

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



TESIS DOCTORAL

**LA PENTAGONÍA DE
REINALDO ARENAS: UN CONJUNTO
DE NOVELAS TESTIMONIALES Y
AUTOBIOGRÁFICAS**

Stéphanie Panichelli Teyssen

Granada, 2005

ÍNDICE

Agradecimientos	p. 1
Introducción	p. 3
Primera parte: La novela autobiográfica y la literatura testimonial	p. 7
Introducción	p. 9
Capítulo 1: La autobiografía y la novela autobiográfica	p. 11
1. De la autobiografía a la novela autobiográfica.....	p. 11
2. Gusdorf y la importancia de la faceta interior del individuo.....	p. 13
3. Philippe Lejeune y el pacto autobiográfico.....	p. 16
4. Autobiografía ‘versus’ novela autobiográfica.....	p. 17
Capítulo 2: El testimonio y la novela testimonial	p. 21
1. La historia del testimonio.....	p. 21
1.1. El testimonio en América Latina.....	p. 21
1.1.1. Los cronistas.....	p. 21
1.1.2. La literatura picaresca.....	p. 23
1.1.3. La literatura de campaña.....	p. 23
1.1.4. El realismo socialista.....	p. 24
1.1.5. Antecedentes más directos.....	p. 25
1.2. El testimonio en Cuba.....	p. 25
1.2.1. La literatura de campaña.....	p. 26
1.2.2. Las décadas anteriores a la Revolución.....	p. 28
1.2.3. El Moncada y el triunfo de la Revolución.....	p. 29
1.2.4. Los años post-revolucionarios.....	p. 31
1.2.5. Las diferentes líneas dentro del testimonio cubano.....	p. 33
1.2.6. El testimonio cubano ‘versus’ el testimonio latinoamericano.....	p. 34
2. El género testimonial.....	p. 42
2.1. Una posible definición.....	p. 42
2.1.1. Un género híbrido.....	p. 42
2.1.2. Las múltiples definiciones.....	p. 44

2.1.3. Una nueva definición del género testimonio y de la novela testimonial.....	p. 47
2.2. Las características del testimonio.....	p. 47
2.2.1. El <i>Diccionario de la literatura cubana</i>	p. 47
2.2.2. El <i>testimonio en sí</i> y el <i>testimonio para sí</i> de Margaret Randall.....	p. 48
2.2.3. Las cinco características según Prada Oropeza.....	p. 49
2.2.4. El testimonio de Miguel Barnet.....	p. 50
2.3. Estudio más detallado de algunas características.....	p. 51
2.3.1. La situación de opresión.....	p. 51
2.3.2. El contexto histórico.....	p. 57
2.3.3. Las propiedades del narrador, autor e informante.....	p. 59
2.3.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 61
2.3.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 64

Capítulo 3: La represión a los intelectuales bajo el régimen castrista..... p. 71

1. Los primeros años de la Revolución.....	p. 71
2. El primer Congreso de Escritores y Artistas en Cuba.....	p. 73
3. El ‘hombre nuevo’ de Ernesto Guevara.....	p. 76
4. El caso Padilla.....	p. 79
5. El Primer Congreso de Educación y Cultura.....	p. 82
6. Del Mariel hasta hoy.....	p. 85

Capítulo 4: Reinaldo Arenas: vida y obra..... p. 89

1. La vida de guajiro.....	p. 89
2. La Habana.....	p. 90
3. El camino hacia la libertad.....	p. 100

Capítulo 5: La ‘pentagonía’: cinco novelas autobiográficas y testimoniales..... p. 105

1. Cinco novelas: un solo libro.....	p. 109
1.1. El argumento de la pentagonía.....	p. 111
1.2. “Reinaldo, un personaje de Arenas”.....	p. 114
2. El testimonio en la pentagonía.....	p. 116
2.1. El ‘alter-ego’ de Arenas, un ‘yo’ colectivo.....	p. 116
2.2. La persecución al protagonista en la pentagonía.....	p. 117
2.3. Las características del testimonio pentagónico.....	p. 120
2.3.1. La situación de opresión.....	p. 121
2.3.2. El contexto histórico.....	p. 125
2.3.3. El narrador, autor e informante.....	p. 127
2.3.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 128
2.3.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 131

Conclusión..... p.135

Segunda Parte: La pentagonía de Reinaldo Arenas	p. 137
Capítulo 1: <i>Celestino antes del alba</i>	p. 139
0. Introducción.....	p. 139
1. La primera novela de la pentagonía.....	p. 140
1.1. Peripecias de la novela.....	p. 140
1.2. El argumento y los personajes.....	p. 148
1.3. Los títulos.....	p. 150
1.4. La estructura de la novela.....	p. 153
2. Los rasgos testimoniales en <i>Celestino antes del alba</i>	p. 158
2.1. La situación de opresión.....	p. 159
2.1.1. La represión dentro del núcleo familiar.....	p. 159
2.1.1.1. La persecución al poeta.....	p. 159
2.1.1.2. La persecución al homosexual.....	p. 174
2.1.2. Los diferentes escapes del niño.....	p. 178
2.1.2.1. La neblina y la noche.....	p. 181
2.1.2.2. La muerte como último escape.....	p. 185
2.2. El contexto histórico.....	p. 187
2.2.1. El a-historicismo en <i>Celestino</i>	p. 187
2.2.2. Una crítica indirecta.....	p. 192
2.3. El narrador, autor e informante.....	p. 198
2.3.1. Celestino: el doble.....	p. 198
2.3.2. ‘Celestino y yo’: un solo personaje.....	p. 204
2.3.3. Celestino: el único amigo.....	p. 209
2.3.4. El carácter de Celestino.....	p. 211
2.3.5. El papel protector del narrador.....	p. 214
2.3.6. El nombre del primo inventado.....	p. 218
2.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 219
2.4.1. Los ‘guajiros’ del oriente cubano.....	p. 219
2.4.1.1. La fauna y la flora.....	p. 223
2.4.1.2. Los niños del campo.....	p. 225
2.4.1.3. Las creencias.....	p. 227
2.4.1.4. El analfabetismo y la ignorancia.....	p. 228
2.4.1.5. El trabajo agrícola.....	p. 230
2.4.1.6. El agua.....	p. 231
2.4.1.7. La pobreza y el hambre.....	p. 232
2.4.2. El poeta en la sociedad agrícola.....	p. 236
2.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 246
2.5.1. La realidad múltiple.....	p. 247
2.5.2. La imaginación y la alucinación del niño.....	p. 253
2.5.2.1. La muerte.....	p. 253
2.5.2.2. El mundo surrealista del niño.....	p. 259
2.5.2.3. Las transformaciones.....	p. 264
2.5.2.3.1. La animalización y la vegetalización.....	p. 264
2.5.2.3.2. La prosopopeya.....	p. 266
2.5.3. La influencia de la literatura infantil y de los cómics.....	p. 271
3. <i>Celestino antes del alba</i> : una novela autobiográfica.....	p. 273

3.1. Los familiares.....	p. 277
3.1.1. La madre.....	p. 278
3.1.2. La abuela.....	p. 281
3.1.3. El abuelo.....	p. 285
3.2. El campo.....	p. 286
3.2.1. La miseria y la libertad.....	p. 286
3.2.2. El pozo y el agua.....	p. 287
3.2.3. La cosecha de maíz.....	p. 288
3.2.4. El aguacero.....	p. 289
3.2.5. La neblina.....	p. 290
3.2.6. La noche.....	p. 291
3.2.7. La Nochebuena.....	p. 291
3.3. La homosexualidad.....	p. 293
3.4. La creatividad.....	p. 294
3.4.1. El mundo surrealista del niño.....	p. 295
3.4.2. El castillo y las botellas de plástico.....	p. 296
3.4.3. El espectáculo.....	p. 297
4. Conclusión.....	p. 298
Capítulo 2: <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i>.....	p. 301
0. Introducción.....	p. 301
1. La segunda novela de la pentagonía.....	p. 302
1.1. Peripecias de la novela.....	p. 302
1.2. Similitudes con <i>Celestino antes del alba</i>	p. 305
1.3. El argumento.....	p. 309
1.3.1. La emigración a Cuba y la vida en el campo.....	p. 309
1.3.2. Las cinco tías de Fortunato.....	p. 311
1.3.3. La tercera generación.....	p. 315
1.4. Fortunato y su palacio.....	p. 319
1.5. La estructura de la novela.....	p. 320
2. Los rasgos testimoniales en <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i>	p. 326
2.1. La situación de opresión.....	p. 326
2.1.1. La opresión de la familia.....	p. 327
2.1.2. La opresión a Fortunato.....	p. 327
2.1.3. Los diferentes escapes.....	p. 330
2.1.3.1. La imaginación.....	p. 331
2.1.3.2. El alzamiento y la muerte.....	p. 332
2.1.4. La crítica directa e indirecta.....	p. 333
2.2. El contexto histórico.....	p. 334
2.3. El narrador, autor e informante.....	p. 341
2.3.1. Fortunato, el homosexual.....	p. 343
2.3.2. Fortunato, el escritor.....	p. 346
2.3.3. Fortunato, el poeta maldito.....	p. 348
2.3.4. Fortunato, Adolfinia y Esther.....	p. 353
2.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 358

2.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 365
3. <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i> : una novela autobiográfica.....	p. 368
3.1. Reinaldo/Fortunato: un alzamiento común.....	p. 368
3.2. Reinaldo/Fortunato: una misma familia.....	p. 375
3.3. El Repello de Eufrasia.....	p. 380
3.4. Otras convergencias.....	p. 382
4. <i>Con los ojos cerrados</i> y <i>El palacio</i>	p. 387
5. Conclusión.....	p. 390
Capítulo 3: <i>Otra vez el mar</i>	p. 393
0. Introducción.....	p. 393
1. La persecución a los homosexuales en Cuba.....	p. 394
2. La tercera novela de la pentagonía.....	p. 405
2.1. Peripecias de la novela.....	p. 405
2.2. Similitudes con <i>Celestino antes del alba</i> y <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i>	p. 410
2.3. El argumento.....	p. 421
2.3.1. Los personajes.....	p. 422
2.3.2. Los tiempos.....	p. 424
2.4. El título.....	p. 428
2.5. La estructura de la novela.....	p. 432
3. Los rasgos testimoniales en <i>Otra vez el mar</i>	p. 436
3.1. La situación de opresión.....	p. 436
3.1.1. Los diferentes tipos de represión.....	p. 437
3.1.1.1. La represión política.....	p. 437
3.1.1.2. La represión intelectual.....	p. 441
3.1.1.3. La represión sexual.....	p. 443
3.1.2. Los diferentes escapes.....	p. 445
3.1.2.1. La imaginación y la lectura.....	p. 445
3.1.2.2. La muerte.....	p. 446
3.2. El contexto histórico.....	p. 449
3.3. El narrador, autor e informante.....	p. 455
3.3.1. Héctor.....	p. 455
3.3.1.1. Héctor, el lector voraz.....	p. 456
3.3.1.2. Héctor, el escritor.....	p. 457
3.3.1.3. Héctor, el homosexual.....	p. 463
3.3.1.4. Héctor, el hombre decepcionado.....	p. 465
3.3.1.5. Héctor, el cínico.....	p. 468
3.3.2. Los dobles.....	p. 470
3.3.3. El autor.....	p. 473
3.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 477
3.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 480

4. <i>Otra vez el mar</i> : una novela autobiográfica.....	p. 481
5. Conclusión.....	p. 490
Capítulo 4: <i>El color del verano</i>	p. 493
0. Introducción.....	p. 493
1. La cuarta novela de la pentagonía.....	p. 495
1.1. Peripecias de la novela.....	p. 495
1.2. Similitudes con las novelas anteriores.....	p. 501
1.3. El argumento.....	p. 504
1.4. Los personajes.....	p. 507
1.5. El título.....	p. 508
1.6. La estructura de la novela.....	p. 511
1.7. Las técnicas narrativas.....	p. 512
1.7.1. La parodia, la carnavalización y la hipérbole.....	p. 512
1.7.1.1. La burla al gobierno de ‘Fifo’.....	p. 514
1.7.1.2. La burla a la religión católica.....	p. 515
1.7.1.3. La burla a la cultura cubana.....	p. 518
1.7.2. Otras técnicas innovadoras.....	p. 520
2. Los rasgos testimoniales en <i>El color del verano</i>	p. 524
2.1. La situación de opresión.....	p. 525
2.1.1. Los diferentes tipos de represión.....	p. 526
2.1.1.1. La represión política.....	p. 526
2.1.1.2. La represión intelectual.....	p. 528
2.1.1.3. La represión sexual.....	p. 532
2.1.2. Los diferentes escapes.....	p. 537
2.1.2.1. La escritura.....	p. 537
2.1.2.2. El sexo.....	p. 539
2.1.2.3. El roer de la isla.....	p. 541
2.1.2.4. La muerte.....	p. 543
2.2. El contexto histórico.....	p. 544
2.2.1. La isla en el presente.....	p. 545
2.2.2. La isla en el pasado.....	p. 547
2.2.3. La isla en el futuro.....	p. 548
2.3. El autor, narrador e informante.....	p. 548
2.3.1. ‘Gabriel’/ ‘Reinaldo’/ ‘la Tétrica Mofeta’.....	p. 549
2.3.2. ‘Clara Mortera’: el doble pintor.....	p. 552
2.3.3. El autor.....	p. 553
2.3.3.1. Primera carta.....	p. 554
2.3.3.2. Segunda carta.....	p. 556
2.3.3.3. Tercera carta.....	p. 557
2.3.3.4. Cuarta carta.....	p. 558
2.4. Dar voz a los sin voz.....	p. 560
2.5. La ficción dentro del testimonio.....	p. 562

3. <i>El color del verano</i> : una novela autobiográfica.....	p. 563
4. Conclusión.....	p. 569
Capítulo 5: <i>El asalto</i>	p. 573
0. Introducción.....	p. 573
1. La quinta novela de la pentagonía.....	p. 574
1.1. Peripecias de la novela.....	p. 574
1.2. Similitudes con las novelas anteriores.....	p. 576
1.3. El argumento.....	p. 577
1.4. Los personajes.....	p. 581
1.4.1. El protagonista.....	p. 584
1.4.2. La madre.....	p. 586
1.4.2.1. La madre según Reinaldo Arenas.....	p. 586
1.4.2.2. El matricidio.....	p. 589
1.5. El título.....	p. 591
1.6. La estructura de la novela y las técnicas narrativas.....	p. 591
2. Los rasgos testimoniales en <i>El asalto</i>	p. 594
2.1. El gobierno antiutópico del ‘Gran Reprimero’.....	p. 595
2.1.1. Una crítica a los gobiernos dictatoriales comunistas.....	p. 595
2.1.1.1. La producción.....	p. 595
2.1.1.2. El rechazo del individuo.....	p. 597
2.1.1.3. Algunos ejemplos de condenas.....	p. 599
2.1.1.4. Un gobierno corrupto.....	p. 600
2.1.2. La represión política.....	p. 600
2.1.2.1. La memoria.....	p. 601
2.1.2.2. El lenguaje oficial.....	p. 603
2.1.3. La represión sexual.....	p. 606
2.2. El contexto histórico.....	p. 608
3. Conclusión.....	p. 610
Conclusiones	p. 613
Glosario de cubanismos	p. 619

Bibliografía	p. 627
1. Bibliografía areniana.....	p. 627
1.1. Obras de Reinaldo Arenas.....	p. 627
1.1.1. Narrativa.....	p. 627
1.1.2. Poesía.....	p. 627
1.1.3. Teatro.....	p. 627
1.1.4. Ensayo.....	p. 627
1.1.5. Autobiografía.....	p. 628
1.1.6. Artículos consultados.....	p. 628
1.2. Entrevistas a Reinaldo Arenas.....	p. 629
1.3. Bibliografía crítica sobre la obra de Reinaldo Arenas.....	p. 630
2. Obras relacionadas con la literatura y la historia de Cuba.....	p. 647
3. Obras relacionadas con el testimonio.....	p. 651
4. Obras relacionadas con la autobiografía.....	p. 654
5. Obras de consulta general.....	p. 656
6. Diccionarios consultados.....	p. 657
Índice onomástico	p. 659

AGRADECIMIENTOS

A Reinaldo, por hacerme descubrir un mundo diferente y la importancia de la literatura en los momentos difíciles.

A Ángel Esteban y Alejandro González Acosta, dos excelentes directores que me ayudaron con sus consejos y con su apoyo a lo largo de estos cuatro años de trabajo.

A Cristian, mi esposo, quien estuvo siempre a mi lado, en los buenos y malos momentos desde el principio de la escritura de esta tesis. Gracias por nuestras conversaciones, por tus consejos, por tus revisiones, por tu paciencia y por tu interés en esta pasión mía.

A mi familia, por haber creído en mí durante todo este tiempo y haberme apoyado a seguir adelante. A Jean, mi primer sobrino, por sus sonrisas en mis momentos de descanso.

A Dolores Koch, por hacerme entrever el lado humano de Reinaldo. Gracias por tu apoyo constante, por tus correos electrónicos animadores y por tus respuestas a mis numerosas preguntas. Gracias también por haberme dado la oportunidad de entrar en el mundo de los amigos de Reinaldo.

A los amigos de ‘Rey’: René Cifuentes, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Delfín Prats, Carlos Victoria, Tomás Fernández Robaina, Miguel Correa, Liliane Hasson y todos los demás que me dejaron entrevistarlos y entender mejor la obra y la vida de este gran escritor.

A los miembros de la sección de los manuscritos de la Universidad de Princeton, quienes facilitaron mi investigación con una constante serviabilidad. Mi agradecimiento en particular a Annalee Pauls, quien, después de tantas horas compartidas, se convirtió en una verdadera amiga.

A mis amigas Cécile, Géraldine, Nadège, Audrey e Isabelle, por haberos interesado en ese tema tan distante de vuestro mundo, y por haberme echo reír en los momentos de desánimo.

A Norberto, mi conexión en Granada. Gracias por tu disponibilidad y por toda la información conseguida. Gracias también por tu apoyo y por esa larga amistad.

A Ana Pellicer, con quien comparto una misma pasión sobre Reinaldo.
Gracias por tus consejos.

A todos aquellos que me acompañaron en este largo viaje y que me ayudaron de alguna forma a que este día llegara. Gracias.

INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco tiempo, la celebridad del escritor cubano Reinaldo Arenas en España no era relevante. En Francia y en Estados Unidos, así como en algunos países de América Latina, su obra se había publicado ampliamente, y novelas como *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante* pertenecían ya al grupo de la literatura latinoamericana de calidad. Sin embargo, en la península, fue a raíz de la película de Julian Schnabel, *Before night falls*, que se fomentó el interés por este autor cubano. Desde hace unos años, la editorial Tusquets tiene dentro de sus proyectos la publicación de toda su obra narrativa; asimismo en el campo de la investigación aparecen cada vez más trabajos y tesis doctorales sobre sus libros y su situación política en Cuba.

Muchos estudios monográficos y artículos se han publicado sobre el autor holguinero. La mayoría de ellos son, sobre todo, publicaciones estadounidenses, aunque no se deben olvidar los excelentes estudios del alemán Ottmar Ette o de la francesa Liliane Hasson. A menudo, se mencionan los términos ‘testimonio’ y ‘autobiografía’ en los análisis realizados, pero hasta ahora sólo un libro ha estudiado la pentagonía¹ de Reinaldo Arenas dentro del contexto de la narrativa testimonial latinoamericana. Se trata del ensayo *Reinaldo Arenas. The Pentagonia* de Francisco Soto, que es además el primer trabajo sobre la pentalogía en su totalidad.

En Cuba, Reinaldo Arenas conoce el rechazo y la persecución. En un primer momento, es considerado como un ser diferente por sus familiares a causa de su pasión por la escritura y de su obsesión por la lectura en un mundo rural. Más adelante, en La Habana, demuestra rápidamente una opinión y una actitud diferentes a las exigidas por el régimen de Fidel Castro. Al ser un intelectual y además homosexual, Reinaldo Arenas se opone totalmente al ideal del ‘hombre nuevo’ de Ernesto Che Guevara. El gobierno revolucionario necesita personas útiles que, a

¹ Las cinco novelas de la pentagonía de Reinaldo Arenas son *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

través de un trabajo productivo, contribuyan a la construcción de la nueva sociedad socialista.

A mediados de los años setenta, Arenas es encarcelado por sus actitudes ‘contrarrevolucionarias’ y, después, rigurosamente controlado por la Seguridad del Estado. Esta persecución finaliza con su salida inesperada y oculta por el puente marítimo del Mariel en 1980. Llega a Estados Unidos donde, por fin, puede vivir sin restricciones y disfrutar por primera vez de la libertad de expresión; dicho según sus propias palabras: “Grito, luego existo”². Allí, sigue escribiendo su obra literaria y re-escribe las novelas ‘perdidas’ en Cuba. Enfermo de sida y de cáncer decide suicidarse el 7 de diciembre de 1990 con su pentagonía y autobiografía acabadas.

Su obra literaria se acerca intensamente a su vida. Los personajes de Arenas viven bajo la misma persecución que él sufrió, y encuentran en la escritura y en la imaginación la única manera de escapar de esa vida horrorosa. Finalmente, como él, optan por la muerte, que representa el único alivio y la verdadera liberación. La obra de Reinaldo Arenas es muy amplia, por esta razón, he preferido limitarme a su narrativa. Dado el conjunto de su pentalogía y la interrelación que se encuentra en sus diferentes partes, he decidido centrarme solamente en estas cinco novelas.

El objetivo de este trabajo es demostrar que la pentagonía de Reinaldo Arenas son novelas testimoniales y autobiográficas. Cabe mencionar que el testimonio en Cuba suele atacar los regímenes dictatoriales anteriores al de Fidel Castro o elogiar la Revolución cubana. Por lo tanto, el caso de Arenas es completamente diferente y la crítica de la isla no lo reconoce como parte del testimonio cubano. Sin embargo, desde mi punto de vista, cumple con los requisitos de este género y es lo que intentaré exponer en este trabajo.

El estudio está dividido en dos partes: ‘La novela autobiográfica y la literatura testimonial’ y ‘La pentagonía de Reinaldo Arenas’. La primera tiene un carácter general e introductorio y está estructurada en cinco capítulos. En los dos primeros, haré un recorrido a través de la teoría sobre la autobiografía/novela autobiográfica, así

² Arenas, Reinaldo, “Grito, luego existo”, en *Necesidad de libertad (grito luego existo)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 13-24.

como sobre el género testimonio/novela testimonial. Además, estableceré cuatro rasgos que me parecen imprescindibles para que una novela se pueda considerar testimonial. En el tercer capítulo, proseguiré con un repaso de la situación de los intelectuales bajo la Revolución cubana. En los dos últimos, presentaré la vida y obra de Reinaldo Arenas e introduciré el tema de la pentagonía dentro del contexto autobiográfico y testimonial.

La segunda parte está también ordenada en cinco capítulos, y en cada uno de ellos se estudiará una novela de la pentagonía por separado. En este análisis intentaré demostrar que los cuatro rasgos seleccionados de la novela testimonial se encuentran en este conjunto. Además, realizaré una comparación entre la novela investigada, la autobiografía *Antes que anochezca*³ y entrevistas realizadas al autor, a fin de aclarar el carácter autobiográfico de cada obra.

Finalmente, quisiera añadir que para facilitar la lectura, me ha parecido oportuno poner a disposición un glosario de cubanismos que se basará en las definiciones ofrecidas por el *Diccionario del español de Cuba*⁴.

³ Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2000. A partir de ahora, me referiré a la autobiografía en las notas de pie de página sólo con su título.

⁴ *Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos, 2000.

PRIMERA PARTE

LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y LA LITERATURA TESTIMONIAL

Introducción

Esta primera parte se puede considerar como una introducción al análisis que se presenta en la segunda. En los dos primeros capítulos, voy a esbozar lo que se entiende por autobiografía y novela autobiográfica, así como, más adelante, por testimonio y novela testimonial. Me detendré más profundamente en estos dos últimos ya que se puede considerar que Cuba es el país que convirtió el testimonio en un género literario.

Primero realizaré un recorrido histórico del testimonio en América Latina y más concretamente, en la isla de Cuba. En segundo lugar analizaré el ‘género testimonio’ y sus definiciones. Dada la hibridez del mismo, la dificultad de definirlo es uno de los obstáculos principales de la crítica. En este caso, es importante hacer la diferencia entre la novela testimonio y la novela testimonial, ya que la pentagonía de Reinaldo Arenas se debe considerar como perteneciente a esta última.

Después de cotejar las definiciones establecidas por diversos investigadores, ofreceré una delimitación propia de la novela testimonial. Más adelante estudiaré las características del género que ofrecen algunos críticos, como Miguel Barnet, y haré mi propia selección de los rasgos imprescindibles del mismo. Acabará con un estudio más profundo de las cuatro claves que utilizaré para el análisis de las cinco novelas de la pentagonía.

El tercer capítulo recorrerá brevemente la persecución a los intelectuales en Cuba desde el triunfo de la Revolución en 1959. Es necesario detenerse en su situación para poder entender mejor, más adelante, lo que Arenas quiere demostrar a través de sus personajes. Después, presentaré una corta biobibliografía de este autor holguinero para, finalmente, en el quinto y último capítulo de esta primera parte, hacer un repaso de las cinco novelas de la pentagonía y los objetivos que me llevan a considerarlas novelas autobiográficas y testimoniales.

Capítulo 1

LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA NOVELA AUTOBIOGRÁFICA

Las Memorias no son nunca sinceras más que a medias, por muy grande que sea el deseo de verdad: todo es siempre más complicado de lo que lo decimos. Tal vez nos acercamos más a la verdad en la novela.

André Gide⁵

Pero es buscar excusas el haberme ceñido a un solo capítulo de mis memorias. La verdadera razón de mi pereza, ¿no es que nuestras novelas expresan lo esencial de nosotros mismos? Sólo la ficción no miente; ella entreabre en la vida del hombre una puerta secreta por donde se desliza, más allá de todo control, su alma desconocida.

François Mauriac⁶

1. De la autobiografía a la novela autobiográfica

Al principio del siglo XVIII, en las primeras páginas de sus *Confesiones*, Jean-Jacques Rousseau apunta:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.

⁵ Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico", *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991), p. 59.

⁶ Ibid.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre.⁷

Con este libro, Rousseau empieza a escribir de un modo totalmente innovador. Por primera vez, un escritor cuenta su vida, deteniéndose no sólo en los acontecimientos que la marcaron sino también en la intimidad del narrador. Este tipo de escritura revoluciona la literatura y por eso se considera que las *Confesiones* de Rousseau es el texto fundador del género autobiográfico y su autor, el padre.

