LA PARODIA COMO RECURSO DEL NEOBARROCO EN TRES NOVELAS DE REINALDO ARENAS

Rachid AZHAR
azharachid@hotmail.com
Hassan II University of Casablanca (Marruecos)

Résumé : *Cet article vise à analyser les manifestations de la parodie, en tant que ressources du néo-baroque, une esthétique qui thématise la transgression, dans trois romans de l'écrivain cubain dissident Reinaldo Arenas. En fait, ses œuvres se caractérisent par leur caractère « transgressif », terme qui résume le mieux l'intention de son écriture, qui se distingue par son audacieuse expérimentation artistique, opposée aux normes idéologiques et esthétiques dictées par le gouvernement de Castro. La parodie constitue un élément thématique central de l'univers narratif de Arenas. La structure romanesque des œuvres entretient des relations avec d'autres textes qui, implicitement ou explicitement, sont intégrés au jeu de l'écriture, par le biais de la parodie. Réécrire ou parodier des chefs-d'œuvre, c'est se moquer du respect qu'on leur voue et désacraliser la littérature. Mais Arenas s'engage également dans une auto-parodie afin de détruire son propre roman.*

Mots-clés : *Reinaldo Arenas, Le Monde Hallucinant, La Colline de l'Ange, Le Portier, parodie, néo-baroque, transgression, intertextualité, réécriture, pseudo références.*

Al principio, conviene definir los términos "parodia" y "neobarroco". El primero proviene del latín *parodĭa* y que tiene su origen más remoto en la lengua griega. Se trata de una imitación burlesca que caricaturiza a una persona, una obra de arte, etc. Por lo general se apela a la ironía y a la exageración para transmitir un mensaje burlesco. Las parodias habrían surgido en la antigua literatura griega, con poemas que imitaban de forma irrespetuosa los contenidos o las formas de otros poemas. *Don Quijote de la Mancha* suele ser calificada como una parodia que se burla de los libros de caballerías. El heroísmo y los valores transmitidos por este tipo de obras aparecen subvertidos por Cervantes con humor e ironía. (Pérez Porto y Merino, 2009).

En cuanto al neobarroco, A. Natella subraya que la novela latinoamericana actual supone una nueva manifestación de las tendencias barrocas clásicas. (1978: 377). Por su

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

parte, B. Jozef anota que el barroco se somete, en el contexto hispanoamericano, a un proceso de transfiguración o "re- dimensión", a la vez que adquiere un significado amplio, ya que, aparte de ser un estilo artístico, se considera como "un estado de espíritu, una visión del mundo, un estilo de vida que las manifestaciones del arte serán la expresión sublimadora". (1978: 656).[1]

Actualmente, el término "neobarroco" -fruto de una adecuación semántica entre un término antiguo y una realidad contemporánea- remite a un modo de expresión peculiar a Hispanoamérica frente a una problemática existencial (desarraigo ante la ausencia del geocentrismo, "desorbitación" cultural e histórica, dilaceración existencial…)[2]. El interés del neobarroco se centra en la forma que rompe una determinada noción de representación del mundo convencionalizado por el uso cotidiano de la lengua. Además, las innovaciones y "ludicidad" de las formas de arte neobarroco desempeñan un papel contestatario. En esta línea se encamina la afirmación de B. Jozef:

> "El Barroco es un estilo esencialmente revolucionario, característica constatable al nivel de la estructuración del lenguaje, en el cual (…) vamos a encontrar una quiebra en el enunciado y una rebelión en el aspecto formal. Al mismo tiempo, una actitud de recusa delante de los valores preestablecidos y de la búsqueda de nuevos valores (…)" (1978: 658).

Las características del estilo neobarroco son palpables en varios escritores hispanoamericanos contemporáneos tales como Virgilio Piñera, Lezama Lima, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, entre otros. Frente al rigor estético impuesto por el gobierno socialista en Cuba, surge la posición inconformista de Arenas y sus coetáneos reflejada en una escritura "barroquizante", discorde con la normativa ideológica imperante[3].

