciones sociales y la de nuevas conexiones y alianzas que desbordan el ámbito estrictamente humano. Si la narrativa areniana no se presta para moralejas —también resiste esta forma de reterritorialización— puede dar cuenta, sin embargo, de lo que significa ser vivo, con todos los riesgos que ello implica. Como escribe Achille Mbembe en su última monografía, “[p]or ser el producto de recombinaciones, mutaciones y transferencias diversas, cada sujeto viviente está también, por definición, constantemente abierto a lo incompleto y lo inexplorado” (2024: s.p.). Probablemente, pocos autores han abrazado esta apertura con tanta radicalidad e irreconciliabilidad como Arenas.

Bibliografía

- ARENAS, Reinaldo (1981): *Termina el desfile*. Barcelona, Seix Barral.
- (1967): *Celestino antes del alba*. La Habana, Ediciones Unión.
- (1980): *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- (1982): *Otra vez el mar*. Barcelona, Argos Vergara.
- (1992): *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (1999): *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”: novela escrita y publicada sin privilegio imperial*. Barcelona, Tusquets Editores.
- BRICEÑO, Ximena (2023): “Animal”. En Jens Andermann—Gabriel Giorgi—Victoria Saramago (eds.): *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlin—Boston, De Gruyter: 91-108. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110775907-005>
- BUSH, Andrew (1988): “The Riddled Text: Borges and Arenas”. *MLN*, CIII/2: 374-397. DOI: <https://doi.org/10.2307/2905347>
- CHÁVEZ-RIVERA, Armando (2013): “Mujer, familia y nación en la narrativa de Reinaldo Arenas”. *Hipertexto*, 18: 77-91.
- DELEUZE, Gilles—GUATTARI, Félix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia, Pre-Textos.
- DESPRET, Vinciane (2018): *Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires, Cactus.

- (2019): *Was würden Tiere sagen, würden wir die richtigen Fragen stellen?* Prol. Bruno Latour. Münster, Unrast.
- ETTE, Ottmar (1996): “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”. En --- (ed.): *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: textos, estudios*. Frankfurt—Madrid, Vervuert—Iberoamericana: 95-138.
- GAARD, Greta (1997): “Toward a Queer Ecofeminism”. *Hypatia*, XII/1: 114-137. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x>
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HASSON, Liliane—ARENAS, Reinaldo (1996): “Memorias de un exiliado. París, primavera 1985”. En Ottmar Ette (ed.): *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: textos, estudios*. Frankfurt—Madrid, Vervuert—Iberoamericana: 35-64.
- LEÓN, Denise (2015): “Vivir, escribir, enfermar. Sobre exilio y enfermedad en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas”. *Caracol*, 10: 316-331. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i10p316-331>
- LEZAMA LIMA, José (1975): *Obras completas I*. México, Aguilar.
- MACCIONI, Laura (2012): “Errar en el monte, ser Nadie: La huida como revolución en «Bestial entre las flores» de Reinaldo Arenas”. En Juan Carlos Quintero-Herencia (ed.): *Caribe abierto. Ensayos críticos*. Pittsburgh, Serie Nueva América: 183-196. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.39017734.12>
- (2014): “«¿Pero cuál es tu lugar?» Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 5: 481-502.
- MANZONI, Celina (2008): “Nocturno cubano”. En María Teresa Miaja de la Peña (ed.): *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Frankfurt—Madrid—México, Vervuert—Iberoamericana: 145-163. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879779-011>
- MBEMBE, Achille (2024): *La comunidad terrestre: reflexiones sobre la última utopía*. Trad. Víctor Goldstein. Ned ediciones (E-book).
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2007): “La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas”. En Luis Fernando Lara—Reynaldo Yunuen Ortega—Martha Lilia Tenorio (eds.): *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*. México, El Colegio de México: 251-260. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv5131bv.17>
- ORTIZ, Fernando (1924): *Glosario de Afronegrismos*. La Habana, El Siglo XX.
- RÍO SURRIBAS, Juan Manuel del (2006): “El universo animal en la poesía de José Lezama Lima: pez, pájaro, caracol”. *ALPHA*, 22: 109-125. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-22012006000100008>
- TELLINI, Oscar Sebastian (2025): “Animalidad en *El flaco y el gordo* de Virgilio Piñera”. En Angélica Ordóñez Charpentier—Santiago Cevallos González (eds.): *Emergencia de lo animal en el mundo contemporáneo*. La Plata, Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales: 43-64.
- YELIN, Julieta Rebeca (2010): “Escribir animales: Sobre las pequeñas prosas zoológicas de Juan José Arreola y João Guimarães Rosa”. *Revista Escrita*, V/1: 1-10. DOI: <https://doi.org/10.17771/pucrio.escrita.16357>

© Michael Karrer



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C