Se encuentran tres grandes etapas en el desarrollo de la autobiografía que Jean Molino ha clasificado de la siguiente manera:

1) el tiempo que precede el nacimiento de un género literario en cuanto tal (...), y que va, en líneas generales, hasta el siglo XVIII; 2) el tiempo de la autobiografía como género *literario*, desde J. J. Rousseau hasta principios del siglo XX; 3) por fin, una última etapa, la que vivimos hoy en día, caracterizada por el triunfo, la crisis y la fragmentación del género que, en una dialéctica sin fin, invade la literatura mientras se deja devorar por ella.⁸

A finales del siglo XIX, Wilhem Dilthey ya había considerado la autobiografía como un género de gran importancia. En su caso, se trataba sobre todo de un análisis de esas obras con el fin de entender mejor la historia a través del relato de sus vidas. El estudio de la autobiografía, no obstante, es un fenómeno todavía muy reciente, fechado en la segunda mitad del siglo XX. En 1948, Georges Gusdorf publica su artículo "Condiciones y límites de la autobiografía", con el que se empieza un período de gran detenimiento en este género tan peculiar. Como comenta Paul de Man, es un género problemático ya que resulta muy difícil encontrar una definición que permita cubrir a todas las obras autobiográficas:

Empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles; y tal vez el detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como

⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Confessions*, París, Livre de poche, 1963, p. 21.

⁸ Molino, Jean, "Interpretar la autobiografía", en VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991, p. 108. (cursiva en la cita)

el de la tragedia o el de la novela, resultan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía.⁹

En 1969, Philippe Lejeune empieza con el estudio de este género y publica seis años más tarde un artículo que, hasta hoy en día, es de suma importancia: “Le pacte autobiographique”. En él intenta dar una definición de la autobiografía, diferenciándola de la ficción y analizando también la existencia de la novela autobiográfica, como se verá más adelante.

Otros como Paul de Man, Georges May o Silvia Adela Kohan han seguido con el estudio de la autobiografía. En el contexto de Arenas y de su pentagonía, lo más relevante son las ideas propuestas por Gusdorf, la definición de la autobiografía de Lejeune y la explicación que da sobre su diferencia con la novela autobiográfica. Por lo tanto, me limitaré en este apartado a lo directamente relacionado con estos aspectos.

2. Gusdorf y la importancia de la faceta interior del individuo

Georges Gusdorf es el primero en poner el acento en la identidad del autobiógrafo presentada en su obra. Ya no le parecen tan relevantes los hechos relatados ni su veracidad sino más bien el interés que representa, en la autobiografía, el relato de la experiencia de un ser interior. Explica en su excelente análisis del género:

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. El historiador de sí mismo querría dibujar su propio retrato, pero, al igual que el pintor sólo fija un momento de su apariencia exterior, el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino.¹⁰

⁹ Man, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991), p. 113.

¹⁰ Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991), p. 12.

Señala un poco más adelante que es el testimonio individual del hombre lo que diferencia la autobiografía de los demás géneros:

en el caso de la autobiografía, la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, pues es sobre todo el hombre lo que está en cuestión. La narración nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima.¹¹

Ya no se trata de utilizar la autobiografía para entender mejor la historia, como en el caso de Dilthey, porque la veracidad de los hechos narrados ha perdido su importancia. A partir de ahora, son las experiencias propias del escritor las que adquieren relevancia:

La significación de la autobiografía hay que buscarla, por lo tanto, más allá de la verdad y la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes. Poco importa, por esa razón, que las *Memorias de ultratumba* estén plagadas de errores, de omisiones y de mentiras; poco importa que Chateaubriand haya inventado la mayor parte de su *Viaje a América*: la evocación de los paisajes que no ha visto, la descripción de los estados de ánimo del viajero, no resultan menos admirables. Ficción o impostura, el valor artístico es real; más allá de los trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores.¹²

Con posterioridad a Gusdorf, Karl J. Weintraub se detiene en ese elemento de diferenciación entre la autobiografía y la biografía. Así lo comenta en su artículo “Autobiografía y conciencia histórica”:

El objetivo de la autobiografía es dejar constancia de toda una vida y no simplemente de aquellas cosas que han marcado su existencia. Si la vida es una interacción entre el «yo y sus circunstancias», entonces su historia debería ser algo más que el mero relato de unas circunstancias.¹³

¹¹ Ibid., p. 15.

¹² Ibid., pp. 15-16.

¹³ Weintraub, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991), p. 19.

Ha llegado el momento de entender que la autobiografía no es una obra objetiva como la biografía, sino que está escrita por un autor que cuenta su vida ayudado por su memoria. Como explica Sylvia Molloy en su excelente libro *At face value*, “autobiography does not rely on events but on an articulation of those events stored in memory and reproduced through remembrance and verbalization.”¹⁴ No se puede olvidar que nuestra memoria es selectiva y que la imagen dada por el autobiógrafo no es siempre muy fiable: “The past evoked is molded by a self-image held in the present –the image the autobiographer has, the one he or she wishes to project or the one the public demands.”¹⁵ Así señala Gusdorf:

Resulta necesario admitir, por consiguiente, una especie de inversión de perspectiva, y renunciar a considerar la autobiografía a la manera de una biografía objetiva, regida únicamente por las exigencias del género histórico. Toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación; no nos presenta al personaje visto desde fuera, en su comportamiento visible, sino la persona en su intimidad, no tal como fue, o tal como es, sino como cree y quiere ser y haber sido.¹⁶

La autobiografía tiene, por consiguiente, mucho en común con la obra de ficción de sus autores y, por lo tanto, se vuelven, muy a menudo, a encontrar hechos de la vida del escritor dentro de sus novelas:

De modo que la creación de un mundo literario comienza en la confesión del autor: la narración que hace de su vida ya es una primera obra de arte, el primer desciframiento de una afirmación que, a un nivel más alto de disección y recomposición, florecerá en novelas, en tragedias y en poemas. El novelista François Mauriac asume una intuición familiar a muchos escritores cuando escribe: «creo que no hay una gran novela que no sea una vida interior novelada». Toda novela es una autobiografía por persona interpuesta (...).¹⁷

Así llega Gusdorf a una primera diferenciación entre dos géneros muy similares y anuncia ya de esta manera lo que Lejeune analizará más detalladamente en “El pacto autobiográfico”:

¹⁴ Molloy, Sylvia, *At face value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ Gusdorf, G., *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*

Habría, entonces, dos versiones, o dos casos, de autobiografía: por una parte, la confesión propiamente dicha, y, por otra, toda la obra del artista, que se ocupa del mismo material pero con toda libertad y trabajando de incógnito.¹⁸

3. Philippe Lejeune y el pacto autobiográfico

En 1975, Philippe Lejeune publica su artículo “El pacto autobiográfico” en el que, por primera vez, se da una definición realmente clara de la autobiografía. Este la describe como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”¹⁹ Es decir que, en este género, se encuentran cuatro diferentes categorías:

1. Forma del lenguaje:
 - a) narración;
 - b) en prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador:
 - a) identidad del narrador y del personaje principal;
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración.²⁰

Debajo de las categorías, añade Lejeune:

Una autobiografía es una obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la autobiografía no cumplen todas esas condiciones. He aquí la lista de condiciones que no se ven cumplidas en otros géneros:

- memorias: (2);
- biografía: (4a);
- novela personal: (3);
- poema autobiográfico: (1b);
- diario íntimo: (4b);
- autorretrato o ensayo: (1 y 4b).²¹

¹⁸ Ibid., p. 17.

¹⁹ Lejeune, P., op. cit., p. 48.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

En el contexto del testimonio se debe añadir a esta lista el autotestimonio, el cual no cumple siempre el rasgo 4b de las características establecidas por Lejeune. Más adelante, explica qué rasgos debe cumplir una obra para que sea considerada autobiográfica. Para ello, esta debe respetar el ‘pacto autobiográfico’, es decir que “es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*.”²²

4. Autobiografía ‘versus’ novela autobiográfica

Un gran problema que concierne a la dificultad de delimitar el género autobiográfico es su similitud con la ficción. Toda obra literaria tiene rasgos autobiográficos, y en ciertas ocasiones la novela llega a acercarse tanto a la autobiografía que resulta difícil distinguirlas. Como señala Georges May:

le roman lui-même peut souvent être, même lorsqu’il ne se donne pas pour tel, une forme d’expression autobiographique. Selon cette manière de voir, ce n’est pas seulement lorsqu’il prend la plume pour écrire l’histoire véridique de sa vie que l’écrivain exprime sa personnalité et ses vérités intérieures. Il peut lui arriver en fait de se révéler davantage lorsqu’il n’y pense pas que lorsqu’il en a l’intention consciente et déclarée.²³

Así también lo apunta Silvia Adela Kohan:

Se dice que toda obra de arte, aún la más absurda, tiene algo experimentado por su autor, de modo consciente o inconsciente.

La mayoría de los escritores coinciden en considerar como ineludible el componente autobiográfico en una novela, aparece aunque el autor no se lo proponga. (...)

Para Borges, toda novela de más de 150 páginas es inexorablemente autobiográfica; era su modo de exponer la cuestión que unos desdeñan, otros exaltan, y la mayoría acepta: lo autobiográfico es inevitable en toda creación literaria, sobre todo cuando se pasa de una cierta extensión.²⁴

Por lo tanto, cabe reconocer la existencia de dos tipos de autobiografía. Kohan habla de la autobiografía real y de la ficticia:

²² Ibid. (cursiva en la cita)

²³ May, Georges, *L'autobiographie*, París, Presses universitaires de France, 1984, p. 183.

²⁴ Kohan, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción*, Barcelona, Graefin Ediciones, 2000, p. 69.

En unos casos se impone lo referencial, lo externo, entonces la autobiografía es un documento o un testimonio; en otros, prevalece el trabajo textual, poético, novelesco, entonces es considerada un texto literario. Dos vertientes fundamentales son, por tanto, la real y la ficticia.²⁵

Y explica lo que entiende por la segunda:

Es la literaria (se puede desarrollar en una novela, y en forma muy condensada en un cuento o en un poema), tiene un punto de contacto con la real, en cuanto a que se narra la vida completa o un episodio de la vida del protagonista. Sin embargo, desde el punto de vista del que la escribe es lo contrario: mientras que la autobiografía real se ciñe (aparentemente) a los datos ocurridos en la vida de su autor, la autobiografía ficticia se inventa, se le atribuye a un personaje. Puede ser uno de tantos desdoblamientos del escritor a través de un narrador, con la ventaja de que puede combinarse con la experiencia vivida por otros. Por lo tanto, otorga la libertad total al autor.²⁶

Para referirse a la autobiografía ficticia, Philippe Lejeune prefiere utilizar el término de ‘novela autobiográfica’ y así la define:

llamaré así a todos los textos de ficción de los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones «impersonales» (personajes designados en tercera persona); y se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica *graduaciones*. El «parecido» supuesto por el lector puede ir desde un vago «aire de familia» entre el personaje y el autor, hasta la casi transparencia que lleva a concluir que se trata del autor «clavado».²⁷

Al igual que Lejeune, Georges May menciona la escala del contenido autobiográfico que puede variar en una obra de ficción:

il devient littéralement impossible de distinguer dans la masse des romans ceux qui sont «autobiographiques» et ceux qui ne le sont pas. Seul varie le dosage relatif de la part de l'autobiographie, mais celle-ci entre toujours dans la formule.²⁸

²⁵ Ibid., p. 17.

²⁶ Ibid., p. 23.

²⁷ Lejeune, P., op. cit., p. 52. (cursiva en la cita)

²⁸ May, G., op. cit., p. 187.

Aunque sea, en algunos casos, realmente difícil diferenciar una novela de una autobiografía y viceversa, Lejeune defiende la idea de que algunos rasgos las separan y establece otro pacto:

Simétricamente al pacto autobiográfico podría postularse el *pacto novelesco*, el cual tendría dos rasgos: *práctica patente de la no-identidad* (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre), *atestación de la ficción* (hoy en día, el subtítulo *novela* cumple esta función (...)).²⁹

Según los pactos de Lejeune, esas son las diferentes situaciones que se pueden presentar:

El personaje: 1) tiene un nombre diferente al del autor; 2) no tiene nombre; 3) tiene el mismo nombre que el autor. El pacto es: 1) novelesco; 2) no hay pacto; 3) autobiográfico. Al articular estos dos criterios obtenemos nueve combinaciones teóricas: de hecho sólo siete resultan posibles, al quedar excluidas por definición la coexistencia de la identidad del nombre y del pacto novelesco, y la posibilidad de que se dé un nombre diferente y un pacto autobiográfico.³⁰

Añade sobre uno de esos casos imposibles: “*Nombre del personaje = nombre del autor*: Este hecho mismo excluye la posibilidad de la ficción”³¹, y sigue:

El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo. Y si el caso se da, el lector tiene la impresión de que hay un error (...).³²

Este comentario de Lejeune resulta muy interesante para el análisis de la pentagonía de Reinaldo Arenas. Como pondré de relieve en este estudio, en las novelas estudiadas se vuelven a encontrar los rasgos del pacto novelesco que permiten considerar este conjunto de cinco novelas como autobiográficas. Sin embargo, en *El color del verano* se presenta específicamente el supuesto caso imposible de Lejeune: Arenas le da a uno de sus personajes su propio nombre. Como se verá en el estudio de

²⁹ Lejeune, P., op. cit., p. 53. (cursiva en la cita)

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 54. (cursiva en la cita)

³² Ibid., p. 55.

esa obra, el protagonista de la cuarta novela de la pentagonía tiene tres facetas diferentes: la primera se llama ‘Reinaldo Arenas’, la segunda ‘Gabriel Fuentes’ y la última ‘la Tétrica Mofeta’; tres nombres que pertenecen al propio autor. Esto demuestra que, con esta obra, Arenas aporta un rasgo innovador a la novela autobiográfica, y obliga, en cierta forma, a matizar las palabras de Philippe Lejeune en su artículo, porque este libro demuestra que uno de los rasgos del pacto novelesco puede en algunos casos no ser aplicable.

Finalmente, ya que según el grado autobiográfico de la novela, esta puede ser muy cercana a la autobiografía, concluye Lejeune:

Ya no se trata de saber si es más verdadera la autobiografía o la novela. Ni lo uno ni lo otro: a la autobiografía le faltará la complejidad, la ambigüedad, etc.; a la novela, la exactitud.³³

Las novelas de Arenas, además de ser autobiográficas son también testimoniales. Es decir que, en ellas, el autor intenta dejar a través de sus personajes un testimonio sobre la persecución que sufrió como intelectual y homosexual en Cuba, representando así a una parte de la sociedad rechazada en la isla. Explica Sylvia Molloy que, en América Latina, la autobiografía se suele acercar al testimonio:

a strong testimonial stance informs autobiographical writing in Spanish America. If not always perceiving themselves as historians –the perception seems to wane as generic difference becomes more specific in Spanish American literature– autobiographers will continue to see themselves as witnesses. The fact that this testimony is often endowed with the aura of terminal visions –the autobiographer bearing witness to that which is no more– not only aggrandizes the author’s individual persona but reflects the communal dimension sought for the autobiographical venture. Spanish American self-writing is an exercise in memory doubled by a ritual of commemoration, in which individual relics (...) are secularized and re-presented as shared events.³⁴

Sus palabras se adaptan claramente a la autobiografía de Reinaldo Arenas, así como a sus novelas autobiográficas, dentro de las que se encuentran los cinco libros de la pentagonía.

³³ Ibid., p. 59.

³⁴ Molloy, S., op. cit., pp. 8-9.

Capítulo 2

EL TESTIMONIO Y LA NOVELA TESTIMONIAL

1. La historia del testimonio

1.1. El testimonio en América Latina

1.1.1. Los cronistas

Los precursores más antiguos del testimonio latinoamericano se remontan al siglo XVI. Se trata de los cronistas de la conquista del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Fray Bartolomé de las Casas, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo y otros más. Su objetivo al escribir sus textos era “narrar la ‘verdad’ de los hechos”³⁵, describir sus experiencias extraordinarias en el Nuevo Mundo. Prada Oropeza da como ejemplo a Bernal Díaz precisando que este, como los demás, no pretendía “otra cosa que atestiguar, dar testimonio de sus hazañas y de las de sus compañeros”³⁶. En su libro, Carmen Ochando enumera las coincidencias que se encuentran entre las crónicas y el testimonio:

- orígenes literarios y no-literarios;
- manera *sui generis* de pensar y sentir la historia;
- el uso del “yo” narrativo. Al ser protagonista real de la historia, lleva a una lectura del texto como “verdad”;

³⁵ Prada Oropeza, Renato, “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discursos-testimonio”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of the Society of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986, p. 7.

³⁶ Ibid.

- expresiones de la realidad contextual;
- importancia de la función ideológica.³⁷

Se trata a partir de entonces de una historia escrita por los mismos protagonistas y ya no por historiadores. No obstante, en el caso de Colón, Cortés y otros, se ofrece el punto de vista de los colonizadores y no del de los colonizados, es decir, que no se narra todavía la experiencia de los marginados, del “otro” o del “subalterno”³⁸. Por esta razón, se pone en duda el “origen” del testimonio. Eso me lleva a especificar esta relación con los cronistas a dos textos, a saber la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

Por un lado Díaz del Castillo desea “rastrear la *verdad* y dejar constancia de lo que sus ojos vieron cuando atesoraban el paisaje, los hombres y la vida del Nuevo Mundo; afán de verdad que no debe considerarse ni como recurso estilístico ni como guiño retórico.”³⁹ Lo que hace es describir sus experiencias tal y como las vivió siendo protagonista de la historia sin necesidad de mitificar el nuevo continente según esquemas previamente establecidos, como lo habían hecho Colón o Cortés. Por lo tanto no siente reparo, por ejemplo, en criticar la obra anterior de Francisco López de Gómara. Así comenta Ochando, “nos hallamos ante una necesidad contextual y biográfica que conforma una esencia textual coincidente, en algunos aspectos, con el testimonio contemporáneo.”⁴⁰ En sus textos se encuentra la necesidad de desmitificar la versión histórica oficial, que es una característica muy relevante del testimonio del siglo XX.

Por otro lado Fray Bartolomé de las Casas destaca, sobre todo, por ser el primero en defender a los indígenas y en luchar por el respeto de sus derechos, denunciando las prácticas feroces y violentas utilizadas por los españoles. Se puede decir que él

³⁷ Ochando, Carmen, *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 55.

³⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the subaltern speak?”, en Williams, Patrick y Chrisman, Laura (eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory. A Reader*, Nueva York-Londres-Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 66-111.

³⁹ Ochando, C., op. cit., p. 54. (énfasis mío)

⁴⁰ Ibid.

pertenecía ya al grupo del “otro”. Por consiguiente, parece más justo considerar que estos dos cronistas son los antecedentes más directos del género testimonio.

Poco después aparecieron también testimonios escritos por los propios indígenas: textos mayas, aztecas e incas. Se trata en este caso de los primeros testimonios escritos por los ‘marginados’, por los ‘subalternos’. Sin embargo, aunque ofrezcan una idea de la actitud de los indios frente a la invasión española, son –como señala Bart Depestel– testimonios todavía muy influidos por los cronistas de la Madre Patria.⁴¹

1.1.2. La literatura picaresca

Otro antecedente que suele mencionarse son los textos que tienen como protagonista al pícaro. Las similitudes que han llevado a esta comparación son dos: “el protagonismo de personajes marginales desde un punto de vista social y el recurso estilístico de la primera persona narrativa.”⁴² Ochando compara el Esteban Montejo de Miguel Barnet con el Lazarillo de Tormes: “Ambos se esfuerzan por reconstruir su maltrecha historia personal hablándonos de las penas que pasaron antes de devenir un nombre y una memoria sobre el papel.”⁴³ Sin embargo, una diferencia importante que resalta inmediatamente es el canto a la individualidad de la novela picaresca mientras que el testigo de la novela-testimonio representa la colectividad de un pueblo, de una clase social o de cualquier grupo marginal.

1.1.3. La literatura de campaña

Este término proviene del crítico cubano Ambrosio Fornet (1967) para referirse a los textos escritos por los luchadores de las guerras de independencia de Cuba. Se trata de la Guerra de los Diez Años (Primera Guerra de Independencia: 1868-1878) y de la Segunda Guerra de Independencia (1895-1898) en la cual combatió José Martí. Dado que se trata en este caso de los orígenes más específicamente cubanos, se comentarán en el segundo apartado de este capítulo dedicado al testimonio en Cuba.

⁴¹ Depestel, Bart, “Postmodernidad, postcolonialidad y novelística testimonial. La re-escritura de la historiografía cubana en la obra de Miguel Barnet”, Tesina de licenciatura, Universidad de Lovaina (Bélgica), 2002, p. 43.

⁴² Ochando, C., op. cit., p. 56.

⁴³ Ibid.

1.1.4. El realismo socialista

Finalmente, Jean Franco llama la atención sobre la posible influencia de la literatura de protesta del realismo socialista soviético. Basada en las ideas de Andrei Zhdánov, político bajo el régimen de Stalin, esta literatura tenía como objetivo principal “apoyar la lucha revolucionaria”⁴⁴ y “reflejar la lucha de clases”⁴⁵. Sin embargo, como apunta Ochando, no se puede dejar de mencionar que en la isla, en su discurso *El socialismo y el hombre en Cuba*, Ernesto Che Guevara rechaza “como vía única de literatura revolucionaria el realismo socialista dominante en los países de la órbita soviética”⁴⁶. A pesar de las palabras del Che sobre el realismo socialista, la literatura cubana ha llegado a convertirse, en numerosos casos, en una literatura de propaganda basada en los ideales socialistas y comunistas de la Revolución. Así, en un discurso leído en la Casa de las Américas de La Habana, comentaba Julio Cortázar sobre la escritura del cuento bajo la Revolución cubana:

Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes.⁴⁷

Y sigue:

El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio.⁴⁸

Eso es claramente lo que sucede en Cuba después del triunfo de los barbudos en la Sierra Maestra, y más específicamente en el género de la literatura testimonial.

⁴⁴ Depestel, B., op. cit., p. 46.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ochando, C., op. cit., p. 82.

⁴⁷ Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento” en *Obra crítica, Vol. II*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 380-381.

⁴⁸ Ibid., p. 381.

1.1.5. Antecedentes más directos

A pesar de las similitudes encontradas en los cuatro géneros mencionados anteriormente, algunas obras más recientes de la segunda mitad del siglo XX pueden considerarse como los antecedentes directos del género testimonio⁴⁹. En 1952 aparece *Juan Pérez Jolote-Biografía de un tzotzil* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas – texto que será la principal fuente de inspiración de Miguel Barnet para su *Biografía de un Cimarrón*⁵⁰– sobre la vida cotidiana de una parte de la población indígena mexicana. En 1957, se edita en la revista *Mayoría* de Buenos Aires *Operación Masacre* del periodista argentino Rodolfo Walsh: testimonio sobre los fusilamientos de inocentes que tuvieron lugar durante la tentativa de golpe de estado por un grupo de peronistas en 1953. Este fue el primer testimonio que trató propiamente de un asunto político y que enseñó que esta forma literaria podía servir como arma de combate en la lucha política.

Un año después, Jorge Ricardo Masetti, periodista en la Sierra Maestra y amigo de Walsh, publica *Los que luchan y los que lloran*, una recopilación de reportajes sobre los guerrilleros revolucionarios cubanos. En este tipo de testimonio, que se llamará más adelante ‘testimonio periodístico’, se basarán muchos autores de la isla para escribir sobre las intervenciones cubanas en Vietnam, Nicaragua o Angola. Más tarde, en 1961, se edita *Los hijos de Sánchez* de Óscar Lewis: libro que trata la vida cotidiana de una familia pobre mexicana. Esas cuatro obras marcarán el camino para el nacimiento del testimonio como género en los años sesenta.

1.2. El testimonio en Cuba

El origen del testimonio cubano se encuentra sobre todo en la literatura de campaña con autores como Manuel de la Cruz y, más tarde, Máximo Gómez y José Martí. Aparecen también algunos precursores en la primera mitad del siglo XX, antes del triunfo de la Revolución en 1959, a través del Grupo de los Minoristas con autores como Pablo de la Torriente Brau y Raúl Roa. Analizaré más detalladamente estos dos períodos, así como su influencia en estos autores para entender mejor la aparición del

⁴⁹ Este apartado se basa en las informaciones que ha recogido Abdeslam Azougarh en su libro, *Miguel Barnet: Rescate e invención de la memoria*, Ginebra, Slatkine, 1996.

⁵⁰ Véase Azougarh, Abdeslam, op. cit., pp. 7-8.

género testimonio en la isla de los años 60. Los tres estudios en los que me voy a basar para este recorrido son *La memoria en el espejo*⁵¹ de Carmen Ochando, *Miguel Barnet: Rescate e invención de la memoria*⁵² de Abdeslam Azougarh y *El testimonio en la Revolución Cubana*⁵³ de Marta Rojas.

1.2.1. La literatura de campaña

Ambrosio Fornet (1967) se refería con este término a los textos escritos por los hombres que lucharon en las dos Guerras de Independencia. Como señala José Martí en su prólogo a la primera edición de *Los poetas de la guerra*, dos rasgos que se vuelven a encontrar en todas estas obras son la fijación de la memoria histórica y el valor revolucionario⁵⁴.

La primera Guerra de Independencia, llamada también la Guerra de los Diez Años, estalla el diez de octubre de 1868 y está encabezada por Carlos Manuel de Céspedes. Dos textos relevantes sobre este primer enfrentamiento son los *Episodios de la Revolución cubana* de Manuel de la Cruz y *A pie y descalzo* de Ramón Roa, publicados en La Habana en 1890. Azougarh llama la atención en las similitudes entre lo que escribe de la Cruz en su prólogo y lo que será setenta años más tarde el género testimonio:

Redactada sobre auténticos datos de actores y abonadísimos testigos, utilizando, además, las noticias depuradas de la tradición oral, /.../ la idea predominante en la composición no ha sido otra que la de fijar el hecho, el cuadro o la línea, /.../ procurando reproducir la impresión original del que palpité sobre el trágico escenario.⁵⁵

En cuanto al segundo libro, Azougarh explica que provocó un enfrentamiento entre los cubanos revolucionarios de Cuba y los de Nueva York encabezados por José Martí. Apunta ‘el Apóstol’ en una carta a Enrique Collazo sobre el texto de Ramón Roa:

⁵¹ Ochando, C., op.cit.

⁵² Azougarh, A., op.cit.

⁵³ Rojas, Marta, “El testimonio en la Revolución Cubana”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., pp. 315-323.

⁵⁴ Ochando, C., op. cit., p. 57.

⁵⁵ Cruz, Manuel de la, *Episodios de la Revolución cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 29, en Azougarh, A., op. cit., p. 18.