El presente trabajo se propone analizar las manifestaciones de la parodia, como un recurso del neobarroco, una estética que tematiza la transgresión, en la novelística del escritor disidente Reinaldo Arenas. De hecho, las obras arenianas se caracterizan por su cariz "transgresor", término que mejor compendia la intención de su escritura, la cual se distingue por su osado experimento artístico, opuesto a la normativa ideológica dictada por el gobierno castrista.

Para poner de relieve la dinámica barroquizante y transgresiva de la parodia en la novelística de Arenas, optamos por el corpus siguiente, por ser muy representativo, como veremos: *El mundo alucinante* (1969), *La loma del ángel* (1987) y *El portero* (1989)[4].

En su artículo "El barroco y el neobarroco", Severo Sarduy trata de establecer una teoría de la estilística neobarroca. Destaca, como rasgo del barroco -a nivel del contenido- la parodia, identificándola con la carnavalización:

---

[1] Alejo Carpentier recalca que Latinoamérica es barroca por insoslayables imperativos históricos y que "El legítimo estilo del novelista latinoamericano es el barroco", (*apud* Lamb, 1978: 489).

[2] Véase Jozef, (1978: 658-660). Ismael Gutiérrez afirma al respecto: "A lo neobarroco le da aliento la máscara, la fuga incesante de todo núcleo o territorio, el vocablo transformista, la mutación imparable, el desperdicio y la aglutinación, el nomadismo perpetuo". (2013: 109)

[3] Cabe señalar que, tras el triunfo de la Revolución Castrista, quedan sentadas las nuevas pautas gubernamentales en cuanto a la actividad artística e intelectual, que se define como arma de la Revolución. En adelante, la literatura estaría comprometida al rigor ideológico y a la propaganda política, a la vez que tendría que ser escrita en estilo caracterizado por "la sabia claridad que llega a todos". Véase Menton (1978 :149-151).

[4] En el presente trabajo manejamos las ediciones siguientes: *El mundo alucinante* (1981), Barcelona, Montesinos; *La loma del ángel* (1987), Málaga, Dador ediciones; *El portero* (1989), Málaga, Dador Ediciones. Para las próximas referencias a dichas obras, usaremos las abreviaturas EMA, LLA, EP, respectivamente, con el número de la página a continuación de la cita.

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

> "La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad." (1976: 175).

La parodia constituye un elemento temático nuclear del universo narrativo areniano. La estructura novelesca de las obras mantiene relaciones con otros textos que, implícita o explícitamente, aparecen incorporados al juego de la escritura, mediante la parodia.

En primer lugar, cabe recordar que tanto EMA como LLA constituyen reescrituras paródicas de textos preexistentes. La primera parte de las *Memorias* autobiográficas del fraile mexicano Servando Teresa de Mier, transformándolas en un audaz escrito hiperbólico y satírico. LLA es también una reescritura delirante y paródica de la obra clásica de Cirilio Villaverde, *Cecilia Valdés*. Igual que en EMA, Arenas recoge los personajes y las peripecias de la novela de Villaverde, y los desfigura en una transgresora e irreverente reescritura paródica, con una falta de respeto absoluto por el modelo original[5]. En dicha obra, Arenas parodia al mismo Villaverde, que aparece en la novela como un maestro que alfabetiza de incógnito; las clases que imparte no son gratuitas, con lo que los alumnos deben pagar diariamente el importe de la lección en especie. La parodia burlesca de la cita siguiente es patente:

> "Uno traía una gallina; otro, un cerdo, recién nacido; aquél, una cesta de huevos; la de más allá unas anguilas frescas. Los más atrevidos (que eran precisamente los más) aportaban ranas, cangrejos, culebras, ratones y hasta arañas que Villaverde impasible ordenaba meter en los barriles con tapa que para todo tipo de pago había dispuesto (…) a un costado del aula." (LLA: 122).