Si es noble decir la verdad, lo noble es decir la toda. Ocultar la verdad es delito; ocultar parte de ella, la que impele y anima, es delito: ocultar lo que no conviene al adversario y decir lo que le conviene, es delito.⁵⁶

Finalmente, Azougarh acaba con una referencia al prólogo que Enrique Collazo escribió en su libro *Desde Yara hasta el Zanjón (Apuntaciones históricas)*:

Mi propósito es narrar los hechos tan fielmente como lo permita mi memoria, señalar los errores que nuestra inexperiencia nos hiciera cometer, para que sirvan de ejemplo a los que quizá mañana se encuentren en igual caso que nosotros.⁵⁷

Cabe llamar la atención en las coincidencias que se encuentran ya en estos textos con el género testimonio. El propósito de estos hombres era escribir la historia respetando una condición insoslayable: acercarse lo más posible a la verdad a través de su memoria, ya que ellos fueron los propios protagonistas de los acontecimientos.

Sobre la Segunda Guerra de Independencia (1895-1898) existen muchos más escritos. Aparte del *Diario de campaña* de José Martí o del *Diario de campaña (1868-1899)* de Máximo Gómez, hay muchas obras menos conocidas que tratan de ella. Algunos ejemplos son *Mi diario de Guerra* de Barnabé Moza, *Cuba: Crónicas de la guerra* de José Miró Argenter, *Con el rifle al hombro* de Horacio Ferrer, o *Mis primeros 30 años* de Manuel Piedra Martel.

La literatura de campaña se terminó con el final de ambas guerras y el establecimiento de la república en Cuba. La autora cubana Marta Rojas apunta unas impresiones sobre este tipo de literatura:

No son obras escritas por historiadores, no con la concepción metodológica de quienes escriben la historia, sino anotaciones, impresiones, emocionantes y hermosas narraciones, diálogos, descripciones de la naturaleza en que se combate o se vive en campaña, episodios extraordinarios registrados

⁵⁶ Martí, José, “Carta a Enrique Callazo”, en *Obras completas*, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, Tomo I, 1963, p. 291, en Azougarh, A., op. cit., p. 18.

⁵⁷ Collazos, Enrique, *Desde Yara hasta el Zanjón (Apuntaciones históricas)*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 16, en Azougarh, A., op. cit., p. 19.

magistralmente por grandes observadores que son protagonistas y testigos a la vez.⁵⁸

1.2.2. Las décadas anteriores a la Revolución

La llamada ‘década crítica’ (1923-1933) por Lisandro Otero en un estudio sobre la literatura testimonial cubana⁵⁹ es un período de revueltas y tumultos contra las injusticias del gobierno dictatorial de Gerardo Machado. “Con las huelgas y manifestaciones desarrolladas durante el machadato, muchos intelectuales habían sido encarcelados. Esta experiencia dio lugar a una prosa periodística en la cual ‘la manera de hablar y la manera de escribir se fundían en un nuevo lenguaje’”⁶⁰.

Se destacan dos autores del Grupo Minorista (grupo que tenía un “vivo interés por mostrar y denunciar la situación de América Latina en general y de Cuba en particular”⁶¹): Raúl Roa (nieto de Ramón Roa) y Pablo de la Torriente Brau. Algunas obras de Raúl Roa que merecen ser mencionadas en el contexto testimonial son *El fuego de la semilla en el surco* (una suerte de biografía del minorista Rubén Martínez Villena), *La revolución del 30 se fue a bolina*, *La Jornada Revolucionara del 30 de septiembre* y, sobre todo, *Aventuras, Venturas y Desventuras de un Mambí*. Otras obras de Pablo de la Torriente Brau que pertenecen a este nuevo periodismo que llegará a denominarse ‘testimonio periodístico’ son: *Presidio Modelo* (sobre la experiencia carcelaria del autor bajo el machadato), *Peleando con los milicianos* (sobre su situación de soldado en la guerra civil española) y *La isla de los 500 asesinatos*. A esta lista añade Lisandro Otero *105 días preso* y comenta que estos dos autores son “autores-protagonistas”, lo que más adelante se llamará “autores-testigos”.⁶² Sin embargo, en aquel entonces el testimonio no se considera todavía como literatura.

⁵⁸ Rojas, M., op. cit., p. 317.

⁵⁹ Véase Rojas, M., op. cit.

⁶⁰ Fornet, Ambrosio, *En blanco y negro*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, p. 72, en Azougarh, A., op. cit., p. 21.

⁶¹ Ochando, C., op. cit., pp. 65-66.

⁶² Véase Rojas, M., op. cit., p. 318.

1.2.3. El Moncada y el triunfo de la Revolución

El 26 de julio de 1953 marca la historia de la República de Cuba: unas 150 personas encabezadas por el joven abogado Fidel Castro asaltan el Cuartel Moncada en Santiago de Cuba. Este acontecimiento aparece como el “detonante”⁶³ de la narrativa testimonial de mitad del siglo. Muchos autores abordan este tema aunque, censurados por el régimen de Batista, sus obras sólo se publican después del triunfo de la Revolución. Según Marta Rojas, incluso *La historia me absolverá* de Fidel Castro, texto de su autodefensa judicial después del asalto al Cuartel Moncada, podría considerarse como un texto testimonial “en tanto su autor, protagonista principal del acontecimiento narrado, describe magistralmente cuanto aconteció y cómo aconteció el asalto al Moncada”⁶⁴. Sin embargo añade que “como ese documento trasciende por su importancia al testimonio no podemos enmarcarlo en el género o en la modalidad narrativa que tratamos en este forum”⁶⁵, refiriéndose al encuentro *Testimonio y Literatura* editado por René Jara y Hernán Vidal.

Según Azougarh, el testimonio en Cuba se puede dividir en dos grupos temáticos: “los que tratan de los años que van desde el inicio del siglo hasta el triunfo de la Revolución, y los que describen los múltiples aspectos de la Cuba post-revolucionaria.”⁶⁶ El primer grupo incluye sobre todo obras que abordan el período de la república o más bien el asalto al Cuartel Moncada y el triunfo de la Revolución. Dentro del segundo grupo se encuentran libros como *En marcha con Fidel* de Antonio Núñez Jiménez sobre el primer año de la Revolución, *Cuba: ZDA* de Lisandro Otero sobre la implantación de la Reforma Agraria o *Girón en la memoria* de Víctor Casaus.

Una de las pioneras de primer grupo ha sido la propia Marta Rojas con *La generación del Centenario en el juicio del Moncada*. En este libro reconstruye las diferentes partes del juicio donde estuvo presente como periodista. Caben en este conjunto también las obras escritas por los protagonistas de la Revolución, recuperando así la tradición de la literatura de campaña del siglo anterior. El primero de enero de 1959, Fidel entró en La Habana, consiguiendo así el derrocamiento de la dictadura de Batista. Unos ejemplos de obras que se escribieron durante esta “tercera guerra de

⁶³ Rojas, M., op. cit., p. 318.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Azougarh, A., op. cit., p. 24.

independencia”⁶⁷ son los *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* de Ernesto Che Guevara, el *Diario* de Raúl Castro y el *Informe de Invasión* de Camilo Cienfuegos.

En el prólogo de los *Pasajes de la Guerra Revolucionaria*, el Che destaca la importancia de la veracidad del testimonio:

Muchos sobrevivientes de esta acción y cada uno de ellos está invitado a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia. Sólo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador; que nunca para aclarar una posición personal o magnificarla o para simular haber estado en algún lugar, diga algo incorrecto. Pedimos que, después de escribir algunas cuartillas en la forma en que cada uno lo pueda, según su educación y su disposición, se haga una autocrítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuya certeza no tenga el autor una plena confianza.⁶⁸

Una de las características del testimonio en la que el médico revolucionario argentino llama la atención es “el hecho de observar los sucesos históricos con los ojos de los que normalmente no salen del anonimato en cuanto individuos, de modo que se abre paso al desarrollo de un quehacer literario en que el pueblo deja de ser objeto de la historia para llegar a ser sujeto colectivo del desarrollo histórico en una doble acepción de la palabra ‘historia’: el pueblo contribuye con sus actos al desarrollo histórico, y, al fijar por escrito su contribución y participación en él, escribe lo que puede adquirir un día un interés histórico, documental; esto es, escribe la historia.”⁶⁹

En este apartado histórico del testimonio sobre sucesos de la Revolución aparecen numerosas obras. Marta Rojas hace en su artículo una enumeración de títulos⁷⁰.

⁶⁷ Se podría llamar la Revolución así por ser la lucha por la independencia económica e ideológica de los EE.UU.

⁶⁸ Guevara, Ernesto, *Pasajes de la guerra revolucionaria*, La Habana, Arte y Literatura, 1975, p. 8, en Azougarh, A., op. cit., p. 22.

⁶⁹ Azougarh, A., op. cit., p. 22.

⁷⁰ “*Recuerdos del Moncada*, de Mario Lazo; *Bajando del Escambray*, de Enrique Rodríguez Loeches; *De la Sierra al Escambray*, de Joel Iglesias; *La batalla de Jigüe*, de José Quevedo; *Camilo, señor de la Vanguardia*, de William Gálvez; *Tiempo de Revolución*, de Quintín Pino; *7 RR, la historia de Radio Rebelde*, de Ricardo Martínez; *José Antonio Echeverría, la lucha estudiantil contra Batista*, de Julio García Olivera; *El asalto al Palacio Presidencial*, de Faure Chomónt Mediavilla; *El que debe vivir*, de Marta Rojas; *La cueva del muerto*, de la misma autora; *Rojito*, de Dolores Nieves; *Marcelo Salado*, de Virgilio R. Hernández; *Aquí se habla de combatientes y bandidos*, de Raúl González Cascorro; *Crimen de Barbados*, de Nicanor León Cotayo; *La prisión fecunda*, de Mario Mencia; *Salida 19*, de William Gálvez; *Con la adarga al brazo*, de Mario Rodríguez; *Trazos para el perfil de una combatiente*, (Frank

Aunque todavía no se había establecido la institucionalización del testimonio, son obras que ya se pueden considerar como tales.

1.2.4. Los años post-revolucionarios

Este es el período más importante ya que es el del uso del término ‘novela-testimonio’ de Miguel Barnet, de la publicación de *Biografía de un Cimarrón* y del principio de las polémicas de crítica literaria sobre la existencia o no de este ‘género’. Es necesario recorrer brevemente los acontecimientos de la cultura cubana de estos primeros años para entender la aparición de los testimonios en los sesenta en la isla.

Uno de los logros de la Revolución en sus primeros años fue la revaloración de la cultura. En 1960 se fundó la Casa de las Américas, una de las instituciones culturales más importantes de Cuba y de toda América Latina. Un año más tarde nace la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) y aparecen también revistas como *Unión*, *Casa* y *La Gaceta de Cuba*. Este mismo año se organiza en todo el país una campaña de alfabetización y, por consiguiente, la demanda de los nuevos lectores aumenta poco a poco. Así surge en 1962 la Editorial Nacional de Cuba encabezada por Alejo Carpentier, quien desde el principio empuja masivamente la producción de obras maestras de la literatura. Unos años después, en 1965 se fundan las Ediciones Revolucionarias.

En 1966, aparece en la revista *Etnología y Folklore* el primer capítulo de lo que más adelante se publicará bajo el título de *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet. Este libro representa lo que se podría denominar el verdadero principio del ‘género testimonio’ en Cuba. “*El cimarrón* marcó un momento clave en el intento, por parte de la nueva prosa latinoamericana, de responder a las demandas acarreadas por los nuevos procesos sociales y políticos que se han venido desarrollando en el continente. Debe subrayársele, pues la utilización de las formas documentales se hizo necesaria en nuestras literaturas dado que la inmensa afluencia de realidades históricas,

País), de Caridad Miranda; y se anuncia la aparición de *Más allá de nosotros*, de Efigenio Ameijeiras.”, en Rojas, M., op. cit., p. 319.

sociológicas, políticas, etc., escapó a los métodos y formas de que se disponía para su tratamiento.”⁷¹

El propio Barnet se convierte en teórico del género y publica varios artículos sobre el testimonio y sus características. Se edita en 1983 la obra crítica *La fuente viva* sobre la ‘novela-testimonio’.

Poco a poco, las instituciones literarias cubanas empiezan a promocionar el género integrándolo en los concursos más importantes del país. En 1970 el premio Casa de las Américas, confrontado con el problema de varios textos que no cabían en ningún género de sesgo tradicional (poesía, cuento, novela, teatro y ensayo), añade el apartado ‘testimonio’. En cuanto a la limitación de este género para la participación en el concurso, la institución lo esboza de la siguiente manera:

Los libros de testimonio documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad (...). Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación, por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o de testigos idóneos. En ambos casos, es indispensable la documentación fidedigna, que puede ser escrita y/o gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable.⁷²

Los jurados del primer año del Concurso son Ricardo Pozas (México), Raúl Roa (Cuba) y Rodolfo Walsh (Argentina) y el título premiado es *La guerrilla tupamara* de la uruguaya María Esther Gilio porque “documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dramática, las luchas y los ideales del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea.”⁷³ Reciben una mención los cubanos Víctor Casaus con *Girón en la memoria* y Jorge Calderón González con *Amparo: millo y azucenas*.

⁷¹ Rincón, Carlos, “El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica”, en Azougarh, Abdeslam y Fernández Guerra, Ángel Luis, *Acerca de Miguel Barnet*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 23.

⁷² “Base para el Premio Casa de las Américas 1983”, *Casa de las Américas*, 132 (1982), p. 189.

⁷³ Casañas, Inés y Fornet, Jorge, *Premio Casa de las Américas. Memoria*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, p. 72.

Varios de los textos citados en el apartado histórico⁷⁴, como *El que debe vivir* de Marta Rojas o *Aquí se habla de combatientes y bandidos* de Raúl González de Cascorro, también fueron premiados por la Casa de las Américas. Otros concursos que incluyen el testimonio son los organizados por la UNEAC y por el MINFAR (Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias) aunque se limitan a la producción nacional.

1.2.5. Las diferentes líneas dentro del testimonio cubano

Según Marta Rojas, cuatro son las vertientes en las que se divide el testimonio cubano⁷⁵:

- la línea histórica, con obras como *El que debe vivir* de Marta Rojas o *Aquí se habla de combatientes y bandidos* de Raúl González de Cascorro;
- la línea etnológica-social, cuyo exponente sería *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet;
- la línea autobiográfica, en la que se encuentran las obras *Páginas Vueltas* de Nicolás Guillén, *Letra con filo* de Carlos Rafael Rodríguez o *Agua pasada* de Dora Alonso;
- la línea periodística, que contiene textos sobre el internacionalismo cubano en Vietnam, Chile, Angola, Nicaragua: *Viet Nam del Sur* de Raúl Valdés Vivó y Marta Rojas, *Escenas de Viet Nam* de Marta Rojas, *En busca de Viet Nam* de Lisandro Otero, *Sobre el viaje de Fidel a Chile* de Baldomero Álvarez Ríos, *Angola fin del mito de los mercenarios* de Raúl Valdés Vivó y *Crónicas desde Nicaragua* de Manuel Pereira.

A estas cuatro líneas, también añade otra costumbrista, en la que se podrían nombrar *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* de Renée Méndez Capote, *Muy buenas noches señores y señores...* de Rigoberto Cruz, *La abuela* de Antonio Núñez Jiménez, *Conversación con el último americano* de Enrique Cirules, *Amparo: millo y azucena* de Jorge Calderón, *La fiesta de los Tiburones* de Reynaldo González y *Lengua de Pájaro* de Nancy Morejón.

⁷⁴ Véase nota 70.

⁷⁵ Rojas, M., op. cit., p. 320.

Finalmente, en su artículo “Defensa del testimonio”⁷⁶, Víctor Casaus incorpora a los ya citados la línea del testimonio múltiple, es decir que el autor desarrolla el tema basándose en varios puntos de vista de protagonistas, en documentos suplementarios y en artículos de prensa. Unos ejemplos de dicha vertiente son *Contra viento y marea* del Grupo Areíto, *Canción de Rachel* de Miguel Barnet o *Girón en la memoria* del propio Víctor Casaus.

1.2.6. El testimonio cubano ‘versus’ el testimonio latinoamericano

Cuando se habla del testimonio, es necesario tener en cuenta que no tiene el mismo significado en todos los países donde surge. No se trata tanto de las características del testimonio sino más bien de sus temas, de su contenido ideológico. Resaltan dos grupos en cuanto a esta diferencia: el testimonio latinoamericano y el testimonio cubano revolucionario. Víctor Casaus es uno de los autores que la ha mencionado en sus artículos sobre este género. Comenta Carmen Ochando a este propósito:

Víctor Casaus, profundizando en la funcionalidad ideológica y política del discurso testimonial, no tiene ningún reparo en señalar las diferencias entre la expresión cubana y la de otros países del ámbito latinoamericano. Mientras que el testimonio en Cuba participa, como práctica cultural que asume una tarea de institucionalización y de rescate de la memoria histórica colectiva, con las instituciones revolucionarias en el objetivo de ‘entregar al pueblo la poesía de su propia habla’ (1982, 19), en el resto de América Latina la función ideológica del género consiste en mostrar la opresión a través de la denuncia.⁷⁷

Lo cual quiere decir que “el testimonio en Cuba debía estar en consonancia con los supuestos ideológicos de la Revolución; el testimonio en el resto del continente debía denunciar las condiciones de opresión e injusticia derivadas de las dictaduras implantadas después de los setenta.”⁷⁸ Ochando sigue más adelante:

Además de cuestionar esa “nueva oficialidad” de una práctica discursiva que, espontánea en sus inicios, navegó con los remos propios de la creación e innovación literarias, cabría preguntarse por el espacio discursivo que le queda a la versión de la historia de los “otros” “otros”. Es decir, ¿qué papel le corresponde al testimonio que, a su vez, ofrece una visión no oficial de la

⁷⁶ Casaus, Víctor, “Defensa del testimonio”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., pp. 324-332.

⁷⁷ Ochando, C., op. cit, pp. 45-46.

⁷⁸ Ibid., p. 145.

historia de la revolución cubana? Rizando el rizo hasta fragmentarlo, esta cuestión deviene, si cabe, un tema más espinoso.⁷⁹

Finalmente añade:

La constatación de que los testimonios ideológicamente desafinantes respecto de la música oficial de la Cuba revolucionaria no han sido publicados en el interior del país, conduce a la imposibilidad del debate entre visiones y opciones distintas y alternativas que cualquier sistema nacional debe poseer, así como a su no inclusión en el estudio actual. Estos testimonios quedan, de inmediato, ideológicamente adverbializados con un “fuera” o con un “contra” con claras connotaciones excluyentes. Fenómeno que, paradójicamente, subraya, una vez más, la ideologización parcial y oficialista de gran parte de la crítica literaria testimonial.⁸⁰

Hace referencia en este caso a textos como *Against all hope* del poeta Armando Valladares, al documental *Conducta Impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal sobre la persecución a los homosexuales bajo el régimen castrista o a las obras mencionadas en el estudio *La novelística cubana de la Revolución*⁸¹ de Antonio Fernández Vázquez que estudia el testimonio cubano escrito fuera de la isla entre los años 1959 y 1975. Esa es también la situación de la obra literaria de Reinaldo Arenas y, más específicamente, de su pentagonía. Por alejarse de la versión oficialista del gobierno revolucionario no se reconoce la presencia del testimonio del autor holguinero en su literatura.

La literatura testimonial cubana se convirtió rápidamente en, según las palabras de Víctor Casaus, “un arma de la revolución, eficaz y comunicativa”⁸². Señala Ochando:

⁷⁹ Ibid., p. 46.

⁸⁰ Ibid..

⁸¹ Fernández Vázquez, Antonio A., *La novelística cubana de la Revolución*, Miami, Ediciones Universal, 1980. Estas novelas son: Rivero Collado, Andrés, *Enterrado vivo*, México, Dinamismo, 1960; Díaz Versón, Salvador, *Ya el mundo oscurece*, México, Botas, 1961; Fernández Camas, Emilio, *Camino lleno de borascas*, Madrid, Gráficas Orbe, 1962; Cobo Sausa, Manuel, *El cielo será nuestro*, Medellín, Granamérica, 1965; Núñez Pérez, Orlando, *El grito*, San José (Costa Rica), Victoria, 1966; Landa, René G., *De buena cepa*, Miami, Rema Press, 1967; Gómez Kemp, Ramiro, *Los desposeídos*, Miami, Ediciones Universal, 1972; Márquez de la Cerra, Miguel F., *El gallo cantó*, Río Piedras, Editorial San Juan, 1972; Peña, Humberto, *El viaje más largo*, Miami, Ediciones Universal, 1974; Hernández, Enrique C., *¡Patria o muerte!*, Santo Domingo, Horizontes de América, 1974 y Arroyo, Anita, *Raíces al viento*, San Juan de Puerto Rico, 1974.

⁸² Casaus, V., en V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, *Revolución y Cultura*, 133-134 (1983), p. 26.

En Cuba, se pasó de unos primeros años experimentales y enriquecedores, en que los textos testimoniales sirvieron para dar a conocer unas realidades historiográficas, culturales y sociales “ignoradas” o “relegadas” durante el período dictatorial, a unos años que, una vez institucionalizado el género, se integraron sus propuestas innovadoras como meros mecanismos de propaganda al servicio de la nueva oficialidad cultural. En otros países de América Latina, en cambio, se reclamaba con urgencia la aparición de testimonios para denunciar situaciones de opresión política.⁸³

Carmen Ochando no es la única en llamar la atención en la censura aplicada por el propio gobierno cubano que pretende, según las palabras de Barnet, aplicar una “comunicación que garantiza la verdad”.⁸⁴ En la Cuba castrista, sólo se publicaron y se siguen publicando los textos que sirven a la Revolución. Ivana Sebková apunta en su artículo “Para una descripción del género testimonio”⁸⁵ que los cuatro temas del testimonio cubano son: la lucha armada revolucionaria, los acontecimientos anteriores a la Revolución, la emigración y la construcción de la nueva sociedad; todos abordados desde la ideología de la Revolución. Pero, ¿dónde está el testimonio crítico al régimen castrista?, ¿dónde está el testimonio sobre los marginados de la Cuba revolucionaria? Aquí se confirma la idea de Ochando sobre “la ideologización parcial y oficialista de gran parte de la crítica literaria testimonial”⁸⁶.

Margaret Randall hace un comentario muy relevante sobre el testimonio bajo un régimen socialista:

En la etapa socialista tenemos la posibilidad de escribir una historia mucho más veraz: para empezar, se escribe desde el punto de vista del proletariado, del pueblo en el poder. Y no sólo “desde el punto de vista de”, sino que en la medida en que el pueblo tenga real acceso a la cultura y a las herramientas propicias, puede por primera vez escribir su propia historia.⁸⁷

⁸³ Ochando, C., op. cit., p. 145.

⁸⁴ Barnet, M., “Testimonio y Comunicación: Una vía hacia la identidad”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., p. 308.

⁸⁵ Sebková, Ivana, “Para una descripción del género testimonio”, *Unión* (La Habana), 1 (1982), p. 134.

⁸⁶ Véase cita 80.

⁸⁷ Randall, Margaret, “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”, en Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana editores, 1992, p. 24.

Y sigue, llamando la atención en lo que no se puede hacer:

Pero aún en el socialismo ha habido distorsiones de la historia: a veces encontramos el temor de plasmar los hechos como realmente han sido, con toda la complejidad, incluyendo los errores así como los aciertos de los revolucionarios. A veces se ha pensado que cambiando un poco la versión se hacía un favor a nuestra causa. Nada más lejos de la verdad. Para que la historia que nosotros hacemos sea realmente útil para nuestros hijos, tiene que ser transmitida en toda su riqueza y complejidad.⁸⁸

En este contexto, cabe mencionar el episodio del éxodo del Mariel en 1980, sobre el que el estado cubano escribió su propia versión de los hechos. Un sólo crítico, George Yúdice, alude a este acontecimiento en el contexto del testimonio y de la historia (no-) oficial. Se detiene primero, en un plano más general, en la existencia de dos versiones de la historia, la estatal y la censurada:

... hay una doble historia del testimonio, por una parte, el testimonio estatalmente institucionalizado **para representar**, como el que se encuentra en cierta producción testimonial en Cuba y Nicaragua, y por otra parte el testimonio que surge como acto comunitario de lucha por la sobrevivencia, especialmente en Centroamérica y otros lugares donde el modelo activista establecido por las comunidades eclesiales de base ha ejercido gran influencia. (...) Si bien es cierto que tanto el gobierno cubano como el ministerio de cultura sandinista han apoyado y promovido luchas populares y comunitarias y han publicado sus testimonios, también hay que reconocer que parte de la producción testimonial en Cuba ha seguido las pautas populistas de aglutinar un pueblo por medio de la alterización y demonización de sectores sociales que se extravían de los límites ideológicos establecidos institucionalmente por la dirección revolucionaria (...).⁸⁹

Luego menciona el ejemplo del Mariel:

La recopilación de testimonios en torno a los acontecimientos del éxodo de Mariel –esfuerzo por recuperar la heroicidad de un pueblo que se alejaba de la conciencia épica infundida por la defensa ante la invasión de Girón casi dos décadas antes– es buen ejemplo de la tentativa de constituir un sujeto popular mediante la **representación** demonizadora de una diversidad de “otros”.⁹⁰

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Yúdice, George, “Testimonio y concientización”, en Beverley, J. y Achugar, H., op. cit., p. 210. (negrita en la cita)

⁹⁰ Ibid. (negrita en la cita).

Y continúa:

Este sujeto puede encontrarse interpelado hoy día en una suerte de “museo” testimonial en la antigua embajada del Perú, donde se ven foto-murales de la “escoria” –“individuos extravagantes, homosexuales y lesbianas, delincuentes y apátridas con caras de susto...ex presos contrarrevolucionarios, Testigos de Jehová, guapetones, oportunistas... [santeros, pederastas], etcétera”, según se aglomeraron ahí para hacer toda una serie de protestas y demandas. Infiltrado entre esta “escoria” el agente secreto siente el oprobio del pueblo que obstante le produce orgullo pues ese oprobio “era para el traidor que yo representaba”. El objetivo del testimonio es describir la reacción del pueblo ante esta representación disimuladora como recuperación de la concientización del pueblo. Así, el agente “Volv[ió] a vivir los años 60”, es decir, la “epopeya” de Girón (Hernández Pérez: 18).⁹¹

Explica aún mejor la manera de intercalar este acontecimiento dentro de los actos heroicos revolucionarios en otro artículo:

Similarly, the *testimonios* collected and anthologized around the events of the Mariel exodus attempt to recreate the “epic” heroism of the “people” during the invasion of Girón (the Bay of Pigs) almost two decades before. If the earliest manifestations of Cuban popular testimonio tended to enshrine Fidel, Ché, and others in a revolutionary pantheon, the texts dating from Girón have served the function of constituting a national identity by rallying against the external enemy and its internal accomplices. Rather than aggrandized heroes, we see everyday people –militiamen, jet pilots, soldiers, civilians, among others– expressing their experiences at Girón. They constitute a “people” in the populist sense of the word.

This constitution of the “people” by rallying against a common enemy has even found residence in a museum, a “testimonial museum”. The *marielitos* who first gathered at the Peruvian Embassy in Miramar can now be seen in floor-to-ceiling size photographs.⁹²

Y concluye:

But rather than a testimonial process generated from the bottom up by the people themselves, there seems to be no doubt that *La leyenda de lo cotidiano*, in which this and other similar testimonios are found, is an attempt on the part of the state to consolidate a national subject by means of the testimonial process.⁹³

⁹¹ Ibid., p. 211.

⁹² Yúdice, G., “Testimonio and postmodernism”, en VV. AA., “Voices of the voiceless in testimonial literature”, *American Perspectives* (California), 18: 3 (verano 1991), pp. 17-18. (cursiva en la cita)

⁹³ Ibid.

Se entiende por consiguiente que en Cuba se presenta el asunto de otra manera. Gracias a la Revolución, se pueden escribir ahora cualquier tipo de textos críticos sobre el pasado cubano y los escritores hacen el elogio del proceso revolucionario por la libertad de expresión que ofrece. Es necesario recordar por ejemplo lo que comenta René Méndez Capote sobre su propio libro en la Mesa Redonda sobre el testimonio, organizada en la Finca El Vaquerito en el Parque Lenin (1983): “Mis *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, y pongo por caso con la mayor sinceridad una obra mía, es un clásico de nuestra literatura de la postrevolución; y sin duda es un libro de testimonio, pero también es un grito de victoria, un canto al suceso maravilloso, a la alegría de poder soltar la pluma enmudecida en años de silencio asqueado, y escribir ¡por fin! sin cortapisas.”⁹⁴

Sin embargo, lo que los escritores oficialistas cubanos todavía no quieren entender o, mejor dicho, lo que no quieren reconocer públicamente, es que esta libertad de expresión concierne únicamente temas abordados según la ideología de la Revolución. Es relevante recordar las palabras del propio Fidel en el *Discurso a las intelectuales* en 1961: “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho.”⁹⁵ Esto significa que el testimonio obtiene bajo la Revolución cubana un significado específico, como lo señala Gale Chevigny:

En la Cuba de hoy, el presente revolucionario pide explicaciones de un pasado que, antes de la Revolución, era virtualmente invisible: ella da y exige un nuevo sentido al pasado que la formó. El proyecto mismo de recuperar el pasado representa una reinterpretación. Porque los objetos de la atención del historiador burgués reflejan su posición de clase, y su teoría implícita de la historia constituye su método y en última instancia la conciencia de su lector. La Revolución cubana estimula a escritores como Barnet no sólo a la recuperación de individuos, grupos y hechos ignorados o distorsionados por el historiador burgués, sino también un modo de volverlos a experimentar, donde el lector, liberado de las categorías burguesas, pueda verlos en nuevas relaciones a través de una imaginación histórica reformada por la Revolución.⁹⁶

⁹⁴ V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, op. cit., p. 19.

⁹⁵ Castro, Fidel, “Palabras a los intelectuales”, en Castro, Fidel, *La Revolución Cubana*, México D.F., Era, 1972, p. 363.

⁹⁶ Chevigny, Bell Gale, “Las novelas testimoniales de Miguel Barnet y Norman Mailer”, en Azougarh, A. y Fernández Guerra, A. L., op. cit., p. 40.

Carmen Ochando asimismo llama la atención sobre la vertiente ideológica del testimonio cubano:

Al calor de las discusiones anunciadas el testimonio, institucionalizado por la Casa de las Américas, iba a llenar ese vacío permanente de la ‘verdadera literatura revolucionaria’. Con la creación del premio, a la puerta fresca y experimental que habían abierto textos como *Juan Pérez Jolote o Biografía de un cimarrón*, se le proporcionó una cerradura que encajaba perfectamente con la llave de quienes poseían las riendas oficiales del devenir cultural de la Cuba revolucionaria.⁹⁷

El papel del escritor es denunciar el pasado inmediato y esto resalta en los siguientes ejemplos: *La situación* de Lisandro Otero, *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes o *En el año de enero* de José Soler Puig. Otra posibilidad es elogiar los logros revolucionarios como es el caso de la novela *Girón en la memoria* de Víctor Casaus. Hasta los testimonios de Barnet están marcados por la propaganda revolucionaria. Muchos críticos se preguntan, por ejemplo, por qué Barnet ha quitado toda la parte de la vida de Esteban Montejo bajo la Revolución de Fidel. ¿Habría cometido Esteban Montejo “errores” que no habrían gustado al gobierno si hubieran aparecido en el texto? Por ejemplo, en su trabajo “El Cimarrón y las consecuencias de la Guerra del 95. Un repaso de la biografía de Esteban Montejo”⁹⁸, Michael Zeuske apunta que el antropólogo cubano no menciona el período del machadato porque el propio Esteban Montejo tenía relaciones bastante cercanas con algunas personas destacadas del gobierno.

Ochando señala que son los propios autores quienes crearon esta limitación en la escritura por obligarse a seguir las líneas ideológicas de la Revolución:

La literatura pasó a ser, en consecuencia, un instrumento más de divulgación política. Cuando en el artículo “Testimonio y comunicación: una vía hacia la realidad” (1980), Miguel Barnet declara que la ‘novela testimonio ha contribuido en Cuba a la información, convirtiéndose en soporte totalizador de la misma, ha enriquecido la visión de la realidad histórica y social y ha devuelto a las masas su sentido de identidad’ y que ‘la política cubana, en perfecta armonía con la intención del investigador social o del escritor, está encaminada al rescate de los valores culturales plenos’, está cavando no sólo

⁹⁷ Ochando, C., op. cit., p. 87.

⁹⁸ Zeuske, Michael, “El Cimarrón y las consecuencias de la Guerra del 95. Un repaso de la biografía de Esteban Montejo”, *Revista de Indias*, LVIII: 212 (enero-abril 1998), pp. 79-80.

su propia tumba estética, sino la fosa para enterrar una experiencia (la testimonial) que, tal vez, hubiera visto materializadas sus expectativas renovadoras si habría seguido un camino independiente.⁹⁹

En este mismo artículo mencionado por Ochando, Miguel Barnet vuelve a explicar su persuasión de que la Revolución ha devuelto al pueblo la libertad de expresión:

En 1959 esta situación cambió radicalmente. Ello fue posible por la instrumentación de un conjunto de medidas definitivas: los medios de difusión masiva fueron nacionalizados y puestos al servicio del pueblo. La radio, la televisión, las imprentas, las salas de teatro, ya no servirían más como propagadores de una falsa cultura, alienante y conformista.¹⁰⁰

Y sigue:

La historia posterior iba a demostrar que la vida interior del pueblo no era tan anodina y simplona como nos querían hacer creer los fabricantes de dentífricos y jabones. El pueblo de los cien años de lucha, que comenzó su pelea con un machete en la mano y continuó con un tanque, derribando las estructuras de una sociedad podrida, tenía unas historias diferentes, y lo que es más importante, una manera diferente también de contar esas historias, que sería expresada a través del testimonio.¹⁰¹

Es decir devolviendo “el habla al pueblo y otorg[ándo]le el derecho de ser gestor de sus propios mensajes”.¹⁰² Según Barnet, “la función de la novela-testimonio dentro del socialismo debe interpretarse como parte de un nuevo lenguaje cultural. La batalla frente a un engaño concreto apuntalado con clisés de vieja factura”.¹⁰³

Víctor Casaus es otro de los escritores presentes en la mesa redonda que también escribió algunos artículos teóricos sobre el género testimonio. En uno de ellos, critica la mentira en la que los regímenes imperialistas dejan vivir al pueblo. Desafortunadamente, no establece el vínculo con la situación de su propio país:

⁹⁹ Ochando, C., op. cit., p. 141.

¹⁰⁰ Barnet, M., “La novela testimonio. Socio-literatura”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., p. 305.

¹⁰¹ Ibid., p. 306.

¹⁰² Ibid., p. 307.

¹⁰³ Ibid., p. 313.

En los países sometidos a la opresión imperialista a través de las administraciones oligárquicas locales, el testimonio colabora eficazmente en la tarea de mostrar el rostro verdadero del pueblo y de mantener vivas –como semilla necesaria para futuras transformaciones– las tradiciones y costumbres que integran las culturas nacionales avasalladas por la influencia de los medios masivos de comunicación manipulados por el enemigo y que conforman, en su suma diversa y única a la vez, la gran cultura común de nuestra América que la acción económica, política y cultural del imperialismo trata de mantener dividida.¹⁰⁴

2. El género testimonial

2.1. Una posible definición

2.1.1. Un género híbrido

El testimonio es un género que utiliza técnicas de varias formas narrativas como el cuento, la novela o el ensayo, pero que se sirve a veces también de métodos cinematográficos, científicos, periodísticos, y otros. que hacen de este un género híbrido difícil de definir. Marta Rojas lo ha llamado la “simbiosis entre literatura y periodismo”¹⁰⁵; Margaret Randall ve más bien una “estrecha relación entre el testimonio y la historia”¹⁰⁶, así como Gale Chevigny, quien describe la novela-testimonio como un “punto de convergencia entre la literatura y la historiografía”¹⁰⁷. Por su lado, Ochando lo delinea como un “un género literario puente, diferenciado y diferenciador, entre la novela y los textos procedentes de las ciencias sociales”¹⁰⁸.

Laura P. Rice-Sayre señala en su artículo “Witnessing history: diplomacy versus testimony”: “testimony lies somewhere between “literature” in its more traditional forms and real social relations. Menchú’s testimony, for example, is suspended between witnessing and biography or autobiography. Voices like that of Menchú are voices speaking for an entire community, speaking out because so many others have been silenced.”¹⁰⁹ Elzbieta Sklodowska lo describe como una “tentativa de conciliar el material recogido ‘científicamente’ (entrevistas, fichas, investigación) con la forma

¹⁰⁴ Casaus, V., “Defensa del testimonio”, op. cit., p. 331.

¹⁰⁵ Rojas, M., op. cit., p. 317.

¹⁰⁶ Randall, M., op. cit., p. 23.

¹⁰⁷ Chevigny, B. G., op. cit., p. 39.

¹⁰⁸ Ochando, C., op. cit., p. 25.

¹⁰⁹ Rice-Sayre, Laura P., “Witnessing history: diplomacy versus testimony”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., p. 52.

artística (la novela).”¹¹⁰ Siempre vuelven palabras como ‘entre’, ‘convergencia’, ‘conciliar’, ‘somewhere between’ que señalan la hibridez de la obra testimonial. Este carácter mestizo, así como la diversidad de escritos que caben dentro del género, ha tenido como consecuencia la dificultad de encontrar un término verdaderamente adecuado. En la mesa redonda sobre el testimonio, Enrique Cirules hace referencia al ‘problema’ que engendra esta dificultad de terminología:

El problema del testimonio es que tiene un registro muy amplio. Va desde las experiencias más cercanas, más periodísticas, hasta el trabajo de su estructura, en el que pueden intervenir elementos de determinados géneros: de la novela, del cuento, del relato.¹¹¹

Víctor Casaus no lo ve como un problema sino como un valor:

Quizá la mayor riqueza actual y perspectiva de este género se exprese precisamente en la dificultad que encontramos para definirlo, para clasificarlo. Esta resistencia del género seguramente proviene de su juventud, pero también creemos, de su enriquecedora flexibilidad para tomar rasgos de otros modos de narrar y de expresar la realidad tan (aparentemente) disímiles entre sí como la narrativa, la gráfica, el cine o el periodismo.¹¹²

Es por esta razón que se encuentran en la crítica varios términos para referirse a este género. El propio Barnet explica lo difícil que fue para él nombrar su primer trabajo una ‘novela-testimonio’:

Y ahí comencé a lucubrar sobre el *relato etnográfico*, *la novela realidad* o *la novela-testimonio*, como he venido calificando este género. La maldita palabra novela me oprimió bastante.¹¹³

Azougarh por su parte comenta que:

Hay críticos que hablan de ‘literatura documental’, ‘literatura testimonial’, o simplemente ‘testimonio’, y otros que siguen la tradición norteamericana y hablan de literatura ‘sin ficción’. La dificultad que encuentra cualquier

¹¹⁰ Sklodowska, Elzbieta, “Miguel Barnet y la gente sin historia”, en Azougarh, A. y Fernández Guerra, A. L., op. cit., p. 32.

¹¹¹ V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, op. cit., p. 18.

¹¹² Casaus, V., “Defensa del testimonio”, op. cit., p. 327.

¹¹³ Barnet, M., “La novela testimonio. Socio-literatura”, op. cit., p. 287. (cursiva en la cita)

investigador ansioso de plasmar una definición del ‘género’ –así bautizado por Casa de las Américas– es la gran heterogeneidad del *corpus* que lo constituye, resultado de concepciones distintas que de él tienen sus cultivadores: suelen sacarse conclusiones a partir de obras testimoniales diversas y no siempre representativas. Además de este obstáculo mayor, las diferencias de lectura y del marco teórico del que parten los distintos investigadores, desembocan en definiciones parciales que privilegian algunos aspectos en detrimento de otros. Ello explica que, en algunos intentos de definición del testimonio, se utilicen en muchas ocasiones definiciones que proporcionan los diccionarios de la lengua española. Por el afán de abarcarlo todo, los resultados suelen ser discutibles.¹¹⁴

En este último caso, Azougarh se refiere por ejemplo a Prada Oropeza como se verá más adelante. Hugo Achugar se detiene también en esta hibridez y en las consecuencias para la denominación del testimonio y añade, como Víctor Casaus, que no se debe ver como un rasgo negativo:

El testimonio ha sido asimilado tanto a la novela como a la autobiografía, a la historia como a la antropología, a la crónica como a la memoria; en fin, tanto al discurso no ficcional como al ficcional, al discurso de las ciencias humanas como al imaginativo. De ahí también, la frecuencia de expresiones relacionadas con el testimonio como las de “non fiction novel”, “documentary novel”, “nuevo periodismo”, “historia de vida” y “novela testimonial”. La porosidad del testimonio no se relaciona, sin embargo con el actual eclecticismo que parece caracterizar el “género postmoderno”. Porosidad no implica pastiche ni tampoco multiplicidad de estrategias discursivas o una incertidumbre a nivel referencial, apenas señala una cierta indecisión lógica del estatuto genérico y discursivo del testimonio.¹¹⁵

2.1.2. Las múltiples definiciones

Pocos son los intentos que abarcan completamente el concepto del ‘género testimonio’. Algunos como, por ejemplo, Renato Prada Oropeza se basan en la definición del *Diccionario de la Real Academia*, a saber:

El discurso-testimonio es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea oral) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al

¹¹⁴ Azougarh, A., op. cit., p. 12.

¹¹⁵ Achugar, Hugo, “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del otro”, en Beverley, J. y Achugar, H., op. cit., p. 51.

declararse *actor* o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra.”¹¹⁶

George Yúdice ofrece otra descripción más completa, que se acerca a mi interpretación de la palabra ‘testimonio’:

an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular oral discourse, the witness portrays his or her own experience as a representative of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or exorcising and setting aright official history (1985: n.p., italics in original).¹¹⁷

Se debe mencionar también a Víctor Casaus quien, aunque no ofrezca una definición, establece un vínculo que permite entender mejor lo que se entiende por este nuevo género:

Es posible trazar un paralelo bastante preciso y sugerente entre el testimonio como género literario y el documental como género cinematográfico, de la misma forma que puede hacerse entre novela y película de ficción.¹¹⁸

Una última delimitación que cabe resaltar es la establecida por la institución Casa de las Américas en 1970, a fin de explicar claramente a los participantes qué se exigía de sus obras para poder optar al premio. Esta definición ha ido especificándose a lo largo de los años del concurso. Ochando destaca en su libro las exigencias de la Casa en las actas del jurado y su evolución con el tiempo. En 1970, se puede leer lo siguiente:

Los libros de testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos.¹¹⁹

¹¹⁶ Prada Oropeza, R., op. cit., p. 11.

¹¹⁷ Gugelberger, Georg y Kearney, Michael, “Voices of the voiceless: Testimonial Literature in Latin America” in VV.AA., “Voices of the Voiceless in Testimonial Literature”, op. cit., p. 4. (cursiva en la cita)

¹¹⁸ Casaus, V., “Defensa del testimonio”, op. cit., p. 328.

¹¹⁹ Ochando, C., op. cit., p. 32.

Más adelante, Ochando explica que en 1972, aparece una nueva delimitación del género:

Aunque se repiten algunas de las condiciones expuestas en las bases (fuente directa, acontecimiento vivido, etc.) y añade aspectos menos dignos de mención (la consideración de los testimonios como objetos de investigación y su relación con el contexto social inmediato), apunta una peculiaridad importante al describir el testimonio como *registro de la memoria inmediata* (*Actas del jurado*, 1972).¹²⁰

Finalmente, añade que en 1983:

El género es considerado, por vez primera, como un género literario independiente que, abandonado su condición de adjetivo de otro género y desprendido de la novela histórica, incorpora *procedimientos de elaboración procedentes de las ciencias humanas y sociales* (*Actas del jurado*, 1983).¹²¹

Concluye la propia Ochando que “en su mayoría, las descripciones expuestas realzan la función del emisor (escritor, autor, narrador, testigo) y la del mensaje (experiencia vital, observación, juicio), en su relación con una realidad inmediata que actúa como referente objetivo del discurso testimonial.”¹²²

Sin embargo, es de suma importancia destacar la diferencia entre ‘novela-testimonio’ y ‘novela testimonial’, sobre todo en el caso de la pentagonía de Reinaldo Arenas. Así aclara Abdeslam Azougarh en cuanto a la diferenciación entre el testimonio, la novela-testimonio y la novela testimonial:

Mientras el primero se apega a la mimesis (en sentido lato de imitación) de lo factual, la segunda, en cambio, se desliza sensiblemente hacia el ‘testimonio en sí’, por la elaboración y la expresión, aunque es ancilar al propósito testimonial (*Biografía de un cimarrón*); y, finalmente, la tercera se acerca más a la escritura canónica en que el propósito testimonial es ancilar al discurso literario en la medida en que es un pre-texto para ese discurso.¹²³

¹²⁰ Ibid., pp. 32-33. (cursiva en la cita)

¹²¹ Ibid., p. 33. (cursiva en la cita)

¹²² Ochando, C., op. cit., p. 33.

¹²³ Azougarh, A., op. cit., pp. 206-207.

La novela testimonial es ante todo una novela, es decir una obra de ficción. Esto, sin embargo, no impide que su autor, a través de sus personajes, ofrezca su propio testimonio o el de otra persona, representando siempre la colectividad.

2.1.3. Una nueva definición del testimonio y de la novela testimonial

A fin de realizar más fácilmente el análisis de las cinco novelas de Reinaldo Arenas, me ha parecido relevante establecer mi propia definición del testimonio, basándome en todas las delimitaciones mencionadas anteriormente:

Se trata de un texto escrito por un autor, que por fuente directa (actor/testigo directo o indirecto) da testimonio sobre una situación de opresión (guerra, revolución, represión, etc.). Es necesario que el autor realice un estudio detallado del período. El autor puede ser también el propio protagonista de los acontecimientos, se trata entonces de un autor-testigo. El yo-narrador, que facilita la lectura del texto como verdad, cuenta su propia experiencia, en la cual se ve reflejada la experiencia colectiva de un grupo marginado de la sociedad. El objetivo del autor al escribir el texto es dar voz a ‘los sin voz’, es decir ‘a la gente sin historia’ a fin de reconstruirla desde su punto de vista, deconstruyendo de esta manera en la mayoría de los casos la versión oficial. Este acto es por consiguiente para muchos autores un acto atrevido de oposición que puede tener como consecuencia la persecución.

Ahora bien, en el caso específico de la novela testimonial, es importante añadir que la ficción no impide en absoluto el testimonio del autor o de su informante, siempre que se respeten las demás características.

2.2. Las características del testimonio

2.2.1. El *Diccionario de la literatura cubana*

En este diccionario, realizado por el Instituto de Lingüística y Literatura (ILL) de la Academia de Ciencias de Cuba en 1980, aparece el término ‘testimonio’. Los autores de esta gran obra destacan cuatro características:

1. Tiene de reportaje, pero excede las dimensiones de éste, en cuanto se trata de un libro y no de un trabajo destinado a alguna publicación periodística (diario, revista); obra que vive por sí misma donde la temática está tratada con amplitud y profundidad, destinada a perdurar más allá de la existencia efímera de los trabajos puramente periodísticos y que por eso mismo, exige una superior calidad literaria.

2. Aunque su objeto es relatar hechos, protagonizados por personajes literarios contruidos y animados, dada la estricta objetividad y fidelidad respecto a la realidad que el testimonio enfoca, descarta la ficción, que constituye uno de los elementos de creación en la narrativa, como en la novela y el cuento.

3. El necesario contacto del autor con el objeto de indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente) exige que aquel objeto esté constituido por hechos o personajes vivos, es decir, que no se trata de una investigación sobre acontecimientos pasados o ausentes en el espacio, respecto al investigador. Una excepción a esta característica es el testimonio retrospectivo, sobre hechos pasados o personajes desaparecidos o ausentes, cuando el autor estuvo en contacto con ellos o cuando indaga, sobre los mismos, con testigos que tuvieron aquel contacto.

4. Si el testimonio es biográfico, no debe ser sólo el recuento de una vida por su interés puramente personal, individual, por sus valores subjetivos y estéticos. En el testimonio lo biográfico de uno o varios sujetos de indagación debe ubicarse dentro de un contexto social, estar íntimamente ligado a él, tipificar un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica) o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo o capa característicos, siempre que, por otra parte, sea actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana. Esto no sólo no elimina, sino que incluye, el posible testimonio autobiográfico.¹²⁴

Se podría resumir lo apuntado por este diccionario en la importancia de la calidad literaria, de la fidelidad a la realidad, de la existencia real de los personajes y del origen del testimonio en un hecho histórico-social.

2.2.2. El testimonio en sí y el testimonio para sí de Margaret Randall

Otra crítica que se detiene en las características del testimonio es Margaret Randall. Ella diferencia dos tipos de testimonio. Sólo el segundo, el *testimonio para sí*, es el que se puede considerar como un 'género' y el que, por consiguiente, dispone de algunas características que el escritor debe respetar:

En la primera categoría podríamos incluir toda una literatura testimonial. Hay novelas testimoniales, obras de teatro que dan una época o un hecho; poesía que transmite la voz de un pueblo en un momento determinado. El periodismo, cuando trata temas importantes y cuando es bueno, puede ser altamente testimonial. Hay discursos políticos (podemos citar el caso de los discursos de Fidel, entre otros), que perduran con un alto valor testimonial. Los documentos

¹²⁴ *Diccionario de la literatura cubana. Tomo II*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 1013-1014.

cinematográficos y las colecciones de fotografías de un hecho o un momento, pueden ser obras testimoniales de gran importancia. Pero el testimonio para sí, el testimonio como género distinto a los demás géneros, debe basarse en los siguientes elementos:

- el uso de las fuentes directas;
- la entrega de la historia, no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho;
- la inmediatez (un informante relata un hecho que ha vivido, un sobreviviente nos entrega una experiencia que nadie más nos puede ofrecer, etc.);
- el uso de material secundario (una introducción, otras entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, cronologías y materiales adicionales que ayudan a conformar un cuadro vivo);
- una alta calidad estética.¹²⁵

2.2.3. Las cinco características según Prada Oropeza

Renato Prada Oropeza, por su parte, destaca cinco características¹²⁶, algunas similares a las mencionadas anteriormente:

- el relato de un yo;
- el valor de la verdad de los hechos;
- la función política del relato;
- la ausencia de una pretensión estética;
- la acción político-social inmediata.

¹²⁵ Randall, M., op. cit., p. 22.

¹²⁶ Prada Oropeza, R., op. cit.

2.2.4. El testimonio según Miguel Barnet

Finalmente, en su artículo “La novela testimonio. Socio-literatura”, Miguel Barnet presenta doce características:

- “proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos.”¹²⁷;
- “la supresión del yo, del *ego* del escritor o del sociólogo”¹²⁸;
- “contribuir al conocimiento de la realidad (...) liberar al público de sus prejuicios”¹²⁹, la novela tiene que ser un punto de partida para conocer una época. Debe “llegar a interesar en su valor de pasado pero sobre todo en su carácter presente.”¹³⁰
- función desmitificadora de la historia oficial: “El fenómeno histórico también engaña. Generalmente nos da la cara más diáfana, o lo más sobresaliente de su composición. Y lo otro queda velado, como envuelto por un realismo dominante. Lo difícil es quitarle a ese hecho histórico la máscara con que ha sido cubierto por la visión prejuiciada y clasista. Si es un hecho popular, la prensa se ha ocupado seguramente de darle un cariz muy particular, generalmente la visión oficialista.”¹³¹
- importancia de la labor previa de investigación por parte del escritor;
- el lenguaje: “no es sólo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Si un personaje se mueve demasiado vertiginosamente, si zigzaguea, requiere un lenguaje hablado propio, una manera quizá cortante, nerviosa, palabras poco rebuscadas, en fin...”¹³²
- la imaginación literaria y sociológica: “Un libro como *La vida*, de Óscar Lewis, un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales, es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: *Yo escribo lo que tú me dices y como me lo dices*. Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación sociológica. Y el autor de la novela-testimonio no debe limitarse. Debe darle rienda suelta a su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje. La única manera en que un autor puede sacarle el mayor provecho a un fenómeno es aplicando su fantasía, inventando dentro de una esencia real.”¹³³;

¹²⁷ Barnet, M., “La novela testimonio. Socio-literatura”, op. cit., p. 288.

¹²⁸ Ibid., p. 288.

¹²⁹ Ibid., p. 289.

¹³⁰ Ibid., p. 290.

¹³¹ Ibid., pp. 290-291.

¹³² Ibid., p. 291.