La obra entraña también una ironización de las referencias eruditas cuando, por ejemplo, se atribuye a Blas Pascal -el filósofo y escritor francés, famoso por sus trabajos científicos y matemáticos y que, luego, se torna definitivamente hacia la religión- una reflexión sobre el amor:

> "Un gran amor es deseo satisfecho, violencia desatada, aventura y fugacidad disfrutadas a plenitud (…) Y estoy citando al mismísimo Pascal." (LLA: 132)

La postura paródica del autor respecto de las fuentes eruditas se explicita todavía más cuando, para confirmar irónicamente el "realismo" del espectáculo fabuloso de los negros disparados por la máquina de vapor y que ejecutan bailes y cantos por el cielo, se "fundamenta" en un libro apócrifo de Lydia Cabrera, -una contemporánea autora cubana versada, por lo demás, sobre relatos imaginarios:

> "Sin embargo, a pesar de este espectáculo fascinante y sin precedentes en toda la historia de la danza (detalle que ya fue certificado por Lydia Cabrera en su libro Dale manguengue, dale gongoní), el pánico que reinaba allá abajo entre la familia Gamboa y sus allegados era total: los negros seguían entrando en el aparato y volando por los aires." (LLA: 115).

[5] En la terminología de G. Genette, tanto LLA como EMA configuran un "hipertexto", es decir, un texto derivado de otro de base, llamado "hipotexto", por transformación (1989: 17).

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

En cuanto a EP, llama la atención al principio de la segunda parte la voz colectiva (el "nosotros") de la comunidad de cubanos exiliados en los Estados Unidos -voz homodiegética que relata la maravillosa historia de Juan el portero- y que rechaza el auxilio de escritores de renombre, desterrados también, para narrar los eventos, con el fin de garantizar la objetividad del relato y su veracidad. Resalta en la lista de escritores, cuya colaboración se menosprecia, la curiosa presencia del propio Reinaldo Arenas, del cual se expresa una opinión tan degradante como la de los demás escritores cubanos disidentes:

> "Con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalenguas, payasada o divertimiento lingüístico cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que, en vez de ofrecernos las vicisitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde él mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría de brillar ni al más insignificante insecto, y aquí hasta los insectos tienen un papel, como ya veremos adelante. En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, delirante y reprochable, contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, obnubilando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser, ni es, un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría dios que pudiese entender" (EP: 107-108)[6]

La parodia es un recurso predominante también en EMA, "pues en ella abundan la profanación, la excentricidad y la fusión de géneros e intertextos" (Abello, 2001: 183). Efectivamente, la composición de la obra se fundamenta básicamente en el juego de una intertextualidad paródica. El texto se convierte en una mezcla y transposición de estilos, en un espacio de citaciones, parodias, pastiches y el *collage* de fragmentos de distinta procedencia. De las treinta y cinco citas que EMA entraña (notificadas a pie de página), trece provienen de las Memorias del fraile, quince de otras fuentes documentales de carácter contextual, cinco son citas de discursos o cartas de Servando y dos, seguramente por burla, no aparecen (nos referimos a las notas número 15 y 19 - y sus citas correspondientes - que se omiten en el texto). Se dan, asimismo, en la obra abundantes frases en bastardilla, más o menos largas, sin indicación de las fuentes[7], que además de su carácter de pastiche y de collage (especialmente en el capítulo 34), crean un contrapunto estructural entre situaciones simultáneas (el delirio del fraile - para entonces un anciano residido en el Palacio Presidencial- y la procesión que se realiza en el mismo momento en su honor, sin que el protagonista llegue a darse cuenta de ello)[8].

[6] Por encima del sarcasmo areniano que no ampara a nadie (que analizamos en nuestro artículo "El humor irreverente en la novelística de Reinaldo Arenas"), "El trozo citado entabla un diálogo subversivo y burlesco entre los grandes escritores cubanos contemporáneos (igualmente disidentes como Arenas) que deconstruye la relación tradicional entre autor/lector (…) Es significativo que Arenas se incluya a sí mismo en este grupo. Al incluirse, el autor destrona su posición privilegiada de autoridad (…)" (Soto, "Una alucinante…", 1990: 110).

[7] EMA: 47, 109, 140, 156, 178, 228, 229, 233, 235, 238., 240, 242-243. El mismo proceso tiene lugar en EP: 30, 52, 124, 137, 172 ...