¹³³ Ibid., p. 292. (cursiva en la cita)

- dar a los personajes su propio dinamismo, dejarles moverse en un escenario real;
- el superobjetivo del testimonio es contribuir a articular la memoria colectiva, el *nosotros* y no el *yo*¹³⁴, es decir, contar la historia de la ‘gente sin historia’ según las palabras de Juan Pérez de la Riva;
- la despersonalización del autor: el protagonista debe ser lo primero a tomar en cuenta. El autor tiene que confundirse con su personaje. “Uno deja de ser uno, deja de vivir su vida para vivir también otra vida, la de su personaje”¹³⁵. Y sigue, “uno es el otro ya y sólo así podrá pensar como él, hablar como él, sentir entrañablemente los golpes de vida que le son transmitidos por el informante, sentirlos como suyos.”¹³⁶;
- serio conocimiento científico de la época;
- necesidad de la toma de posición para enjuiciar una época.

Después de ver todas estas características establecidas por esos críticos, sólo me limitaré a cuatro capitales para el estudio más adelante de la obra de Reinaldo Arenas como novelas testimoniales. Se trata de la situación de represión, el contexto histórico, las propiedades del narrador, del autor y del informante y el hecho de dar voz a los sin voz. A esto añadiré siempre un apartado sobre la ficción dentro del testimonio.

2.3. Estudio más detallado de algunas características

2.3.1. La situación de opresión

Barbara Harlow ha utilizado para referirse a la literatura-testimonio palabras como ‘third world literature’ o ‘resistance literature’. La primera recuerda que este género se encuentra sobre todo en el Tercer Mundo; la segunda expresa la necesidad de los marginados de oponerse a su situación bajo la represión del régimen en el que les ha tocado vivir. Intentan resistir, sobrevivir, denunciando la injusticia en la que se encuentran. Como recuerdan Georg Gugelberger y Michael Kerney: “Clearly one of the central themes of testimonial literature is the violation of human rights of the

¹³⁴ Ibid., p. 294. (cursiva en la cita)

¹³⁵ Ibid., p. 297.

¹³⁶ Ibid.

community by agents of the state.”¹³⁷ Se trata de una injusticia institucionalizada por los gobiernos vigentes. Cabe mencionar la definición de los derechos humanos de Lars Shoültz que recuerda Laura P. Rice-Sayre, a saber “the rights to life, liberty, and the integrity of the person in the sense that they cannot be denied with due process of law.”¹³⁸ En la mayoría de los casos del testimonio, excepto los que tratan de actos heroicos, se encuentra la violación de los derechos humanos, y esto es lo que los autores o los testigos, en el caso de que no sean autores-testigos, quieren hacer público.

En el prólogo de la obra recopiladora *Testimonio y Literatura* René Jara, editor con Hernán Vidal, se detiene en esta situación de represión y en la forma de luchar de sus víctimas:

El testimonio ciñe los contenidos de la protesta y la afirmación, del juramento y la prueba. Sus funciones corren la gama que va desde la certificación a la acusación y recusación. Sus personajes son aquellos que han sufrido dolor, el terror, la brutalidad de la *tecnología del cuerpo*; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física. Ellos, aunque inocentes –la represión sólo reconoce culpables entre quienes no forman sus falanges– se unen, en las páginas del testimonio, a los Guevara y los Torres y a los más humildes, anónimos, que Vallejo definió como voluntarios de corazón grande y huesos fidedignos que, con los brazos y los ojos abiertos, marchan a enfrentarse al peligro. El marco de esta forma discursiva es el de la represión institucionalizada contra la cual se lucha y de la que se ha sido objeto. El testimonio es una forma de lucha. Las imágenes del dolor y del terror se trasmutan, así, en testigos de sobrevivencia, y su escritura en acicate de la memoria: el heroísmo del desnudamiento personal deviene estímulo de la esperanza.¹³⁹

Carmen Ochando lo apunta también y explica que el testimonio “pretende denunciar y manifestar los aspectos injustos de la sociedad donde se inscribe, y posee, por añadidura, la voluntad férrea de transformarlos al servicio de las clases sociales desfavorecidas, propósito que se hace evidente en las argumentaciones de los protagonistas.”¹⁴⁰

¹³⁷ Gugelberger, G. y Kearney, M., op. cit., p. 11.

¹³⁸ Rice-Sayre, L. P., op. cit., p. 55.

¹³⁹ Jara, René, “Prólogo: Testimonio y Literatura”, en Jara, R. y Vidal, R., op. cit., p. 1. (cursiva en la cita)

¹⁴⁰ Ochando, C., op. cit., p. 45.

Cuando se analiza el origen o la situación de origen del testimonio, se encuentra dentro de la crítica dos puntos de vista. Por un lado, algunos como Miguel Barnet, lo ven más bien como una necesidad y voluntad de manifestar la identidad latinoamericana, de diferenciarse de la península. Llegó la hora de dejar hablar el ‘yo’, o más bien, el ‘nosotros’ latinoamericano. Como explica Carlos Rincón, *Biografía de un cimarrón* es por ejemplo una obra clave para el “proceso de la toma de conciencia de la nacionalidad cubana y de los pueblos latinoamericanos”¹⁴¹. El pueblo de América Latina siente la necesidad de fundar un discurso cultural propio, desde el punto de vista del testigo latinoamericano. Otro crítico que menciona esta necesidad de afirmación cultural es George Yúdice: “Más que representación, estos textos enfocan las maneras en que diversos grupos oprimidos de mujeres, campesinos, indígenas, trabajadores, domésticas, fieles, **squatters**, etc. practican su identidad no sólo como resistencia a la opresión sino también como cultura afirmativa, como **estética práctica**.”¹⁴²

Por otro lado, algunos investigadores acentúan más bien el origen dentro de la situación de opresión o de heroísmo. René Jara, por ejemplo, explica que el punto de partida se sitúa siempre dentro de “una atmósfera de represión, ansiedad y angustia” o “en momentos de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada.”¹⁴³ George Yúdice abarca también esta situación de opresión de parte de los testigos:

Si bien no todos los testimonios latinoamericanos surgen en el contexto de la opresión de indígenas, como en el caso de Menchú, puede decirse, no obstante, que todos nacen en un estado de emergencia –desastres de la naturaleza o del conflicto humano, conflictos políticos, opresión, insuficiencia económica, nuevos y desacostumbrados modos de vida, etc.– que no ha podido ser resuelto por los poderes vigentes, por su incapacidad (falta de recursos en el neocoloniaje económico) o por su falta de voluntad.¹⁴⁴

Y señala a Néstor García Canclini, para quien “este surgimiento coincide con la crisis que sufre la hegemonía por toda América Latina y que se expresa en la formación de

¹⁴¹ Rincón, C., op. cit., p. 27.

¹⁴² Yúdice, G., “Testimonio y concientización”, op. cit., p. 213 (negrita en la cita).

¹⁴³ Jara, R., op. cit., p. 2.

¹⁴⁴ Yúdice, G., “Testimonio y concientización”, op. cit., pp. 221-222.

regímenes fascistoides autoritarios y en el endurecimiento de los regímenes casi liberales.”¹⁴⁵

John Beverley hace una referencia similar a la crisis ‘que sufre la hegemonía’ en América Latina:

El testimonio surge precisamente en el contexto de una crisis de representatividad de los viejos partidos políticos, incluidos los de la izquierda. De ahí que su forma política predilecta sea los “nuevos movimientos sociales”, como las Madres de la Plaza de Mayo, o el Comité de Unidad Campesina de Rigoberta Menchú, o las comunidades de base de la teología de la liberación: movimientos que de hecho usan el testimonio como una forma de propaganda.¹⁴⁶

Y sigue:

Concretamente, tenemos la impresión que, tanto en las revoluciones centroamericanas como en los movimientos civiles en pro de los derechos humanos y la redemocratización en el Cono Sur, el testimonio ha sido no sólo una representación de formas de resistencia y lucha sino también un medio y hasta un modelo para éstas.¹⁴⁷

Hugo Achugar, por su parte, se remonta en la historia para explicar este origen en la represión o el heroísmo:

La situación de enunciación histórica del testimonio está pautada por múltiples acontecimientos. Entre ellos: el amplio movimiento de ideas y de transformaciones sociales que fueron el iluminismo del XVIII, la revolución francesa, la guerra civil norteamericana, y sobre todo por la Comuna de París, la revolución mexicana, la soviética y el movimiento de la Reforma Universitaria de Córdoba iniciada en 1918 y, mucho más recientemente, la guerra civil española. El propio derrumbe del último de los grandes imperios coloniales, dio lugar no sólo a la independencia de la India sino también a una serie de movimientos independentistas en África durante los sesenta. A lo que cabe agregar la guerra de Argelia, la revolución cubana y el movimiento de los derechos civiles protagonizado por los negros en Estados Unidos, acontecimientos que abren la puerta a la circulación en Occidente y, particularmente en nuestra América del discurso de los desposeídos o marginados. Así como, y para Latinoamérica de un modo particular, el

¹⁴⁵ Ibid., p. 223.

¹⁴⁶ Beverley, John, “Introducción”, en Beverley, J. y Achugar, H., op. cit., pp. 16-17.

¹⁴⁷ Ibid., p. 17.

desarrollo y la acción de la Teología de la Liberación y las “comunidades de base” en favor de los marginados.

Estos movimientos facilitaron el acceso de una serie de materiales que provenían de voces silenciadas por el sujeto central y que tenían otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la oficial del imperio inglés y de los otros centros metropolitanos.¹⁴⁸

Y continúa:

El testimonio en la mayoría de las veces es también una denuncia, precisamente por lo que antes señaláramos acerca de su atención al Otro y a la historia Otra. Denuncia de excesos del poder, denuncia de la marginación, denuncia del silencio oficial, denuncia en definitiva que va de la mano con el comportamiento extraordinario de que da cuenta el testimonio.¹⁴⁹

Más adelante, comenta la función sumamente importante del testimonio como arma de política cultural:

el testimonio se practica como medio para hacer demandas y así abrir un espacio público que sería, de otro modo, inaccesible. Ante el fracaso de la modernidad latinoamericana para abrir espacios de verdadera acción democrática, se ha tenido que recurrir a otras estrategias que posibiliten la actividad política que más y más se viene definiendo como una **política cultural**. Y el testimonio es una de las armas destacadas de esta política cultural: a través de él, por ejemplo, se lucha por hacer público lo privado (y lo privatizado por el estado), disolviendo así otra dicotomía constitutiva de la modernidad hegemónica.¹⁵⁰

Sin embargo, también recuerda que “el testimonio puede entenderse como representación de lucha pero su función más importante es servir de vínculo solidario entre diversas comunidades. Así pues, su política cultural atraviesa fronteras e identidades establecidas en pro de una transformación democratizadora.”¹⁵¹ Según Beverley, hay que considerar el testimonio como “una manera de ‘servir al pueblo’”.¹⁵²

¹⁴⁸ Achugar, H., op. cit., pp. 52-53.

¹⁴⁹ Ibid., p. 60.

¹⁵⁰ Yúdice, G., “Testimonio y concientización”, op. cit., p. 222 (negrita en la cita).

¹⁵¹ Ibid., p. 226.

¹⁵² Beverley, J., op. cit., p. 18.

En cuanto a la función del escritor, que sea autor-testigo o autor-investigador, Barnet explica en una entrevista con Abdeslam Azougarh lo siguiente:

Yo creo que el escritor tiene que reflejar también la insatisfacción, la amargura de las vidas, el dolor de las vidas humanas. Tiene que ser solidario con eso. Y para que esa memoria colectiva esté reflejada idóneamente, plenamente, uno debe ir a los personajes que más han sufrido, que más han sido humillados porque de esa manera, indirectamente, es que uno condena a los poderosos, a los mediocres, a los oportunistas, a la gente con prejuicios de todo tipo, raciales, sexuales, de esa manera uno condena a las dictaduras, a los imperialismos, a los totalismos, de esa manera indirecta.¹⁵³

Hugo Achugar se detiene también en la función del escritor del testimonio con un comentario que será muy relevante para el análisis de la obra de Reinaldo Arenas:

Escribir o hablar es, en cierto modo, una manifestación del carácter mesiánico del intelectual. O sea de aquél que por su profesión cree que la palabra, su palabra, la palabra de la verdad, puede cambiar a la humanidad. Verdad que puede salvar el alma del prójimo, o que, por su mismo carácter incontestado de verdad o documento, puede desenmascarar la falsedad y la contradicción de otras verdades tenidas por absolutas hasta este momento.¹⁵⁴

El papel del escritor es dar la otra versión de la historia, ofreciendo su voz a los seres perseguidos y oprimidos que nunca tienen la oportunidad de hablar. Es por eso que, muy a menudo, el testimonio se realiza en una situación de censura o de persecución:

En general, la escritura de testimonio suele ser una actividad clandestina y tiene a veces como escenario la cárcel o el exilio. Abundan testimonios sobre la represión, la prisión; que narran acciones revolucionarias, luchas guerrilleras. De ahí su inmediatez y su carácter urgente. Son textos que ponen al lector en “los umbrales de lo real”. Exceptuando aquellos testimonios que reconstruyen una vida real en un contexto histórico dado, la realidad tratada suele ser reducida a una experiencia acotada en el espacio y en el tiempo: estancia corta en la cárcel, algunos meses de combate, etc. Con contadas excepciones, estos textos suelen hacer referencia a situaciones actuales o a un pasado reciente que todavía pertenece a la actualidad, y desde la perspectiva del presente de su escritura. Así cobran valor de rechazo, de protesta y denuncia. La manera diferente de vivir el presente cubano –por ejemplo– le da un carácter especial a lo acontecido antes en la historia de la Isla, en la medida

¹⁵³ “Entrevista con Miguel Barnet”, en Azougarh, A., op. cit., pp. 224-225.

¹⁵⁴ Achugar, H., op. cit., p. 61.

en que, además de ser referencial, el testimonio pretende un valor de verdad, y, por ese carácter, es siempre intertextual.¹⁵⁵

Esta situación del escritor del testimonio se refleja muy claramente en el final de la carta de denuncia a la Junta Militar, escrita por Rodolfo Walsh el 24 de marzo de 1977:

Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.¹⁵⁶

Ambrosio Fornet, por su parte, resume muy adecuadamente el objetivo de este género literario con las siguientes palabras: “no sólo se trata de que hablen finalmente los testigos, sino también de sentar a los fiscales y sus cómplices en el banquillo de los acusados.”¹⁵⁷

2.3.2. El contexto histórico

La segunda característica hace referencia a la necesidad del pueblo latinoamericano y de los grupos sociales marginados de contar su historia, su verdad. Esta suele oponerse a la ya existente historia oficial, por eso será en la mayoría de los casos, una obra ‘intertextual’. Aunque la crítica sobre el testimonio suele utilizar siempre el término ‘intertexto’, me parece más adecuado hablar de ‘contexto histórico’, a fin de evitar confusiones con los posibles intertextos literarios que pueda tener la obra.

Renato Prada Oropeza explica que siempre tiene que pre-existir un hecho socio-histórico:

un *dato* si se quiere, indiscutible en sí, pero que es –o fue– susceptible de una versión o interpretación discursiva –implícita o explícita, es decir virtual o efectivamente articulada en un discurso– sobre ese *dato*, contra la cual se yergue el testimonio del sujeto-emisor del nuevo discurso. Por ello podemos afirmar que no hay discurso testimonial sin un compromiso previo del emisor del discurso con una concepción o interpretación más amplia, general del

¹⁵⁵ Azougarh, A., op. cit., p. 15.

¹⁵⁶ Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2000, p. 236.

¹⁵⁷ Fornet, Ambrosio, “Mnemosia pide la palabra”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., p. 345.

mundo. Por ello, todo discurso testimonial es siempre referencial y pretende un valor de verdad; además, es siempre inter-textual pues, explícita o implícitamente *supone* una *otra* versión o interpretación (otro texto) sobre un objeto (referente).¹⁵⁸

Resumiendo en pocas palabras, Prada Oropeza añade que “el discurso-testimonio afirma *su* verdad de una realidad, frente a una afirmación contradictoria”.¹⁵⁹ Hugo Achugar utiliza para referirse al testimonio las palabras de “instrumento” que opera el “desmontaje del discurso homogeneizador del poder”.¹⁶⁰ El papel del escritor de la novela testimonial es, por consiguiente, contar la otra cara de la moneda, la parte escondida de la historia:

El testimonio es pues un *corpus* textual apegado a lo real; es otra manera de acercarse a la realidad, ya que no pretende reflejar las cosas de la realidad, como ha subrayado Mirta Aguirre, sino más bien inquirir la realidad de las cosas. Esto es, la ‘otra’ realidad: realidad que suele ser ignorada, silenciada o, en el mejor de los casos, tergiversada por la historia oficial, con la cual mantiene una relación intertextual ya que pretende revisarla.¹⁶¹

El propio Barnet comenta en la entrevista con Abdeslam Azougarh la necesidad de poner a la luz esta otra versión histórica:

hay un punto de vista del hombre que no había tenido el derecho de expresarse y ese es el punto de vista que yo he querido darle a la cultura cubana, es decir que se oiga esa voz, que se escuchen esas opiniones. Quizá en dos palabras: una revisión crítica de la vida cubana, de la historia cubana y por ende de la vida y de la historia de América Latina, de este continente, en contraposición a muchos esquemas europeos que se han tratado de imponer aquí.¹⁶²

Para poder ‘contradecir’ la historia oficial es muy importante que el escritor-investigador conozca muy bien la época en la que se enmarca su obra. Aún así, la desmitificación de esta historia suele ser una de las tareas más difíciles:

Barnet enuncia las condiciones que debe poseer una novela-testimonio: el gestor debe primero conocer muy bien la época tratada, sus movimientos

¹⁵⁸ Prada Oropeza, R., op. cit., p. 9.

¹⁵⁹ Ibid., p. 16.

¹⁶⁰ Achugar, H., op. cit., p. 61.

¹⁶¹ Azougarh, A., op. cit., p. 15.

¹⁶² “Entrevista con Miguel Barnet”, op. cit., p. 218.

cruciales, sus cambios, su atmósfera. Uno de los mayores obstáculos de la novela-testimonio es, según Barnet, esa dificultad de quitarle a ese hecho histórico la máscara con que ha sido cubierto por la visión oficial ‘prejuiciada y clasista’.¹⁶³

2.3.3. Las propiedades del narrador, autor e informante

Para tratar estas propiedades, recojo los cuatro tipos narrativos que Ivana Sebková distingue en su artículo “Para una descripción del género testimonio”: el testimonio autorial, el testimonio individual, el testimonio de grupo y el testimonio de grupo colectivo:

- el testimonio autorial: el autor “utiliza la experiencia propia, eso significa que él mismo participó en los acontecimientos sobre lo que puede ofrecer testimonio. (...) Los autores de estos testimonios utilizan las llamadas formas-*ich* o formas en primera persona. La complementación mediante documentos no es frecuente en estos casos. En cambio, los autores-testigos se entregan gustosamente a sus propias reflexiones.”¹⁶⁴ Este testimonio tiene inevitablemente rasgos en común con la novela autobiográfica. Unos ejemplos son *Against all hope* de Armando Valladares y *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano, que “es y no es una autobiografía”¹⁶⁵.
- el testimonio individual: el texto se basa en el testimonio de una sola persona. “En estos testimonios también se emplean las llamadas formas-*ich*. Resulta que también el autor desempeña aquí un papel importante. Ante todo, debe escoger el testigo conveniente, llevar a cabo una jerarquización de sus declaraciones y ordenarlas adecuadamente según la consecutividad temporal. Si lo considera necesario puede complementar su narración con informaciones de otros testigos y con documentos convenientes.”¹⁶⁶ Añade que se encuentra cierto parentesco con la novela biográfica. Los dos ejemplos más conocidos son *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos-Debray.
- el testimonio de grupo: en este caso el autor se inspira de las declaraciones de varios testigos. “El autor siempre se esfuerza por conseguir el mayor número de testigos. Acumula así informaciones sobre el acontecimiento como un todo y sobre los distintos episodios que conforman propiamente un determinado proceso. Cada testigo, desde luego, toma hacia el acontecimiento su propio punto de vista, y así muchas veces ocurre que en

¹⁶³ Azougarh, A., op. cit., p. 8.

¹⁶⁴ Sebková, I., op. cit., p. 129.

¹⁶⁵ Achugar, H., op. cit., p. 51.

¹⁶⁶ Sebková, I., op. cit., p. 130.

las declaraciones se pone un desacuerdo de opiniones.”¹⁶⁷ *Canción de Rachel* de Miguel Barnet es un ejemplo de este tipo narrativo.

- el testimonio colectivo de grupo: el texto está escrito por varios autores basándose en los testimonios de varias personas. “En tales casos los autores les plantean a los testigos un determinado círculo de preguntas de acuerdo con un tema escogido de antemano. Después llevan a cabo su síntesis. De las declaraciones citan sólo los ejemplos más típicos.”¹⁶⁸ Una obra que pertenece a este tipo podría ser la del grupo Areíto *Contra viento y marea* (1978).

Los tres primeros tipos son los más frecuentes. En cuanto al testimonio individual y de grupo es importante llamar la atención en el trabajo recopilador del autor. Su labor consiste en entrevistar a los testigos, hacer una labor detallada de investigación sobre el período tratado y luego, con todas las piezas encontradas del rompecabezas, intentar reconstituirlo en una obra literaria. Carlos Rincón comenta que en el caso de *Cimarrón*, por ejemplo, “el trabajo de escritura [ha] sido un trabajo de montaje a todos los niveles, consistente en hallar estructuras y establecer relaciones”¹⁶⁹.

Las personas entrevistadas suelen ser iletrados que buscan a una persona letrada para contar su historia, como en el ya mencionado caso de Rigoberta Menchú. En varios casos, la persona letrada, el investigador, es un antropólogo o un sociólogo, como es el caso de Ricardo Pozas o de Miguel Barnet. En el caso de la biografía de Esteban Montejo, por ejemplo, el texto era originalmente un relato etnográfico. A esto se añade que, para que el testimonio sea una obra de calidad, es muy importante que el autor logre ponerse completamente en la piel del testigo para llegar a vivir los acontecimientos contados y escribirlos como si él hubiera sido el protagonista. Como comenta Philippe Lejeune, “dans ‘l’ autobiographie de ceux qui n’écrit pas’, **deux** font comme s’ils n’étaient qu’un”.¹⁷⁰ En estos casos, también es importante que la persona entrevistada sea una persona de carne y hueso porque ayuda a los lectores a leer la obra como un reflejo de la realidad.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid., p. 131.

¹⁶⁹ Rincón, C., op. cit., p. 29.

¹⁷⁰ Lejeune, P., en Achugar, H., op. cit., p. 62 (negrita en la cita).

El tipo narrativo más relevante para este trabajo es el primero, que algunos críticos han llamado también el ‘auto-testimonio’ donde mediador/investigador/autor y testigo/informante coinciden y son ambos letrados.

2.3.4. Dar voz a los sin voz

Cabe mencionar en este apartado el nombre de Juan Pérez de la Riva, pionero en la investigación sobre la historia de los marginados o, como el denominó, ‘gente sin historia’. Otros, como Spivak, los designó con el nombre de los ‘subalternos’ aunque la mayoría de los investigadores se refiere a ellos sencillamente con ‘el otro’. Abdeslam Azougarh destaca un comentario de Pérez de la Riva:

Nuestros libros de historia, que con tanta atención nos cuentan los sucesos más triviales de las vidas de nuestras princesas, las frases menos ingeniosas de nuestros políticos y las escaramuzas más insignificantes de nuestros conflictos armados, se han olvidado por lo general de la ‘gente menuda’ que mantenía con su trabajo a políticos, princesas, y que luchaba y moría en sus guerras. Gentes sin historia que reclaman un lugar en nuestra historia, si aspiramos a que nos sirva para entender la verdad de nuestro pasado.¹⁷¹

Como explica el mismo Azougarh un poco antes, “una novela-testimonio debe contestar a la pregunta: ¿yo soy la época?, debe contribuir a articular la memoria colectiva”¹⁷² y esto a través de un protagonista representativo de esa colectividad.

Elzbieta Sklodowska, por su parte, intenta especificar la denominación de ‘la gente sin historia’ de Pérez de la Riva:

En términos generales, se podría decir que son las clases sociales que nunca han sido dominantes, por lo cual –aunque habrían participado en el acontecer histórico, en la acumulación económica y en el desarrollo cultural– no han tenido medios para asegurarse, en el proceso de distribución, un lugar digno de su esfuerzo. En el nivel de la historiografía, eso implica falta de una imagen correspondiente a su papel en el acontecer histórico.¹⁷³

El autor del testimonio, si no es autor-testigo, debe por consiguiente buscar a una persona que pueda ser representativa de la colectividad. Contando su historia, el

¹⁷¹ Azougarh, A., op. cit., pp. 8-9.

¹⁷² Ibid., p. 8.

¹⁷³ Sklodowska, E., op. cit., pp. 33-34.

protagonista reproduce automáticamente la historia de un pueblo, de una clase social, de un grupo marginado. Domitila Barrios, por ejemplo, explica en el libro *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* que no hay que ver su testimonio como el relato de su vida, sino como el relato de la vida de un pueblo que ha sufrido mucho dolor:

La historia que voy a relatar, *no quiero* en ningún momento que la interpreten solamente como un problema personal. Porque *pienso* que *mi vida* está relacionada con *mi* pueblo. Lo que *me pasó a mí*, les puede haber pasado a cientos de personas en *mi* país. Esto *quiero* esclarecer, porque *reconozco* que ha habido seres que han hecho mucho más que *yo* por el pueblo, pero que han muerto o no han tenido la oportunidad de ser conocidos. Por eso *digo* que *no quiero* hacer nomás una historia personal. *Quiero* hablar de *mi* pueblo. *Quiero* dejar testimonio de toda la experiencia que *hemos* adquirido a través de tantos años de lucha en Bolivia y, aportar un granito de arena con la esperanza de que *nuestra* experiencia sirva de alguna manera para la generación nueva, para la gente nueva.¹⁷⁴

Miguel Barnet alude también a la ‘gente sin historia’ explicando que Esteban Montejo, por ejemplo, era un protagonista ideal para una novela-testimonio:

Lo primero en que reparé fue que la novela-testimonio debía ser un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando –quiero subrayar esto último– aquellos hechos sociales que marcaran verdaderos hitos en la cultura de un país. Y que los protagonistas de la novela-testimonio debían referirse a los mismos jerarquizando, valorando, o simplemente dándolos a conocer mediante su participación en ellos.”¹⁷⁵

Y continúa:

Así, el Cimarrón, luego de una infancia esclava entre cochiqueras y látigo, entra en una etapa de libertinaje al hacerse cimarrón; más tarde obrero asalariado y finalmente mambí. Es decir: esclavitud, cimarronería, patronaje, Guerra de Independencia. Cada uno de estos períodos ha dejado una huella profunda en la psicología del cubano, ha contribuido a formarlo, le ha atribuido una historia. Y no son hechos marginales, aislados, sino conmociones sociales, hechos colectivos, épicos, que sólo pueden ser reconstruidos en base a la memoria histórica. Y para eso nada mejor que un protagonista representativo, un actor legítimo.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Prada Oropeza, R., op. cit., p. 11. (cursiva en la cita)

¹⁷⁵ Barnet, M., “La novela testimonio. Socio-literatura”, op. cit., p. 287.