[8] En EP, los discursos delirantes de Juan, escritos en cursiva, conforman un texto paralelo que crea también un efecto de contrapunto (pp. 95-96, 153). Asimismo, las anotaciones del portero se intercalan en el discurso del narrador a guisa de *collage* que las más veces perturba al lector. He aquí un ejemplo: "(...) (Juan) decidió en ese mismo instante (...) abandonar (...) el universo completo. Desapareceré de una manera rotunda y por lo menos no seré uno más en este mecánico concierto que no va a ninguna parte ... Atrás había dejado un mundo «al que no quiero no sólo regresar sino ni siquiera recordar»" (100).

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

Además, Arenas usa libremente el texto de las *Memorias* del cura Fray Servando amplificado burlescamente con elementos hiperbólicos o humorísticos. Los ejemplos siguientes son buena muestra de ello:

> "Así seguimos andando, y al otro día ya estábamos en Hostiz, helados de frío. Otro día atravesamos el valle de Baztan donde el sol, que caía a plomo, nos fue derritiendo la nieve que aún nos taponeaba los oídos, las ventanas de la nariz y todos los demás orificios." (EMA: 124. El texto en negrita corresponde a *Memorias*).

> "Dormimos en Aroa, primer lugar de Francia, donde el arriero se hizo de dos mulas (no sé por qué artimaña). Y a otro día, para entrar en Bayona (…)" (EMA : 125, *Memorias*).

Así, las citas no notificadas en su mayoría y amplificadas paródicamente, las notas elididas, junto con la presencia de referencias documentales evidentemente apócrifas (EMA: 91, 225), comprueba, antes que nada, que la mayoría de las fuentes eruditas pudo haber sido omitida sin modificar la índole de la novela. Asimismo, dicha "impertinencia" de la documentación podría explicarse por la dimensión barroca de la obra, con sus "profusiones" y ornamentaciones inútiles, aunque funcionales por su principio lúdico. Pues, sería dudoso que la presencia de un aparato falsamente erudito obedeciese a una fidelidad histórica, a la necesidad de dejar bien probada una afirmación o de establecer una verdad.[9] La misma presencia de este aparato documental impertinente parece una burla a la precisión de los documentos históricos. De modo que "El barroco se sitúa ya a este nivel de tratamiento burlesco de las fuentes históricas", como recalca C. Fell respecto de EMA (1978: 726).

De la misma manera, en la obra en cuestión se parodia a Cervantes (*El Quijote*)[10], a Quevedo (en los fragmentos picarescos que encierran varias reminiscencias de *El Buscón*); se hace también burla de Orlando, el famoso personaje de la novela de Virginia Woolf, caricaturizado hasta el morbo.[11] Incluso, se satiriza el barroco minucioso y exuberante de Alejo Carpentier (en *El siglo de las luces*) en el fragmento que sigue, cuando Servando observa en el jardín del Palacio a uno de los poetas que quieren hacerle "La Gran Apología del señor Presidente" (EMA: 221):

> "Aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos que Fray Servando no pudo identificar, recitaba en forma de

[9] El proceso es similar en EP, donde las referencias documentales de carácter ficticio sólo comprueban la índole fantástica de la obra. Véase págs. 36,61,88,128 y 174. Alega Herrero-Olaizola en este sentido: "El texto de Arenas pasa a parodiar el discurso histórico y su afán por fechar, por verificar el conocimiento de los eventos que conforman dicho discurso. De una manera reflexiva, el texto revela que este formato pseudo-bibliográfico no aspira a reclamar su posible estatus como un texto histórico documentado, sino a parodiar dicha posibilidad, ya que la construcción del discurso histórico implica un proceso selectivo y excluyente de la documentación disponible". (2000, 61).

[10] "La libertad, mi querido amigo, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos -y seguiste parodiando el Quijote- (…) al citar aquellas palabras del ingenioso libro, seguiste parodiándolo, gracias a tu gran memoria (…)" (EMA: 191-192)

[11] EMA, cap. 27: 175-187. Dice "Orlando rara mujer": "Nací hace ya unos trescientos años (…) Antes de que cumpliera los veinte años me volví mujer. Eso sucede a menudo en la sociedad inglesa." (178). Observa Servando: "Pero, cuál no sería mi sorpresa al ver su cuerpo desnudo, pues si es cierto que no se diferenciaba del de una mujer por la forma, por su sexo sí ganaba en diferencia. Y así venía hasta mí, riéndose y apuntándome con su Inmensa Clasificación Definitiva que oscilaba a derecha y a izquierda, arriba y abajo, creciendo por momentos." (187).

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

> letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las distintas familias de hormigas que crecían en sus ramas. Luego hacía un descanso, y con gran parsimonia anotaba todas las palabras pronunciadas en un grueso cartapacio en cuya tapa se leía El saco de las lozas." (EMA: 222)[12]

La intención de la escritura paródica de Arenas apunta, evidentemente, además del mimetismo burlesco, a desfigurar y tergiversar al modelo parodiado. En este sentido, indica Ottmar Ette que el "poder transformador de la parodia que desfigura el modelo, se convierte en un travestismo gustoso para enajenar satíricamente lo conocido y familiar, para disfrazarlo y, en un sentido doble, distorsionarlo". (*Apud* Ismael Gutiérrez, 2013: 119).

Arenas, al igual que Borges[13], por convertir el texto en una simbiosis de estilos, citaciones -las más veces falsas-, parodias, plagios, etc., pone en entredicho el sacrosanto derecho del autor como creador de una originalidad sospechosa[14]. El novelista cubano proclama que el texto escrito no pertenece a un autor exclusivo, sino que es de todos. Re-escribir o parodiar obras maestras supone burlarse del respeto profesado a las mismas, así como desacralizar la literatura y promover una concepción impersonal de esta última. De ahí Arenas "carga" sus textos de una erudición de variada índole; con lo que estamos en presencia de lo que Sarduy llama "barroco del sincretismo, la variación y el brazaje". (1976: 175).

Huelga subrayar que la dinámica intertextual en el discurso de Arenas cumple una función de proliferación semántica por medio de la cual la escritura se convierte en juego que excede toda posible limitación. Enfocada desde esta perspectiva, la intertextualidad desvirtualiza el discurso literario denotativo, a la vez que conlleva una confrontación de enunciados que deroga la lógica del lenguaje lineal y destruye la unidad formal de las obras. Por ende, el juego textual paródico, de que echa mano la escritura areniana, cumple perfectamente con la labor transgresora del neobarroco.

Así pues, mediante la artificialización y la parodia (o carnavalización), el autor subvierte la realidad concreta, material, sustituyéndola por otra verbal y lúdica. El lenguaje no tiene, por tanto, en Arenas una función comunicativa, sino fruitiva y proliferante. Es lo que sostiene Sarduy cuando declara:

> "El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, reducido a su funcionalidad -servir a una información- el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía (…)" (1976: 181)

Es más; Charlotte Lange advierte que la finalidad de la parodia en este autor no solo está orientada al cuestionamiento del género histórico, sino también del biográfico y

[12] Nótese la relación paródica *El saco de las lozas* / *El siglo de las luces*. Abello señala en esta línea: "Arenas parodia el estilo recargado del barroco de Carpentier que apunta hacia el concepto de la identidad latinoamericana: criolla, mestiza y exótica." (2001: 183).

[13] Entre las concepciones borgianas de la literatura que el autor argentino desarrolla en sus obras hallamos: la vanidad de la noción de originalidad de una obra o de un autor, y el papel lúdico de la literatura, aspecto que traduce el gusto de Borges por las pseudo citaciones, las obras apócrifas, incluso las glosas sobre libros imaginarios. Véase Aboucaya (1988: 50).

[14] "En las novelas de Arenas "la verdad" nunca se presenta como propiedad exclusiva de un grupo o un individuo" (Soto, "Una alucinante…", 1990: 109) al negarse la existencia de una autoridad verídica, y al subvertirse la competencia y soberanía del autor.