¹⁷⁶ Ibid., pp. 287-288.

En su libro *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh destaca la importancia de la expresión de la ‘gente sin historia’. En la introducción de la primera edición (marzo de 1957) apunta el objetivo social de su obra:

Reitero que esta obra no persigue un objetivo político ni mucho menos pretende avivar odios completamente estériles. Persigue (...) un objetivo social: el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes, de los torturadores, de los “técnicos” de la picana que permanecen a pesar de los cambios de gobierno, del hampa armada y uniformada.¹⁷⁷

Más adelante, en el epílogo provisional a la misma edición, comenta su intento de llamar la atención en la experiencia de estos ‘otros’:

Si hay algo justamente que he procurado suscitar en estas páginas es el horror a las revoluciones, cuyas primeras víctimas son siempre personas inocentes, como los fusilados de José León Suárez o como aquel concripto caído a pocos metros de donde yo estaba. La pobre gente no muere gritando “Viva la patria”, como en las novelas. Muere vomitando de miedo, como Nicolás Carranza, o maldiciendo su abandono, como Bernardino Rodríguez.”¹⁷⁸

Walsh considera necesario y fundamental otorgar parte de la historia a esa gente inocente, “un testimonio, una palabra, una pensión, no tan grande como la de un general, no tan grande como la de un juez de la Corte, quién podría pretender tanto. Algo.”¹⁷⁹

Sin embargo, dados los pocos resultados que provocaron sus libros en su país, Walsh pone en duda la eficacia del testimonio:

Amparado en semejante ocurrencia, investigué y escribí enseguida otra historia oculta, la del caso Satanowsky. Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo: los muertos, bien muertos; y los asesinos, probados, pero sueltos. Entonces me pregunté si valía la pena, si lo que yo perseguía no era una quimera, si la sociedad en que uno vive necesita realmente enterarse de cosas como éstas. Aún no tengo una respuesta. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación,

¹⁷⁷ Walsh, R., op. cit., pp. 193-194.

¹⁷⁸ Ibid., p. 218.

¹⁷⁹ Ibid., p. 221.

en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es.¹⁸⁰

Las dudas de Walsh se entienden perfectamente, pero a pesar del poco efecto que ha tenido en la política argentina, no se puede subestimar el éxito que esta novela-testimonio tuvo en el mundo entero, informando sobre los horrores de la dictadura argentina.

2.3.5. La ficción dentro del testimonio

Algunos críticos se oponen a la participación de la ficción dentro del testimonio. Cavallari lo explica en términos de oposición de testimonio frente a literatura¹⁸¹: el primero se distingue del segundo por tener una relación directa con su referente en la realidad, mientras que la literatura sólo tiene una relación indirecta. Esto me parece un poco tajante dado el carácter híbrido del género. Dolores Nieves en la mesa redonda sobre el testimonio es aún más categórica: “En algún momento, se habló del testimonio de ficción. Me parece que son términos incompatibles. En la ficción se utiliza lo testimonial, es indudable; pero, el testimonio excluye la ficción.”¹⁸²

Prada Oropeza por su parte reconoce que en algunos casos de ficción se pueden reconocer rasgos del testimonio, como por ejemplo en algunos cuentos de Cortázar, pero no acepta que se considere a esta literatura como novela-testimonio:

Ahora bien, si examinamos algunas manifestaciones literarias fictivas, como *Apocalipsis en Solentiname*, vemos que la cosa es un poco complicada: el discurso narrativo-literario fictivo puede manifestar un valor testimonial indudable, al hacer uso con perfecta pertinencia, como es el caso del cuento de Cortázar, de códigos veredictivos propios del discurso-testimonio (identidad del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación, sostenida a su vez por códigos veridictivos explícitos: nombres propios de lugares, personas, de circunstancias históricas denotativas, etc.); sin embargo, todos estos códigos se hallan enmarcados dentro de una dominante que los convierte en elementos coherentes de un relato de “ficción”: el deslizamiento de los planos del ser y del parecer, mecanismo, por otra parte, común a varios textos de Julio Cortázar.¹⁸³

¹⁸⁰ Ibid., p. 222.

¹⁸¹ Cavallari, Héctor M., “Ficción, testimonios, representación”, en Jara, R. y Vidal, H., op. cit., p. 73.

¹⁸² V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, op. cit., p. 21.

¹⁸³ Prada Oropeza, R., op. cit., p. 20.

Sin embargo, otros críticos, con los que comparto su tesis, opinan que la ficción no impide el testimonio sino todo lo contrario: a través de la ficción llega a menudo de manera más directa el mensaje a los lectores, en este caso, el mensaje testimonial. Varios son los autores que ven un enriquecimiento de la realidad con la ficción. Así aclara Juan José Saer en su artículo “El concepto de ficción”:

que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso.¹⁸⁴

Y añade: “La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad.”¹⁸⁵ Tampoco se puede olvidar que el testimonio se basa en la subjetividad de la memoria, como es el caso de la autobiografía, y esto omite enseguida parte de la ‘verdad’ y lleva a una lectura literaria del testimonio.

Como apunta Elzbieta Sklodowska “sería ingenuo asumir una relación de homología directa entre la historia y el texto. El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción debida a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología. La intencionalidad y la ideología del autor-editor se sobreponen al texto original, creando más ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arreglo del material recopilado conforme a las normas de la forma literaria. Así pues, aunque la forma testimonial emplea varios recursos para ganar en veracidad y autenticidad –entre ellos el punto de vista de la primera persona-testigo– el juego entre ficción e historia aparece inexorablemente como un problema.”¹⁸⁶

¹⁸⁴ Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, *Punto de vista*, 40 (1991), p. 2.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Beverley, J., op. cit., p. 11.

Azougarh retoma las ideas de Saer señalando que la realidad gana gracias a la ficción:

Pese a ello, en la novela-testimonio, conviene mejor no enfocar la realidad y la ficción de manera antagónica, y abandonar el argumento ontológico a favor del funcionalista. De suerte que, en lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad. Wolfgang Iser añade afirmando, lo que puede aplicarse a la novela-testimonio, quizá mejor que a ningún otro subgénero novelesco por las circunstancias de su escritura: “Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada. Por ello, la ficción no puede ser realidad, puesto que organiza. No hay que pretender saber lo que significa, *sino el efecto que produce*”¹⁸⁷. De modo que la ficción no es, forzosamente, lo contrario de la realidad, sino una manera determinada de su mediación. En la novela-testimonio, la realidad gana gracias a la ficción ya que ésta organiza aquélla para hacerla más comunicable y más real. Gracias a la ficción, paradójicamente, el relato gana en verosimilitud.¹⁸⁸

También Margaret Randall confirma esta función enriquecedora:

Algunas veces, la “ficción” puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos “la verdad”. (...) El testimonio es también esto: la posibilidad de **reconstruir la verdad**.¹⁸⁹

Eliana Rivero, por su parte, se detiene en la importancia de lo estético dentro del testimonio:

...siempre permanece la interrogante primera sobre el lenguaje testimonial: ¿puede constituirse, o no, en objeto estético? Los mejores logros de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* evidencian una respuesta positiva; la plasmación lingüística creadora en algunas instancias de *Pablo: con el filo de la hoja* lo confirman. Fragmentos de *De la patria y el exilio* responden a una caracterización poética de la naturaleza de su lenguaje por la densidad de sus signos; y aun *Contra viento y marea*, texto más cercano al documento directo y al lenguaje referencial transparente, deja observar en muchas de sus páginas un énfasis en las funciones emotivas y conativas del lenguaje, que busca allí testimoniar emoción y evocar estados de ánimo a la vez que documentar sucesos de un mundo extratextual.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Iser, Wolfgang, “La realidad de la ficción”, en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 166.

¹⁸⁸ Azougarh, A., op. cit., p. 192. (cursiva en la cita)

¹⁸⁹ Randall, M., op. cit., p. 27 (negrita en la cita).

¹⁹⁰ Rivero, Eliana, “Acerca del género ‘testimonio’: textos, narradores y ‘artefactos’”, *Hispanérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), XVI: 46-47 (abril-agosto 1987), p. 55.

George Yúdice argumenta que la oposición verdad/ficción dentro del testimonio está completamente fuera de lugar:

el testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva –ni tampoco de deshacerlo–; su **modus operandi** es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria. De ahí que la dicotomía verdad/ficción carezca de sentido para entender el testimonio.¹⁹¹

En la mesa redonda sobre el testimonio, varios fueron también los comentarios sobre esta polémica. Miguel Barnet, por ejemplo, señala que “el testimonio es algo moldeable, que uno emplea para presentar una verdad histórica, una información periodística o –como en mi caso– un producto que conjugue la comunicación pura con la comunicación estética”.¹⁹² Mercedes Santos Moray anota más adelante que “el testimonio –ya sea de índole político, histórico, social–, su contenido, su mensaje, lleva implícito una recreación literaria de esa realidad.”¹⁹³ Luego sigue Álvaro Prendes con una argumentación que llama la atención:

En el testimonio, se supone que lo escrito no sea ficción, sean hechos reales, históricos, verdaderos, y que el vuelo imaginativo, la parte creadora del hombre, tienda a limitarse. No estoy de acuerdo con eso porque, según el testimonio se vaya desarrollando, no veo ninguna razón para que la parte estética se limite.

¿Y por qué no hacer un testimonio en el cual se desarrolle extraordinariamente la profundidad, el carácter, la psicología de los personajes? ¿Por qué no escribir un testimonio, por ejemplo, con personajes interesantísimos, con héroes anónimos? ¿Por qué no emplear en ese tema el vuelo imaginativo? Hasta este momento, en general, quizás por una cuestión formal, cada vez que se utiliza la palabra testimonio nos constreñimos al documento histórico, a movimientos de tropas, a datos de archivo...¹⁹⁴

Como anotó Hugo Achugar, el testimonio no implica ausencia de literatura.¹⁹⁵ Además, desde la inserción por Casa de las Américas en su concurso, el testimonio es considerado como un subgénero literario. Aunque gran parte de los críticos entiende por ficción la intervención del autor como recopilador y organizador del texto, me

¹⁹¹ Beverley, J., op. cit., p. 15 (negrita en la cita).

¹⁹² V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, op. cit., p. 17.

¹⁹³ Ibid., p. 18.

¹⁹⁴ Ibid., p. 19.

¹⁹⁵ Achugar, H., op. cit., p. 65.

parece que todos los comentarios mencionados anteriormente se pueden aplicar también a la ficción en el sentido más amplio de la palabra.

A pesar de los argumentos de la crítica sobre este punto, *Canción de Rachel* de Miguel Barnet es considerada una novela-testimonio. Sin embargo, la protagonista es un personaje ficticio inventado a base de entrevistas a distintas personas:

Rachel –por ser síntesis de unas seis o siete coristas entrevistadas– se convierte en un carácter literario, ficticio. La novela testimonial –a pesar de su fundamento en entrevistas reales– pierde así su elemento genérico más distintivo. Barnet trata de reforzar el aspecto testimonial del libro con elementos secundarios: hay referencias a hechos históricos y personajes auténticos de la Cuba republicana, recortes de la prensa de la época, pormenores de la geografía habanera. Tal intervención autorial desafía, sin embargo, la teoría del mismo escritor sobre el papel limitado del novelista en la creación del discurso testimonial.¹⁹⁶

A pesar de contar la historia de un personaje de ficción, esta novela es reconocida por la crítica literaria cubana como otra novela-testimonio de Miguel Barnet. Esto se debe a que el autor se ha basado en los testimonios de varias personas y ha creado con ellos a su protagonista, quien simboliza a ese grupo de la sociedad. Achugar, Azougarh y otros nombraron ‘novela testimonial’ a este tipo de testimonio ficcionalizado; término que me parece más adecuado para esta obra de Miguel Barnet.

En su libro *La novelística de la revolución cubana*, Fernández Vázquez dedica todo un capítulo a la novela testimonial escrita fuera de Cuba hasta 1975. Explica a propósito de ese tipo de obras:

En rigor, la novela testimonial suele tener una visión expositiva de la obra literaria, y trata, por lo tanto, de transmitir información sobre sus causantes. Si estos causantes giran en torno a un momento histórico, la novela testimonial actúa como documento literario de la época en cuestión. Si también logra objetividad al así hacerlo, la novela se aporta como espejo de la realidad poniéndola de manifiesto. Por último, si está escrita parcial o subjetivamente, la obra literaria novelesca suele aportarse como documento de denuncia y de alegato.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Sklodowska, E., op. cit., p. 37.

¹⁹⁷ Fernández Vázquez, A., op. cit., p. 15.

En las once novelas que Fernández Vázquez estudia, sólo tres son enteramente objetivas. Comenta sobre las demás:

Todas las ocho restantes, de forma más o menos explícita, denuncian subjetivamente y sin rodeos a Fidel Castro, a la revolución o al comunismo. Entre las que denuncian, se pueden distinguir dos formas de hacerlo: las que hacen un esfuerzo en incorporar las denuncias dentro de la trama de la narrativa, y las que además de incorporarlas a la trama, también interrumpen a ésta para incluir disertaciones opinionadas sin aparente conexión al hilo narrativo.¹⁹⁸

En este contexto se deben situar las novelas de Reinaldo Arenas, quien aborda el tema de manera subjetiva pero introduciéndolo siempre en la trama de la novela. De este modo se llega a una solución en cuanto a la divergencia sobre la ficción dentro del testimonio, que no es otra que la diferenciación entre la novela-testimonio y la novela testimonial. En el caso de la pentagonía, se trata claramente de cinco novelas testimoniales y, por lo tanto, este será el término que seguiré utilizando a lo largo de este trabajo.

¹⁹⁸ Ibid., p. 16.

Capítulo 3

LA REPRESIÓN A LOS INTELLECTUALES BAJO EL RÉGIMEN CASTRISTA

Es importante, para este trabajo, conocer la situación de los intelectuales bajo el gobierno de Fidel Castro porque, a pesar de unos primeros años abiertos a todo tipo de literatura, el sistema impone rápidamente su propia política cultural. La limitación concierne sobre todo al contenido del texto, el cual sólo puede estar a favor de la Revolución. Los textos aceptados por el gobierno son aquellos que elogian los acontecimientos y a los héroes de la Revolución o, dicho de otra manera, aquellos que hacen su propaganda. El que no respeta esas nuevas reglas se enfrenta automáticamente al gobierno y es perseguido por él. En este capítulo, se tratará la historia de los intelectuales desde 1959 hasta hoy, porque es sobre las injusticias que ocurrieron en este ámbito que Reinaldo Arenas da testimonio en su obra literaria.

1. Los primeros años de la Revolución

Los años 1959 y 1960 en Cuba se llaman también los años románticos de la Revolución. Todavía queda mucho por hacer en la construcción del nuevo gobierno y aún no les ha llegado el turno a los intelectuales en cuanto a la aclaración de su papel dentro del ámbito revolucionario. Se puede decir que durante estos dos años, ellos gozan de una política cultural abierta y amplia.

Históricamente, dentro del marxismo, el papel que se le otorga al intelectual es el de político. Los escritores y artistas deben tener una formación política muy amplia y muy profunda para llegar a ser políticos-intelectuales. El arte es un arma que debe

estar al servicio de la ideología, tiene que ser un instrumento de propaganda ideológica y, por esta razón, resulta de suma importancia la participación de los intelectuales dentro del nuevo gobierno.

Castro no necesita mucho tiempo para acordarse de esas ideas y ve en la promoción de la cultura la posibilidad de ganar el apoyo del extranjero. Como explica Ana Pellicer:

El fomento de la cultura va a ser la baza fundamental del gobierno revolucionario para demostrar que la construcción del nuevo estado socialista está asentada en pilares no utilizados hasta el momento en ningún país de América Latina.¹⁹⁹

El 28 de abril de 1959 se crea la Casa de las Américas dirigida por Haydée Santamaría y se inaugura el 4 de julio de ese mismo año. La revista *Casa* sale por primera vez un año más tarde. A la vez, se funda el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) y también aparecen las primeras casas editoriales y algunas publicaciones como el periódico *Revolución* de Carlos Franqui. Al principio siguen existiendo las revistas y los periódicos independientes pero rápidamente tienen que cerrar porque “empiezan a tener problemas casi desde el principio y sufren constantes ataques de los periódicos institucionales y de los dirigentes de la Revolución. A lo largo de 1960 cerrarán los principales periódicos independientes: *Diario Libre*, *Diario Nacional*, *Excelsior* y *El País*.”²⁰⁰ A estos se deben añadir el importantísimo *Diario de la Marina* y *Prensa Libre*. Poco después, a finales de 1961, el periódico de Carlos Franqui tiene que dejar su producción por problemas similares con el gobierno, y es sustituido por el *Granma*. Como se puede ver, toda la prensa empieza a estar poco a poco en manos y, por consiguiente, bajo control de los miembros del nuevo estado.

1961 es un año de suma importancia en la historia de la Revolución cubana. Los revolucionarios lo proclaman “Año de la Educación”. Se organiza una campaña de alfabetización inmensa que pretende acabar en un año con el 37% de analfabetismo de

¹⁹⁹ Pellicer Vázquez, A., “Literatura y Revolución en Cuba: la obra de Reinaldo Arenas”, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p. 11. (Recibí esta primera parte del trabajo sin numeración de páginas. Aquella que aparece está establecida por mí misma.)

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

la isla. También se crea un sistema gratuito de educación que comprende la enseñanza primaria, secundaria y universitaria.

Aunque la Revolución todavía no se ha declarado ni socialista ni marxista-leninista, Castro ya tiene claro que el papel del intelectual es preponderante para la construcción de la nueva sociedad, así como para la creación del ‘hombre nuevo’ –como lo llamará Ernesto Che Guevara unos años más tarde.

2. El Primer Congreso de Escritores y Artistas en Cuba

Las elecciones previstas por Castro para dieciocho meses después del triunfo de la Revolución son anuladas. Con el eslogan “Elecciones, ¿para qué?”, los miembros del gobierno proclaman la ‘democracia directa’. En aquel entonces, Fidel Castro ya se está convirtiendo en el Líder Máximo de la Revolución. Camilo Cienfuegos ha muerto, Huber Matos está encarcelado y el Che desea seguir luchando en los demás países latinoamericanos; Fidel queda solo como figura mítica de los barbudos de la Sierra Maestra.

El 15 de abril de 1961, la CIA envía una expedición aérea para bombardear tres aeropuertos cubanos. En los funerales de las víctimas, Castro menciona por primera vez el carácter socialista de su Revolución. Dos días más tarde, ocurre el fracaso de la invasión de Estados Unidos en Playa Girón.

Sin embargo, lo más interesante para este estudio dentro de los acontecimientos de este año es el Primer Congreso de Escritores y Artistas en Cuba que tiene lugar en agosto de 1961. Con el fin de aclarar la postura que los intelectuales cubanos deben tener antes de ponerlos en contacto con los extranjeros a lo largo del Congreso, Castro organiza en junio unas charlas en la Biblioteca Nacional José Martí. Estas reuniones son presididas por los dirigentes culturales y políticos más importantes del momento entre quienes se encuentran Fidel Castro (Primer Ministro), el Presidente Osvaldo Dórticos (que será mantenido en este puesto por Castro hasta 1976), Armando Hart (Ministro de Educación) y Haydée Santamaría (directora de la Casa de las Américas).

Castro termina esas reuniones con el discurso conocido como las *Palabras a los intelectuales* donde contesta a las numerosas preguntas sobre la libertad de creación y de expresión en Cuba. En cuanto a estas ‘libertades’, Castro señala:

Permítanme decirles en primer lugar que la revolución defiende la libertad; que la revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la revolución vaya a asfixiarse su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria y no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de la preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por ese problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por ese problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad de crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la revolución y que esté seguro de que puede servir a la revolución, puede plantearse ese problema.²⁰¹

Y más adelante, establece una diferencia entre la libertad de forma y de contenido. En cuanto a la forma, no hay restricción alguna. Sin embargo, la limitación del contenido está clara:

Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho.

Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Esto es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la revolución. Los contrarrevolucionarios, es decir, los enemigos de la revolución, no tienen ningún derecho contra la revolución porque la revolución tiene un derecho: el derecho de existir, el derecho a desarrollarse y el derecho a vencer.²⁰²

Estas palabras significan claramente la oficialización de una política cultural del Estado. En su obra de teatro *Persecución*, Reinaldo Arenas da, a través de las palabras del personaje Ujier, una definición hiperbólica del “contrarrevolucionario”. Como anota Roberto Valero, Arenas hace alusión a “una verdad horrisona”²⁰³ a través del humor:

²⁰¹ Castro, F., “Palabras a los intelectuales”, op. cit., pp. 359-360.

²⁰² Ibid., p. 363.

²⁰³ Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Hallmark Press, 1991, p. 55.

Los enemigos del pueblo, de la libertad, los confundidos y los delincuentes, la escoria, la plebe, la crápula, los homosexuales, los asexuales y los sensuales, los negros libertados que no obstante se niegan a trabajar día y noche, los infieles, los egoístas, los miserables; los bajos, por falta de grandeza; los gordos, por exceso, (...), los flacos por defecto; los rubios por extranjerizantes; los trigüeños, por chovinistas; los que se visten de ancho, por extremistas; los que se pelan al rape, por exhibicionistas; los que no se pelan, por antisociales; los que no se abotonan el último botón de la camisa por inmorales; los que se abotonan el último botón por prochinos; los que se visten de blanco por testigos de Jehová; los que se visten de negro, por fatalistas y católicos; los que se visten de azul, por ser de Yemayá; los que se visten de rojo, por ser de Changó y de Santa Bárbara; los que se visten de amarillo, por despreciativos; los que se visten de varios colores, por confusionistas; los que usan sandalias, por mariquitas; los que se dejan las uñas largas, por abakúa; los que se cortan las uñas a rente, por jamoneros; los que usan espejuelos, por espías; los que no usan espejuelos, por espías que quieren despistarnos; los que...²⁰⁴

Es necesario volver ahora a los acontecimientos de 1961. En este mismo discurso, Castro hace referencia a la necesidad de la creación de una “Asociación de Escritores y Artistas” que es la futura UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos) dirigida durante muchos años por Nicolás Guillén. Ana Pellicer recuerda en este contexto las palabras de Jean-Paul Sartre en 1960 en ocasión de su visita a Cuba: “No permitan bajo ningún concepto que les impongan una Unión de Escritores. Sería el principio del fin.”²⁰⁵ El escritor francés había presentido los próximos acontecimientos; se anunciaba con la creación de la UNEAC el fin de la libertad de expresión y de creación.

Adquiere relevancia recordar aquí las palabras de Fausto Masó en 1960, codirector de la revista *Casa*, completamente contradichas, unos meses más tarde, por el gobierno. El año 1961 será también el de su exilio:

Un escritor puede ser un buen escritor, y no ser un buen revolucionario. Y un revolucionario no necesariamente es un buen escritor. Y un buen escritor y un buen revolucionario a veces no es tan buen escritor revolucionario, y más allá, una literatura hecha en tiempos de Revolución, a su vez puede ser literatura

²⁰⁴ Arenas, R., *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 85-86.

²⁰⁵ Machover, Jacobo (ed.), *La Habana 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid, Alianza, 1995, p. 238 en Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 47.

por su continuidad con el pasado y no ser revolucionaria por su incomprensión del presente.²⁰⁶

En julio de 1961, se crean las ORI (Organizaciones Revolucionarias Integradas) que más tarde se transforman en el PURSC (Partido Unido de la Revolución Socialista Cubana) y, finalmente, en 1965, en el Partido Comunista. Ana Pellicer destaca las consecuencias que va a tener la creación del PCC en el mundo de las letras cubanas:

el dogmatismo ideológico que culmina en la creación del PCC, pero que venía ya de las *Palabras a los Intelectuales*, da lugar a una línea narrativa nueva. El nuevo discurso literario cubano, diferente del continental y absolutamente autóctono, será consecuencia directa de la ideología y de las pautas formales que marcan los dirigentes políticos. La *Novela de la Revolución cubana* y la novela-testimonio son genuinamente cubanas porque sólo pueden ser escritas desde la perspectiva revolucionaria. Por tanto, la ideología determinó absolutamente la literatura. Los que no comulgaron con esas pautas fueron condenados al ostracismo o al exilio. Otros, como Alejo Carpentier, convertidos al credo revolucionario, tuvieron que reinventar su discurso narrativo y adaptarlo a los nuevos tiempos.²⁰⁷

Como se ha podido ver, el gobierno revolucionario no tardó mucho en establecer nuevas normas en el ámbito cultural.

3. El ‘hombre nuevo’ de Ernesto Guevara

En 1965, el Che escribe su famoso artículo “El hombre nuevo”. En este estudio, el médico argentino da una definición del ideal del hombre revolucionario explicando que el deber social del hombre en el socialismo es el trabajo. Hace referencia a la apreciación marxista que anota que “el hombre realmente alcanza su plena condición humana cuando produce”²⁰⁸. Resalta la importancia de la utilidad del hombre y del trabajo que ejerce en la nueva sociedad. El Che expresa la necesidad del establecimiento de una teoría política y económica clara basada en dos pilares fundamentales para la construcción de un estado socialista y comunista, a saber la formación del hombre nuevo y el desarrollo de la técnica.

²⁰⁶ Masó, Fausto, “Reseñas”, *Casa de las Américas* (La Habana), 2 (1960), pp. 92-93, en Pellicer Vázquez, A., op. cit., pp. 20-21.

²⁰⁷ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 69. (cursiva en la cita)

²⁰⁸ Guevara, E., *Textos Revolucionarios*, Nafarroa, Txalaparta, 1997, p. 104.

Más adelante ataca el campo de los intelectuales llamando la atención sobre la utilidad de su trabajo también. El escritor puede escribir pero tiene que ayudar a la construcción de la nueva sociedad socialista escribiendo a su favor y, además, trabajando en algo productivo:

En el campo de las ideas que conducen a actividades no productivas, es más fácil ver la división entre necesidad material y espiritual. Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho y más horas en que actúa como mercancía para resucitar en su creación espiritual. Pero este remedio porta gérmenes en la misma enfermedad: es un ser solitario el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona antes las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer inmaculado.²⁰⁹

Y continúa:

Se inventa la investigación artística a la que se da como definitoria de la libertad, pero esta ‘investigación’ tiene sus límites, imperceptibles hasta el momento de chocar con ellos, vale decir, de plantearse los reales problemas del hombre y su enajenación. La angustia sin sentido o el pasatiempo vulgar constituyen válvulas cómodas a la inquietud humana; se combate la idea de hacer del arte un arma de denuncia.²¹⁰

Finalmente, acaba hablando del ‘pecado original’ de los intelectuales:

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. (...) Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerter y puerter a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni “becarios” que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo.²¹¹

²⁰⁹ Ibid., p. 105.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., pp. 107-108.