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

del autobiográfico, e incluso se incurre en la autoparodia para destruir su propia novela. (*Apud* Ismael Gutiérrez, 2013:128).

En efecto, la carnavalización, desacraliza la seriedad del discurso histórico mediante la parodia, a la vez que desvirtualiza la verosimilitud de las fuentes eruditas. El juego intertextual tiende, también, a subvertir el discurso literario denotativo y a estallar la linealidad del texto. Por lo demás, las operaciones intertextuales paródicas se encaminan a socavar el principio de la autoridad de un texto.

En definitiva, la escritura areniana, en el marco de la estética neobarroca, se convierte en actividad lúdica que soslaya todo principio regulador. De hecho, el barroco que cultiva el novelista cubano obedece a los imperativos de un espíritu rebelde y burlador, y una fantasía desbocada. De ahí surge en sus obras un barroquismo que revela un mundo inarmónico, caótico y paradójico, reflejado en la parodia, la carnavalización, la hipérbole y otros recursos asociables al neobarroco. Arenas se sirvió pertinentemente de tales efugios en sus obras con la finalidad de poner de relieve la deshumanización del ser en la sociedad contemporánea, de denunciar las crueldades de la dictadura castrista que lo marginó y persiguió siniestramente por sus ideales, de desdramatizar su situación personal inaguantable, y de reclamar el derecho vital a la libertad.

Bibliografía:

Corpus:

ARENAS, Reinaldo, (1981), *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos.
ARENAS, Reinaldo, (1987), *La loma del ángel*, Málaga, Dador ediciones.
ARENAS, Reinaldo, (1989), *El portero*, Málaga, Dador Ediciones.

AZHAR, Rachid, (2020), "El humor irreverente en la novelística de Reinaldo Arenas", in *Anadiss*, nº 29 «La polyphonie Discursive- L'ironie», Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava, pp. 11-19.
ABELLO, Carolina, (2001), "Desolación, carnaval y resistencia: la presencia neobarroca en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas", in *Cuadernos de literatura*, Bogotá, nº 13-14, pp. 178-185.
ABOUCAYA, Jacques (1988), *Tlön Uqbar Orbis Tertius et l'univers de J. L. Borges*, in *Analyses et réflexions sur Borges. Fictions mythe et récit*, Paris, Edition Marketing, p. 50.
FELL, Claude, (1978), "El neobarroco del desequilibrio: EMA de Reinaldo Arenas", in *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, p. 726.
GENETTE, G., (1989), *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado,* trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro, (2000), *Las alucinantes peregrinaciones de Fray Servando en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, in *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid, Ed. Verbum, pp. 59-71.
ISMAEL GUTIÉRREZ, José, (2013), *Reinaldo Arenas, ¿escritor neobarroco?*, in *Trazos neobarrocos en las poéticas latinoamericanas*, Ediciones Katatay, pp. 107-139.
JOZEF Bella, (1978), "El tema de la reversibilidad del universo en algunos cuentos de García Márquez", in *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, UCM, pp. 658-660
LAMB, Ruth S., (1978), "El exuberante barroquismo de Alejo Carpentier", in *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, UCM, p.489.
MENTON, Seymour (1978), *La narrativa de la Revolución Cubana*, Madrid, Playor.

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)

NATELLA, Arístides, (1978), "Reflexiones sobre el neobarroco en la ficción hispanoamericana de la actualidad", in *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, pp. 377-378.

PÉREZ PORTO, Julián, MERINO, María, (2009), *Definición de parodia*, disponible en: https://definicion.de/parodia/, fecha de consulta – el 02/09/2020.

SARDUY, Severo, (1976), "El barroco y el neobarroco", in *América Latina en su literatura*, México, SXXI, pp. 167-187.

SOTO, Francisco, (1990), "Una alucinante fábula moderna", in *Revista de Literatura Hispánica,* nº32, pp.106-117.

SOTO, Francisco, (1990), *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Ed. Betania, Col. Palabra Viva.

BDD-A31642 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:59:15 UTC)