Muchos intelectuales, como Reinaldo Arenas, fueron enviados a los cañaverales con la Zafra de los 10 millones o a sembrar café con el Cordón de La Habana. La ‘libertad’ de contenido limitada por Fidel y la necesidad de aniquilamiento del ‘pecado original’ de los intelectuales mencionada por el Che, determinan con claridad la política cultural cubana en la que los escritores y artistas deben intentar sobrevivir. Como comenta Ana Pellicer, sólo existen tres posibilidades: el exilio, el ostracismo o la adaptación.²¹²

Cabe mencionar, en este contexto, la desaparición en estos años de los derechos de autor. De tal manera, se evita que los autores hagan de sus obras una mercancía; es decir que escriban para el dinero que les pueda aportar:

Cuando la Revolución cubana puso la industria editorial en manos del pueblo y liquidó el pago de los derechos de autor, hizo desaparecer las bases reales que hacían del producto intelectual una mercancía, sentó las bases de algo que algunos escritores cubanos no comprenden del todo todavía: el tipo especial de dignificación de la tarea creadora de bienes espirituales que la Revolución cubana propone. De acuerdo con el proyecto de hombre-nuevo, integral, que la Revolución se ha venido formando, tal dignificación, una vez establecido el destino popular y eliminando el carácter servicial-remunerable en dinero de la creación (típico fenómeno capitalista) y una vez trazada la perspectiva por parte de la dirección revolucionaria, queda por completo en manos y bajo la responsabilidad personal-social del creador.²¹³

Pero lo que Roque Dalton no menciona y que es necesario añadir es que la liquidación de los derechos de autor conlleva a los escritores a encontrar una fuente de ingresos que no sea la literatura. “Cualquier trabajo complementario debe ser proporcionado por el gobierno, lo cual obliga al artista a ser complaciente con el poder.”²¹⁴ Se vuelven a encontrar el principio de la utilidad del intelectual y su importancia en la construcción de la nueva sociedad.

²¹² En su estudio *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*, Nueva York, The Edwin Mellen Press, 2000, María Luisa Negrín utiliza los términos de exilio exterior y exilio interior. El primero significa la salida del país; el segundo, el ostracismo.

²¹³ Dalton, Roque, en V.V.A.A., “Diez años de Revolución: El intelectual y la sociedad”, *Casa de las Américas*, 1969, no. 56, p. 9. Véase también Smorkaloff, Pamela María, *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1987, pp. 251-260.

²¹⁴ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 8.

4. El caso Padilla

En 1969, en el número 56 de la revista *Casa de las Américas* aparece la transcripción de una Mesa Redonda titulada “El intelectual y la sociedad”. El debate resulta ser poco interesante ya que todos los participantes “pertenecen al sector pro-Retamar de la revista (Ambrosio Fonet, Roque Dalton, Carlos María Gutiérrez, Edmundo Desnoes, René Despestre y el propio Roberto Fernández Retamar), por lo que no hay divergencias ni discusión real”.²¹⁵ Sigue Ana Pellicer comentando sobre las preguntas principales que se hacen en esta mesa redonda y la respuesta que se les da:

Pero el meollo de la mesa son las preguntas que formula Fernández Retamar: “¿Es posible un intelectual fuera de la Revolución? (...) ¿Es posible un intelectual no revolucionario? (...) ¿Es posible pretender establecer normas de trabajo intelectual revolucionario fuera de la Revolución?” la respuesta, después de largas y teóricas exposiciones es, en todos los casos, un no rotundo: “no se puede ser intelectual sin ser revolucionario”.²¹⁶

En este mismo supuesto debate, Edmundo Desnoes explica que en una revolución, no se puede hablar de una libertad de expresión absoluta sino de una libertad siempre condicionada por la Revolución:

Muchos de nosotros hemos sido responsables de haber creado una ilusión, la ilusión de que en Cuba existía una libertad absoluta para expresarse libremente, sin reconocer libremente las exigencias de una sociedad en Revolución. Creo que la libertad no existe en abstracto, que muchos de nosotros cuando nos visitaban artistas e intelectuales extranjeros, creábamos la ilusión, repetíamos que en Cuba existía la libertad incondicional para expresar los problemas, para todas las opiniones. Esto es relativamente falso dentro de una Revolución: la libertad está condicionada por la Revolución, no es una libertad individual, caprichosa, que obedece a los deseos de un individuo, a las ideas de un individuo, sino a una realidad que nos abraza y en la cual participamos. (...) En la medida en que seamos más revolucionarios, seremos más críticos. Ahora, esta crítica, esa libertad revolucionaria tiene otro sesgo, otro contenido del que tiene en una sociedad burguesa.²¹⁷

²¹⁵ Ibid., p. 123.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Desnoes, Edmundo, en V.V.A.A. “Diez años de Revolución: El intelectual y la sociedad”, op. cit., p. 10.

Lo que comentaba entonces Edmundo Desnoes se confirma claramente en 1971 con el caso Padilla. Dado que es un acontecimiento ya extremadamente comentado por la crítica, sólo me detendré en él brevemente.

En 1968, Heberto Padilla gana el premio de la UNEAC con su libro de poemas *Fuera del juego*. A pesar de ser una obra donde expresa su desilusión y su desánimo después de su experiencia soviética, la decisión del jurado es tomada por unanimidad:

Consideramos que, entre los libros que concursaron, *Fuera de juego* se destaca por su calidad formal y revela la presencia de un poeta en posesión plena de sus recursos expresivos.

Por otra parte, en lo que respecta al contenido hallamos en este libro una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia.

(...) Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera de juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente.

(...) La fuerza y lo que le da sentido revolucionario a este texto es, precisamente, el hecho de no ser apologético, sino crítico, polémico y estar esencialmente vinculado a la idea de la Revolución como la única solución posible para los problemas que obsesionan a su autor, que son los de la época que nos ha tocado vivir.²¹⁸

Sin embargo, el carácter crítico de la obra no le gusta al gobierno revolucionario y el 20 de marzo de 1971, Heberto Padilla es arrestado por la Seguridad del Estado por sus ideas ‘contrarrevolucionarias’. Es encarcelado durante poco más de un mes y liberado el 27 de abril, día en el que ejerce una feroz autocrítica pública. En esta, además, acusa de contrarrevolucionarios a amigos suyos y hasta a su propia mujer, la poetisa Belkis Cuza Malé. Este acontecimiento simboliza la oficialización del final de la libertad de expresión en el régimen castrista.

La reacción de los intelectuales del extranjero no tarda en llegar. Después del arresto, el 9 de abril, escriben una primera carta abierta a Fidel Castro explicando su sorpresa por los acontecimientos pero recordando su apoyo a esta Revolución en la que todos

²¹⁸ Casal, Lourdes, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Nueva York, Nueva Atlántida, 1971, p. 56.

veían un ejemplo y una esperanza para el futuro de América Latina. La decisión del gobierno cubano es firme y Padilla hace su autocrítica. El 21 de mayo, los intelectuales vuelven a escribir una carta a Castro comentándole que reconocen en estos acontecimientos las prácticas más oscuras estalino-leninistas. Castro les hace esperar hasta el Primer Congreso de Cultura y Educación para darles una respuesta.

Este caso lleva a la ruptura del grupo de los intelectuales extranjeros que tanto habían apoyado el proceso revolucionario. Se separan también grandes amigos como Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Pocos son los intelectuales que, en aquel entonces, siguen fieles a la Revolución. Los dos más importantes son Julio Cortázar y el premio nobel colombiano. Este último es quien interviene para facilitar el exilio de Padilla a los Estados Unidos en 1980.

Ya en 1966, Vargas Llosa había escrito una crítica a la Unión Soviética en el contexto del encarcelamiento de los escritores Andrei Siniavski y Yuli Daniel. Queda claro que daba a la vez, de manera indirecta, un consejo a los miembros del gobierno cubano:

Al pan pan y al vino vino: o el socialismo decide suprimir para siempre esa facultad humana que es la creación artística y eliminar de una vez por todas a ese espécimen social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y, en ese caso, no tiene más remedio que aceptar un continuo torrente de ironías, sátiras y críticas que irán de lo adjetivo a lo sustantivo, de lo pasajero a lo permanente, de las superestructuras a la estructura, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: no hay creación artística sin inconformismo y rebelión. La razón de ser de la literatura es la protesta, la contradicción y la crítica. (...) Entiéndanlo de una vez, políticos, jueces, fiscales y censores: la literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza.²¹⁹

Después del año 1971, ya no hay duda: la Revolución ha preferido elegir la primera opción ofrecida por el escritor peruano. De la misma manera, Arenas explica la sensación de los intelectuales después del caso Padilla:

Dejamos finalmente de ser seres humanos para convertirnos en un número. Nos quitaron no solamente la libertad de escribir y publicar, sino la de pensar en voz alta y hasta la de conversar íntimamente con algún amigo. Y sobre todo

²¹⁹ Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 30, en Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 115.

nos quitaron –y en eso Padilla fue el vehículo o chivo expiatorio– lo poco que aún nos quedaba: la dignidad.²²⁰

También hace referencia a esa necesidad de libertad del escritor, que mencionaba Mario Vargas Llosa:

lo mejor que se puede hacer [para un escritor] es buscar el sitio adecuado para trabajar en paz. Y ese lugar ha de ser aquél donde la crítica y la antagonía se puedan manifestar. Por dos razones: porque una sociedad que tolere en su seno a su contrario será siempre la sociedad más desarrollada, la más antigua, la más culta, y, sin duda alguna, la que habrá de sobrevivir, permanecer mayor tiempo; y en segundo lugar, porque, ¿qué puede hacer un escritor en un sitio donde no pueda disentir?...Por lo demás, una sociedad que no pueda soportar la crítica, es una sociedad condenada a perecer. Por eso, los países del bloque comunista jamás podrán competir en igualdad moral y política (y por ende, económica) con Occidente. ¿Dónde reside la grandeza de Occidente a pesar de los occidentales? La grandeza (el desarrollo) de Occidente reside sencillamente, en que puede darse el lujo de tener dentro sus propios enemigos y tratarlos con el mismo margen de libertad que es dado a sus aliados más fieles.²²¹

Y sigue:

Esa divina posibilidad de decir *no*, donde el ‘Jefe’ dice *sí*; esa magnífica, sagrada posibilidad de cuestionar, criticar, disentir; esa duda llena de audacia, ese NO, es y será siempre lo que diferencia al hombre del rebaño, al ser humano de la bestia, al individuo del esclavo. Y en ese *no* rotundo admitido dentro de las democracias, y contra la democracia, radica la grandeza de occidente. Su definición y su grandeza.²²²

5. El Primer Congreso de Educación y Cultura

Del 23 al 30 de abril de 1971 se organiza en La Habana el Primer Congreso de Educación y Cultura. En el discurso de clausura, Fidel no se avergüenza en reaccionar contra las cartas abiertas de los intelectuales extranjeros que le habían sido enviadas en la ocasión del caso Padilla. En sus palabras, se confirma aún más el endurecimiento del gobierno revolucionario. Empieza explicando que los intelectuales

²²⁰ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 17.

²²¹ Arenas, R., “Necesidad de libertad”, en *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 211.

²²² *Ibid.*, p. 212. (cursiva en la cita)

extranjeros no entienden los problemas de la isla y vuelve con la excusa, en el futuro tantas veces mencionada, de la presencia y de la opresión del vecino americano:

Porque en definitiva, en Europa, si usted lee un periódico burgués liberal de Europa, y en Europa, para ellos los problemas de este país, no, no son los problemas de un país a noventa millas de los Estados Unidos, amenazado por los aviones, las escuadras, los millones de soldados del imperialismo, sus armas químicas, bacteriológicas, convencionales y de todo tipo. No es el país librando una épica batalla contra ese imperio que nos quiere hundir y bloquear por todas partes, ¡no! No son estos problemas que nos plantean las condiciones de un país subdesarrollado, que tiene que librar su sustento en condiciones difíciles. No son los problemas de los más de dos millones de niños y jóvenes o de estudiantes que tenemos que atender, llevarles libros, materiales, lápices, ropa, zapatos, muebles, pupitres, pizarras, medios audiovisuales, tizas, alimentos en muchas ocasiones (...), aulas, edificaciones, ropa, zapatos. ¡No! Para esos señores que viven aquel mundo tan irreal estos no son problemas, esto no existe.²²³

Y refiriéndose a casos como el de Heberto Padilla anota que estos no caben dentro de los verdaderos problemas de la Revolución:

Hay que estar locos de remate, adormecidos hasta el infinito, marginados de la realidad del mundo, para creer que estos no son nuestros problemas, para ignorar estos reales problemas que tenemos nosotros, que van desde el libro de texto, el medio audiovisual, el programa, la articulación de los programas, los métodos de enseñanza, los niveles, las preparaciones, etcétera, etcétera, etcétera. Y creen que los problemas de este país pueden ser los problemas de dos o tres ovejas descarriadas, que puedan tener algunos problemas con la Revolución porque “no les dan el derecho” a seguir sembrando el veneno, la insidia y la intriga en la Revolución.²²⁴

También añade un comentario sobre la esperanza de los intelectuales de recibir por fin una respuesta a sus cartas abiertas. Pretende no querer gastar tiempo ni energía en contestarles pero, al fin y al cabo, todo su discurso se puede considerar como tal réplica:

Por eso, cuando trabajábamos en estos días en el Congreso, algunos decían que seguramente a eso me iba a referir yo esta noche. Pero, ¿por qué? ¿Por qué tengo que referirme a estas basuras? ¿Por qué tenemos que elevar a la

²²³ Castro, F., “Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, en Arenas, R., *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 286.

²²⁴ Ibid.

categoría de problemas de este país problemas que no son problemas para este país? ¿Por qué, señores liberales burgueses? (...) Es que, señores liberales burgueses, estas cuestiones son demasiado intrascendentes, demasiado basura para que ocupen la atención de nuestros trabajadores y las páginas de nuestros periódicos.²²⁵

En cuanto a estos ‘liberales burgueses’, también se refiere a ellos como:

los pseudoizquierdistas descarados que quieren ganar laureles viviendo en París, en Londres, en Roma. Algunos de ellos son latinoamericanos descarados, que en vez de estar allí en la trinchera del combate, en la trinchera del combate, viven en los salones burgueses, a diez mil millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos. Pero lo que es con Cuba, a Cuba no la podrán volver a utilizar jamás, ¡jamás!, ni defendiéndola. (...) ²²⁶

Más adelante, rompe completamente las relaciones con aquellos intelectuales ‘pseudoizquierdistas’ que participaban antes como jurados en los concursos literarios:

Y desde luego, como se acordó por el Congreso, ¿concurritos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro y más claro que el agua. (...) ²²⁷

Y acaba:

Ya saben, señores intelectuales burgueses y libelistas burgueses y agentes de la CIA y de las inteligencias del imperialismo, es decir, de los servicios de Inteligencia, de espionaje del imperialismo: en Cuba no tendrán entrada, ¡no tendrán entrada!, como no se la damos a UPI y a AP. ¡Cerrada la entrada indefinidamente, por tiempo indefinido y por tiempo infinito! Eso es todo lo que tenemos que decir al respeto. ²²⁸

Poco después del caso Padilla empieza el período en el ámbito literario que Ambrosio Fornet llamó el ‘quinquenio gris’ (1971-1976). El primer Congreso de Educación y

²²⁵ Ibid., pp. 286-287.

²²⁶ Ibid., p. 288.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid., pp. 288-289.

Cultura confirma aún más la posición del régimen frente a los intelectuales. Están tan limitados en su creación que se publican muy pocas obras de gran calidad literaria. Además, para que su obra pueda ser leída por la población alfabetizada, el intelectual tiene que adaptar el nivel de complejidad de sus textos. Comenta Seymour Menton que en aquel entonces, “todavía no se ha escrito la obra maestra de la Revolución cubana y es probable que no se escriba por mucho tiempo, tanto por la censura dentro de Cuba como por el partidismo apasionado de los cubanos dentro y fuera de Cuba.”²²⁹

6. Del Mariel hasta hoy

En 1980, el número de personas que ya no está completamente de acuerdo con Fidel Castro ha crecido bastante. En abril de este año, unos diez mil cubanos se refugian en la embajada de Perú pidiendo asilo político. Siguen allí varios días hasta que el gobierno cubano, por presiones internacionales y por problemas internos, decide abrir las grandes puertas de la isla aprovechando la situación para desprenderse de la ‘escoria social’, es decir, de los contrarrevolucionarios y de los indeseados dentro de su isla. En este grupo se encuentran los homosexuales, los disidentes, los delincuentes y otros más. Eliseo Alberto se refiere a este evento como “uno de los agujeros más negros de nuestra historia: Mariel: un puerto que quisieron convertir en basurero humano y resultó un símbolo de resistencia.”²³⁰ Al final, salen más de ciento veinticinco mil personas. Muchos familiares de Miami sin ningún conocimiento de navegación alquilan barcos para ir a recoger a sus próximos. Este acontecimiento es particularmente interesante para este trabajo ya que es de esta manera que Reinaldo Arenas consigue, después de varios intentos, salir de la isla.

No me detendré de manera muy detallada en los años que siguen al Mariel dado que, entonces, Reinaldo Arenas ya está fuera de Cuba y por lo tanto se acaba en ese período el testimonio de su pentagonía. No obstante, cabe mencionar que en los quince últimos años se ha notado una apertura por parte del gobierno en la creación artística. En 1990, se proyecta, por ejemplo, la película *Fresa y chocolate* de Tomás

²²⁹ Menton, Seymour, *La narrativa de la Revolución Cubana*, Madrid, Playor, 1978, p. 75.

²³⁰ Alberto, Eliseo, “El amanecer de Reinaldo Arenas”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 20 (primavera 2001), p. 291.

Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, basada en la obra de Senel Paz, *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*. En esta obra, se trata del tema de la homosexualidad dentro de la isla que hasta entonces había sido completamente censurado.

Cada vez más intelectuales pueden salir del país para ir a trabajar en universidades extranjeras, para participar en congresos y dar conferencias. Numerosos son los casos de aquellos que aprovecharon la situación para exiliarse dada la dificultad de salir de la isla para la población cubana. Desgraciadamente, el permiso de salida sigue siendo un papel destinado a algunos cubanos privilegiados. Una consecuencia fue por ejemplo la crisis de los balseros en 1994. Hoy en día, son todavía muchos los cubanos que arriesgan su vida para pisar suelo americano y recibir el permiso de residencia norteamericana.

A pesar de esta apertura, no se puede hablar todavía de libertad de expresión en Cuba ni del respeto de los derechos humanos. Sólo hace falta pensar en los ochenta disidentes cubanos que fueron arrestados en el 2003 y condenados a un total de más de mil años de cárcel²³¹.

Esta problemática ha sido comentada en numerosas ocasiones. Así Elizardo Sánchez Santacruz, en la Consulta Interamericana de Defensores de Derechos Humanos en México D.F. en el 2001, expuso una ponencia en la que distingue claramente los derechos culturales y sociales frente a los derechos políticos, económicos y civiles. Empieza con el primer grupo:

Pero, como diría el General Pancho Villa, la situación en Cuba empezó a complicarse a medida que la Revolución comenzó a transformarse en gobierno.

La enorme fuerza reformadora de la revolución de 1959, la adopción del modelo totalitario de tipo soviético y la sustancial asistencia económica recibida de Europa del Este (principalmente de la extinta Unión Soviética) propiciaron el desarrollo de programas sociales y culturas de gran amplitud y, al igual que ocurría en Alemania Oriental o Bulgaria (antes de la caída del Muro de Berlín), durante décadas todos los niños cubanos han tenido y tienen un lugar en las escuelas y cuando cualquier persona se enferma, tiene la

²³¹ Algunos de ellos, como es el caso del poeta Raúl Rivero, fueron liberados en el 2005 y se exiliaron posteriormente.

posibilidad de ser examinado por un médico sin tener que pagar directamente por este servicio.

Es cierto también que en los últimos diez años el material escolar y las medicinas y medios de higiene han escaseado de manera visible.

La situación de los derechos humanos en Cuba se caracteriza por sus marcados contrastes. La situación de los derechos sociales y culturales sigue siendo razonablemente positiva a pesar de ciertos retrocesos durante la última década. El status alcanzado por los cubanos en tales campos aún es una meta en muchos países de América Latina y en otras regiones del Sur.²³²

Sin embargo, en cuanto a los demás derechos, comenta:

En cuanto a los derechos civiles, políticos y económicos la realidad es bien distinta, pues se transgreden casi todos de manera sistemática e institucionalizada: ni más ni menos que lo ocurrido en países de Europa Central y Oriental antes del derribo del Muro de Berlín.²³³

²³² Sánchez Santacruz, Elizardo, “Los defensores de los derechos humanos somos *no personas*”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 21/22 (verano/otoño 2001), p. 127.

²³³ *Ibid.*

Capítulo 4

REINALDO ARENAS: VIDA Y OBRA

1. La vida de guajiro

Reinaldo Arenas Fuentes nació el 16 de julio de 1943 en un pueblo de la provincia de oriente, entre las ciudades de Holguín y Gibara. Su padre, Antonio Arenas Machín, abandona a su madre cuando el recién nacido apenas tiene dos meses y no vuelve a aparecer hasta después de la muerte de su hijo para reclamar su parte de los derechos de autor²³⁴. En toda la obra del escritor cubano, se nota cuánto lo ha marcado la ausencia del padre en su vida. Su madre, Oneida Fuentes Rodríguez, decide volver a casa de sus padres para cuidar a su niño. A los cinco años, enseña a Reinaldo a escribir y a leer, y lo lleva a la escuela primaria número 91 del Barrio de Perronales. Esta parte de su vida la pasa en el campo, lejos de la civilización. Pero en el año 1955, la familia decide dejar el campo para instalarse en Holguín, donde Reinaldo cursa la secundaria en la Escuela José Antonio Saco. Al mismo tiempo, empieza a trabajar en una fábrica de guayaba y escribe en este período sus primeros textos. Son tres novelas de aventuras que, afortunadamente, según el autor, se perdieron: *¡Qué dura es la vida!*, *¡Adiós mundo cruel!* y *El salvaje*. Sin embargo, la madre del autor conservaba todavía la primera de ellas que se puede consultar en la sección de manuscritos de la Firestone Library (Princeton University). En esos años, Arenas dispone también ya de tres poemarios.

En 1958, mientras los barbudos están luchando en la Sierra Maestra y Batista permanece todavía en el poder, el joven Reinaldo decide alzarse con los rebeldes. Cuenta el propio autor sobre este período:

²³⁴ Varias entrevistas con Tomás Fernández Robaina.

En septiembre de 1958 intenté incorporarme a las guerrillas de Fidel Castro en la provincia de Oriente. Tenía yo entonces catorce años y, como hijo “natural” de una familia de campesinos pobres, nada que perder, excepto la vida. (...) Pero los rebeldes no me aceptaron, tanto por mi edad como –y sobre todo– por no llevar “un arma larga”, un rifle o una ametralladora, que era lo que los guerrilleros necesitaban, y no hombres, que ya tenían suficientes.²³⁵

Y continúa:

Tampoco pude volver a la casa, pues ya todo el barrio sabía, gracias a los manifiestos afectos familiares, que yo era “un alzado”. Así, deambulé por el monte, pasando a veces semanas en casa de unos tíos, también campesinos que me daban albergue a cambio de que realizase cualquier tipo de trabajo que ellos detestaran.

Con la huida de Batista, provocada más por el pánico y la propaganda que por las batallas (que casi nunca se celebraron) de los guerrilleros, pude otra vez bajar hasta la (no mi) casa que odiaba y hasta aquel pueblo (Holguín) que también aborrecía.²³⁶

Aquí se encuentra una contradicción con la versión ofrecida tanto por Roberto Valero como por Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig. Ellos pretenden que Reinaldo permaneció alzado hasta la huida de Batista bajo los órdenes del comandante Eddy Suñol. Considerando la confusión del autor a veces entre la realidad y la imaginación, prefiero no emitir juicio sobre la versión ‘verdadera’ de estos acontecimientos.

2. La Habana

El primero de enero de 1959 triunfa la Revolución y Reinaldo vuelve a Holguín donde logra obtener una beca de parte del nuevo gobierno para estudiar Contabilidad Agrícola. Poco después, en 1961, comienza a ejercer en la granja agrícola William Soler en las cercanías de la Sierra Maestra. Sin embargo, se cansa rápidamente de este trabajo en la agricultura y decide irse a La Habana. Obtiene una segunda beca de contabilidad y en 1962 se gradúa como contador agrícola. En 1964 comienza primero la carrera de Planificación Agraria en la Universidad de La Habana y pasa luego a la Escuela de Letras y Artes. Comenta Arenas que “vivía entonces nada menos que en el más lujoso hotel de la capital, el Habana Hilton, convertido súbitamente en «Habana

²³⁵ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p.13.

²³⁶ Ibid., pp. 13-14.

Libre».”²³⁷ Sin embargo, esta estancia en la Universidad de La Habana no es de largo plazo. Según el autor, “por reunir condiciones de ‘dudosa moralidad e ideología política’, había sido expulsado de la universidad”²³⁸. Por su parte, Luisa Campuzano comenta que Reinaldo Arenas se vio obligado a abandonar sus estudios por haber copiado en los exámenes.²³⁹

En 1963, Reinaldo Arenas se presenta a un concurso literario de cuentos infantiles donde cada participante debía recitar en unos minutos un cuento aprendido de memoria. Dado que él no encontraba ninguno a su gusto, decide escribirlo él mismo: se titula “Los zapatos vacíos”. En el jurado se encontraban Cintio Vitier y Eliseo Diego, quienes quedaron impresionados por ese joven y por su cuento. Cuando descubren que el propio Reinaldo es el autor, deciden ofrecerle un trabajo en la Biblioteca Nacional bajo la supervisión de la subdirectora Maruja Iglesias Tauler.

En 1964, Arenas escribe su primera novela, *Celestino antes del alba* y la presenta el año siguiente al Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde organizado por la UNEAC donde gana la primera mención. El primer premio lo recibe el autor Ezequiel Vieta con su novela de tema revolucionario *Vivir en Candonga*. Apunta Arenas por qué no le dieron el primer premio: “dijeron que no tenía contenido político, que era pura fantasía, pura invención, y por tanto que no se ubicaba políticamente dentro del contexto de la revolución.”²⁴⁰ La primera mención otorgada al joven escritor conlleva la publicación de dos mil ejemplares de la obra premiada. Se debe mencionar que 1964 es un año importante para Arenas, no sólo por esta primera obra, sino también en el ámbito de sus amistades: conoce a Virgilio Piñera y a José Lezama Lima, quienes le ayudan con la corrección de su manuscrito de *Celestino*. De la misma manera, se publican en 1965 sus tres primeros cuentos en la revista *Unión*. En 1967 aparece *Celestino* en las librerías cubanas; es la única obra de Reinaldo Arenas editada en su país natal.

²³⁷ Ibid., p. 14.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Entrevista a Luisa Campuzano, La Habana, febrero de 2002.

²⁴⁰ Santi, Enrico Mario, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta* (México), 47 (1980), p. 19.

1965 es el año de las llamadas “recogidas colectivas”²⁴¹ o “recogidas de elementos antisociales”²⁴², que eran “operaciones de logística fascista que consistían en cercar militarmente áreas completas de la ciudad y “recoger” a cuanta persona tuviese –a ojo de buen cubero militar– facha de antisocial, homosexual, hippy, vagabundo, intelectual, en una palabra, “contrarrevolucionario”.²⁴³ El propio Arenas hace referencia a dicho período:

Por otra parte, mis amigos de entonces comenzaron a desaparecer de sus hogares y, tanto por sus “desviaciones” sexuales o ideológicas (términos realmente muy abstractos, pero de consecuencias muy concretas) fueron internados en “campos de rehabilitación”; esto es, campos donde debían trabajar unas doce horas diarias y no podían ir más allá de la cerca custodiada, esto es, campos de concentración.²⁴⁴

El autor está hablando de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) donde el gobierno “rehabilitaba” a gente como los homosexuales, los rockeros, los melencidos, los testigos de Jehová, etc.; es decir todos aquellos que no correspondían a la imagen del ‘hombre nuevo’ del Che Guevara. Estos campos se crearon en noviembre de 1965. Explica Héctor Maseda que “era interés del Gobierno hacer una limpieza social profunda, razón por la cual incorporarían en esta depuración a los proxenetas y homosexuales y a los antisociales con antecedentes penales.”²⁴⁵ Y añade: “Y nacieron las UMAP, verdaderos campos de concentración y de trabajo forzado en la agricultura, muchas de ellas en la provincia de Camagüey. Miles de muchachos pasaron por sus filas engañados, ya que pensaban que cumplían con un deber patriótico. Nada más lejos de la verdad: el Estado necesitaba una fuerza laboral gratuita en aquella provincia.”²⁴⁶

Se podía leer en la entrada de esas unidades lo que también aparecía en los campos de concentración nazi: un letrero que decía “El trabajo os hará hombres”²⁴⁷. Finalmente, estos centros se cerraron en 1967 gracias a la intervención de la comunidad

²⁴¹ Valero, R., op. cit., p. 14.

²⁴² Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 15.

²⁴³ Valero, R., op. cit., pp. 14-15.

²⁴⁴ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 14.

²⁴⁵ Maseda, Héctor, “Los trabajos forzados en Cuba”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 20 (primavera 2001), p. 224.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Mario, José en Almendros, Néstor y Jiménez-Leal, Orlando, *Conducta impropia*, Madrid, Playor, 1984, p. 37.

internacional que rechazaba su existencia. Es interesante mencionar en este contexto el documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal, *Conducta Impropia*, que resume la vida dentro de estas Unidades Militares y en el que participó el propio Arenas. El objetivo del gobierno era convertir a esa gente inútil en personas que pudieran servir a la Revolución a través del trabajo forzado. Más adelante sigue el autor:

Unos años antes ya se había promulgado la Ley de Servicio Militar Obligatorio, prohibiendo además que cualquier persona que estuviese en esa *edad militar* (15 a 28 años) pudiese abandonar el país. Yo naturalmente estaba sometido a dicha ley. Comenzó otra vez la lucha por la sobrevivencia; cambié de vivienda unas once veces y otras tantas de empleo. Se trataba de que la Ley del Servicio Militar Obligatorio –en mi caso, el campo de concentración– no se me aplicase. También había que tratar de ser invisible, de llamar lo menos posible la atención; pues ya la policía practicaba, y en forma muy exitosa, las llamadas “recogidas de elementos antisociales”...”²⁴⁸

A Arenas no le tocó la mala suerte del encierro en las UMAP, pero sí a muchos de sus amigos cercanos. Numerosos libros se escribieron fuera de Cuba sobre esta experiencia horrorosa como, por ejemplo, *Siempre la lluvia* de José Abreu Felipe o *La mueca de la paloma negra* de Jorge Ronet. Reinaldo Arenas también publicó una novela donde el protagonista está encerrado en uno de estos campos de concentración, *Arturo, la estrella más brillante*.

En 1966 escribe *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, la historia novelada del mexicano Fray Servando Teresa de Mier. Gana con ella la segunda mención en otro concurso de la UNEAC pero no se publica porque “tiene una serie de pasajes eróticos”²⁴⁹. Señala Arenas que fue entonces que empezó a convertirse en una no-persona en su propio país:

Yo he sufrido todo tipo de ostracismo. Como es natural, en Cuba, un tipo de obra como ésta, que se basa precisamente en la destrucción de todos los cánones oficiales de un régimen y de una sociedad, obviamente, no iba a tener aceptación. Es, hasta cierto punto lógico, que un sistema burocrático oficial no iba a aceptar un tipo de novela como ésta, como *El mundo alucinante*, como

²⁴⁸ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., pp. 14-15. (cursiva en la cita)

²⁴⁹ Santi, E. M., op. cit., p. 20.

Celestino antes del alba, porque precisamente era la novela que era el contra-discurso de ese sistema.²⁵⁰

La novela sale del país gracias al pintor Jorge Camacho y se publica en Francia en 1968 y en México en 1969. Arenas es ya en el extranjero un escritor reconocido por su talento. En 1967, trabaja como editor en el Instituto Cubano del Libro, y el año siguiente, en la Gaceta de Cuba. Explica Arenas:

(...) porque la UNEAC necesitaba escritores para seguir sacando sus órganos *La Gaceta de Cuba* y la revista *Unión*, nos contrataron a un grupo por sueldo. Entre estos escritores que no trabajábamos en la UNEAC pero en aquel momento teníamos cierto nombre estábamos Reynaldo González, Miguel Barnet, Manuel Díaz Martínez, Belkis Cuza Malé, es decir que empezamos a trabajar de lleno en la Unión de Escritores. Eliseo Diego, quien solía trabajar en la Biblioteca, pasa entonces con un cargo más importante a la UNEAC. Yo empecé mi labor en *La Gaceta* con un artículo sobre Lezama, después publiqué otro sobre Martí, y esas fueron las únicas dos cosas que pude hacer porque ya en 1970 prácticamente todos los que fuimos contratados para realizar esa labor de redacción en la UNEAC fuimos eliminados, o sea no nos dejaron publicar más.²⁵¹

Y acaba:

A partir de entonces nos toca una situación, digamos, muy engorrosa, porque trabajábamos en un lugar, ganábamos un sueldo de escritor, pero se nos limitaba a corregir las pruebas de galera de los escritos de otras personas que no trabajaban allí pero que sí eran gente de confianza del gobierno.²⁵²

Este mismo año, empezó el famoso caso Padilla que significó, como comenta el autor holguinero, “la estalinización absoluta de la cultura cubana (su destrucción)”²⁵³. Al caso Padilla, siguió el Primer Congreso de Educación y Cultura el 30 de abril de 1971 donde Fidel especificó aún más su nueva política cultural. Comenta Enrico Mario Santi a este propósito:

²⁵⁰ Ette, Ottmar, “Humor e irreverencia (texto inédito de Reinaldo Arenas)”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 19 (Invierno 2000-2001), p. 62.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 17.

El efecto de esta nueva política cultural en un gran número de escritores cubanos cuyas obras no cabían dentro de los recién impuestos marcos ideológicos fue devastador: o bien el ostracismo (escritores como José Lezama Lima y Virgilio Piñera murieron víctimas de este trato), o el exilio, ya fuera interno o externo.²⁵⁴

Y sigue, refiriéndose a Reinaldo Arenas y a sus colegas:

Como parte de las enérgicas medidas tomadas por el gobierno, Arenas fue despedido con todo el personal de *La Gaceta de Cuba*, incluyendo a escritores de renombre local como Reynaldo González, Miguel Barnet y Belkis Cuza Malé, de su puesto en la Unión de Escritores y se “exilió” al ingenio Manuel Sanguily en la provincia de Pinar del Río. Durante los seis meses de trabajo forzado que Arenas pasó allí, escribió *El Central*, un poema visionario que critica la historia cubana y que Arenas logró sacar clandestinamente del país tres años más tarde.²⁵⁵

Sobre esta experiencia en Pinar del Río, Arenas comenta:

Inmediatamente después del fracaso de la zafra de los 10 millones todos nosotros fuimos a parar a distintos centrales azucareros –lo mismo Padilla que Reynaldo González que yo (de la experiencia de González sale su reciente libro *La fiesta de los tiburones*). A mí realmente no me disgustó irme al campo, estuve muy tranquilo por Pinar del Río donde pude encontrar un poco de paz. Pero bueno, en ese intento había un poco de la cosa de la revolución cultural china en que el escritor había que mandarlo al campo a que escribiera sobre eso. (...) Para mí la caña no era una fuente de inspiración.²⁵⁶

Añade que rápidamente empezó a vivir “una situación de verdadera persecución política”²⁵⁷ y anota más adelante: “A partir de 1970 yo me sentía sumamente marginado, no se me publica nada, prácticamente no se me da ningún trabajo, ni a mí ni a nadie de este famoso grupo, a pesar de que todos percibíamos un sueldo. Yo en particular seguí cobrando un sueldo hasta 1974.”²⁵⁸ Durante estos años, se dedica también a escribir la primera versión de *Otra vez el mar*, tercera parte de su ‘pentagonía’. *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la segunda parte que sigue a

²⁵⁴ Santi, E. M., “Vida y milagros de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, p. 33.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Santi, E. M., “Entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 20-21.

²⁵⁷ Ibid., p. 21.

²⁵⁸ Ibid., p. 22.

Celestino, ya estaba terminada y había salido de Cuba gracias a la profesora francesa Paulette Paute disfrazado como “Resumen científico de la flora cubana”. Conociendo la obsesión del gobierno cubano por leer sus textos, Arenas decide confiar el texto de *Otra vez el mar* a un muy buen amigo Aurelio Cortés. Este, sin embargo, acaba destruyéndola al descubrir lo que se cuenta sobre él en ella. Como comenta Esteban Montejo en *Biografía de un Cimarrón*, “hay que dudar de todo el mundo. Un enemigo de uno puede brindarle comida para engañarlo”²⁵⁹.

En 1973, acaba de escribir la segunda versión de *Otra vez el mar* y, dada la mala experiencia anterior, la esconde bajo el techo de su cuarto, en casa de su tía Orfelina Fuentes en la esquina de la calle 86 y Tercera en Miramar. Este mismo año, se casa con la actriz cubana Ingrávida González, otra persona que hoy en día está intentando recibir los derechos de autor. Es una boda simbólica que permite a los dos disponer de un apartamento. A pesar de que unos meses después Ingrid tuvo a un niño, Arenas siempre desmintió que fuera suyo.

Poco más tarde es arrestado en la playa de Guanabo con su amigo Coco Salas. “Se le adjuntan los cargos de ‘extravagante’, ‘contrarrevolucionario’, ‘inmoral’, ‘diversionista ideológico’, ‘corruptor de menores’, ‘desacato y escándalo público’. Causa 73/984: un verdadero resumen que tenía como colofón agravante el hecho de que el ‘delincuente’ había publicado –sin permiso oficial– tres libros fuera del país...”²⁶⁰ Sin embargo, aprovechando la inadvertencia de un guardia, Arenas escapa y permanece prófugo durante cuatro meses. El 4 de enero de 1974, es arrestado por la policía en el Parque Lenin y conducido enseguida a la Prisión del Morro. Después, lo llevan a la Villa Marista, en el reparto de la Víbora, que Roberto Valero describe como “las celdas de tortura de la Seguridad del Estado”²⁶¹. Comenta Arenas sobre este período:

Luego de haber sido requisada mi habitación, desde hacía muchos años vigilada tanto por oficiales de la policía secreta como por familiares, que eran secretos policías, fui vejado, golpeado, humillado en la extensión más amplia de la palabra y lógicamente encarcelado. Pude escaparme de la celda donde estaba internado provisionalmente para ser remitido a una prisión de mayor

²⁵⁹ Barnet, M., *Biografía de un Cimarrón*, La Habana, Letras Cubanas, 2001, p. 134.

²⁶⁰ Valero, R., op. cit., p. 17.

²⁶¹ Ibid., p. 18.

seguridad –la prisión del Morro–. Y durante 45 días fui libre por primera vez en los entonces, treinta años de mi vida. Desde esa libertad, es decir desde mi efímera condición de prófugo, redacté y pude sacar al exterior (Francia) un documento, dirigido a la ONU, a la Unesco y a la Cruz Roja Internacional, documento que resumía algunas de mis peripecias y humillaciones. Nuevamente capturado fui llevado a las célebres (por temibles) celdas de la Seguridad del Estado, ex-convento jesuita cuyas ventanas estaban ahora tapiadas, acrecentando aún más su aire inquisitorial.²⁶²

Respecto al tiempo de estancia como prófugo, se vuelve a encontrar una divergencia entre el discurso de la crítica y el de Arenas. Los críticos suelen hablar de unos meses, mientras Arenas, por su parte, se refiere a 45 días. Esta diferencia de criterio no me parece de gran relevancia para este trabajo, aunque sí los acontecimientos de este período carcelario. Arenas confiesa su actitud contrarrevolucionaria siguiendo el ejemplo de Heberto Padilla, aunque en su caso, no en público, y jura escribir a partir de entonces sólo a favor del régimen. Cumplida la misión de la Seguridad del Estado, Reinaldo Arenas vuelve al Morro donde lo condenan primero a cuatro años de cárcel. El autor escribe en cuanto a esto:

Como nunca he tenido ni tengo madera de héroe firmé cuanto papel se me puso ante los ojos. Por otra parte, que yo firmara o dejase de firmar dichos papeles, exhaustiva *mea culpa* donde me arrepentía apasionadamente de toda mi vida, era para mi conciencia prácticamente indiferente. ¿Cómo se podía tomar en serio aquella farsa? ¿Acaso alguien que hubiese leído el documento enviado a París, donde hablaba de la persecución y el peligro que mi propia vida corría, podría creer que a los quince días yo, desde una celda de la Seguridad del Estado, manifestase que estaba encantado de la vida? ¿Era aquella pantomima la realidad, o había otra más profunda, de la cual si conservaba la vida podría quizás dar testimonio algún día? (...) ²⁶³

En el documento que menciona Arenas, se pueden leer frases como las siguientes:

Sólo me resta avisar a los jóvenes del mundo libre para que estén alertas contra esta plaga desmesurada que parece abatirse sobre el universo. La plaga del comunismo. Mi delito consiste en haber utilizado la palabra para expresar las cosas tal como son, para decir y no para adular ni mentir. Mi delito consiste en pensar y expresar mi pensamiento, cosa que no se permite aquí a ningún ciudadano.²⁶⁴

²⁶² Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 20.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Arenas, R., “Comunicado”, en Abreu, Juan, *A la sombra del mar, jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 184.

Y más adelante:

¿Cuáles son los derechos humanos con que cuenta un ciudadano cubano, que ni siquiera puede elegir libremente un empleo o cambiar de trabajo o de vivienda, escoger una carrera o un gobernante, elegir un producto o el libro que desee, y en fin salir o entrar en su país cuando le plazca?²⁶⁵

En este comunicado que había logrado sacar del país, explicaba que “lo que entonces decía era lo cierto aun cuando más adelante [l]e obligasen a decir lo contrario”²⁶⁶.

La persecución a los intelectuales es cada vez más severa. Apunta Arenas que cuando no tenían cómo justificar el arresto de uno de ellos, inventaban un delito que podía explicarlo. Utiliza como ejemplo el caso de su amigo Delfín Prats, “uno de los mejores poetas jóvenes cubanos, reducido a ayudante de cocinero, beodo perpetuo en trance de perder definitivamente el juicio”²⁶⁷:

Ahora bien, (...) ¿Volverá Prats a la razón? ... Más bien yo afirmaré que mañana, o cuando esto se divulgue, a Prats se le citará (o se le “visitará”) y se le conminará a desmentir mis palabras y a insultarme, o de lo contrario dentro de poco, Prats irá para la cárcel, no naturalmente por un delito político (no seamos tan ingenuos: estoy hablando de una dictadura de “izquierda”, mucho más taimada, minuciosa y eficaz que las burdas y torpes dictaduras de derecha). Prats irá a la cárcel por perversión sexual, escándalo público, desacato, peligrosidad, predelinencia, como sucedió conmigo, y como sucede diariamente con miles de cubanos, que se pudren en cualquier prisión o campo de trabajo, y que desde luego nadie ve, nadie puede ir a fotografiar, entrevistar ni mucho menos liberar. No podemos olvidar que en un país comunista, Estado y justicia son una misma cosa, es decir una sola infamia; y que si en última instancia no hay un delito bajo el cual encasillarnos y encarcelarnos o discriminarnos, se inventa por una resolución ministerial dicho delito. Y asunto concluido...²⁶⁸

Después del Morro, pasa a una granja de rehabilitación en el Reparto Flores, un campo de trabajos forzados, donde tiene que ayudar en la construcción del alojamiento para los técnicos rusos y sus familias. Allí termina en 1976 el cumplimiento de su sentencia que finalmente, no duró más que un año y medio, y

²⁶⁵ Ibid., p. 186.

²⁶⁶ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 21.

²⁶⁷ Arenas, R., “La persecución (intelectual) en Cuba”, en *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 44.

²⁶⁸ Ibid., p. 45.

regresa a La Habana. Lo primero que le interesa al llegar a la capital cubana es volver a encontrar el manuscrito de la tercera parte de la ‘pentagonía’. Desafortunadamente, a pesar del buen escondite, la Seguridad del Estado la localiza y Arenas tiene que volver a escribir su novela por tercera vez.

A mitades de los setenta, ya se puede considerar a Arenas como una no-persona. Ya no se le publica en Cuba, no le llegan las cartas de invitaciones a congresos en el extranjero, y cuando un visitante pregunta por él, siempre hay excusas que justifican la imposibilidad de encontrarlo. Explica el autor cómo era su vida después de su estancia en la cárcel:

Durante ese tiempo pasé a la categoría de la no-persona, de no-escritor; como no vivía, sobreviví. Conservaba una foto de mi juventud; le puse un marco, la coloqué en el centro de la sala y de vez en cuando le ponía (cuando las conseguía) algunas flores, como es costumbre hacer allá con los difuntos. Eso impresionaba satisfactoriamente a los visitantes, casi todos policías disfrazados a veces hasta delincuentes, que veían con gran beneplácito mi muerte intelectual y naturalmente física. (...) ²⁶⁹

Y sigue:

Desde luego, un teniente (el teniente que “atendía” mi “caso”) me visitaba casi semanalmente. A este personaje, miembro evidente y regocijado de la santa inquisición castrista, debía comunicarle toda mi vida, informarle sobre todos mis pasos y mis actividades. Para no comprometer a mis amigos, muy escasos por entonces, puse un cartel en mi puerta: *Se agradecen las visitas, pero no se reciben*. Si alguna vez yo evadía o dejaba de consignar algún hecho (aun insignificante) el oficioso teniente siempre me lo recordaba y *recalcaba*. El *ta ta ta* de la máquina de escribir era un enemigo que había que silenciar; la carta al extranjero, una prueba de infidelidad; el elogio a algún escritor occidental, una traición. ²⁷⁰

Aclara que en estos años, cuando era imposible salir aun de manera ilegal, uno trataba de “simular una adaptación”²⁷¹. Arenas ya no tiene donde vivir y erra en La Habana durmiendo en casa de amigos y de conocidos. Norberto Fuentes fue, por ejemplo, uno de los que le dio albergue. Gracias a un amigo, encuentra un cuarto en un antiguo

²⁶⁹ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 21.

²⁷⁰ Ibid., pp. 21-22. (cursiva en la cita)

²⁷¹ Santi, E. M., “Entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 18.

hotel de La Habana, el Hotel Monserrate, que le vende ilegalmente el ‘propietario’ – ya que en Cuba el único propietario es el Estado– Ramón Valentín Díaz Marzo. En este cuarto, lo entrevista Cristina Guzmán para el *Diario Caracas*. “Fue esta entrevista la que trajo al mundo de las letras las últimas noticias de las actividades literarias de Reinaldo Arenas, después de varios años de ostracismo y silencio forzado.”²⁷²

3. El camino hacia la libertad

El 5 de mayo de 1980, el escritor holguinero sale de Cuba por el puente marítimo del Mariel en una embarcación llamada “San Lázaro”. El bote se estropea y después de tres días, sus ocupantes son rescatados por guardacostas americanos. Reinaldo Arenas pisa por primera vez suelo extranjero donde puede disfrutar de la libertad de expresión. Anota el autor:

Cuando en mayo de 1980 me vi al fin en un bote, alejándome de las costas tan amadas y odiadas de la Isla, cargando como única propiedad material la ropa que llevaba puesta, supe que aquella monumental comedia, mantenida casi por más de veinte años, tenía al fin su recompensa: iba para un lugar donde podría gritar... Antes de hacer el último mutis creo que cerré con acto digno de una opereta: todavía a última hora teníamos que firmar una suerte de confesión (otra más) donde nos declarábamos elementos verdaderamente inmorales, indignos de vivir en aquella sociedad “tan luminosa”. Yo redacté una furibunda y patética diatriba contra mí mismo y todo ese lamento iba dirigido nada menos que al “compañero” Fidel Castro. El oficial de inmigración –y por lo tanto, el agente de la Seguridad del Estado– me miró satisfecho.²⁷³

En su ensayo “La represión (intelectual) en Cuba”, Arenas expresa claramente lo que sintió al encontrar la verdadera libertad en Estados Unidos:

POR PRIMERA vez soy un hombre libre, por lo tanto, por primera vez existo. Mi vida hasta ahora ha transcurrido entre dos dictaduras; primero la de Batista; luego, la dictadura comunista. Precisamente por estar por primera vez en un país libre puedo hablar. Y como puedo hablar, puedo decir cosas que seguramente no gustarán a muchos ciudadanos de este país libre, y mucho menos a sus gobernantes. Claro, si estuviera en un país totalitario (en la Cuba actual) tendría que decir lo que le placiera al dictador, o no decir nada. He aquí

²⁷² “Cronología”, en Hernández-Miyares, J. y Rozencvaig, P. (eds.), op. cit., p. 3.

²⁷³ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 22.

las ventajas de estar en un país libre: se puede ser un tipo desagradable, se puede caer mal. Es decir, se le puede decir al pan, pan, y al vino lo que se nos ocurra.²⁷⁴

En cuanto a su salida, algunos pretenden que cuando el gobierno descubrió que Arenas se estaba yendo por el Mariel, intentó encontrarlo para dejarlo salir de manera ‘digna de un escritor’. Enrico Mario Santi hace referencia al artículo de Marline Simons, “Some residents unwittingly swept into political fury”²⁷⁵ donde se comenta que “cuando llega la noticia de la partida de Arenas al Ministerio de Cultura de Cuba, sus agentes se apresuran a llegar al puerto de El Mariel para ‘rescatarlo’, pero se encuentran con que momentos antes la barcaza en la que él se encontraba acababa de partir. Seguidamente, los agentes se dirigen a los curiosos corresponsales extranjeros para asegurarles que Arenas podría haberse ido en forma normal si así lo hubiese solicitado.”²⁷⁶

En Estados Unidos, vive primero en Miami pero se traslada rápidamente a Nueva York. Allí recibe varias ayudas que le permiten vivir de su escritura como la beca Guggenheim o la Cintas, que obtiene dos veces. Participa también en varios congresos donde ofrece conferencias. Además colabora en documentales como *Conducta Impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal. En 1983, viaja por primera vez a Europa. Las becas, las conferencias y los derechos de autor le permiten seguir viviendo en Nueva York dedicándose a la reescritura de las obras desaparecidas y a la oficialización de sus novelas publicadas sin su acuerdo antes de 1980. Cuando descubre su enfermedad, sida, se pone como objetivo acabar la pentagonía y su autobiografía que ya había empezado estando prófugo en el Parque Lenin en los años setenta. Le faltaba por corregir la tercera versión de *Otra vez el mar*, escribir *El color del verano* y mejorar la última parte de esos cinco libros que había comenzado en Cuba, *El asalto*.

En 1988, escribe con su amigo Jorge Camacho una “carta abierta a Fidel Castro”. Logran recibir firmas de importantes intelectuales, artistas, escritores, y otros. Esta

²⁷⁴ Arenas, R., “La represión (intelectual) en Cuba”, op. cit., p. 42.

²⁷⁵ Simons, Marline, “Some residents unwittingly swept into political fury”, *The Washington Post*, 12 de mayo 1980, p. 15.

²⁷⁶ Santi, E. M., “Vida y milagros de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 35.

carta “ha creado una interesante polémica mundial y ha recibido una magnífica acogida”²⁷⁷ aunque no obtuvieron lo que le pedían al Líder Máximo. Esta es la versión definitiva de la carta escrita en gran parte por el propio Arenas:

Sr. Fidel Castro Ruz
Presidente de la República de Cuba

El primero de enero de 1989 se cumplen treinta años de estar usted en el poder, sin que hasta la fecha se hayan efectuado elecciones para determinar si el pueblo cubano desea que usted continúe ejerciendo los cargos de Presidente de la República, Presidente del Consejo de Ministros, Presidente del Consejo de Estado y Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas.

Después del ejemplo de Chile, donde el pueblo, luego de quince años de dictadura, ha podido manifestar su opinión libremente sobre el destino político del país, nos dirigimos a usted para pedirle que en Cuba se efectúe un plebiscito en el que el pueblo, con un *sí* o un *no*, pueda decidir, mediante voto libre y secreto, su conformidad o rechazo a que usted continúe en el poder.

Para que este plebiscito se realice de una manera imparcial es imprescindible que se cumplan los siguientes puntos:

1. Que los exiliados puedan regresar a Cuba y que, junto a otros sectores de la oposición, se les permita hacer campaña en todos los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, etc.)
2. Que se pongan en libertad todos los presos políticos y que se suspendan las leyes que impiden el libre ejercicio de la opinión pública.
3. Que se legalicen los comités de derechos humanos dentro de Cuba.
4. Que se cree un comité internacional neutral para supervisar el plebiscito.

De triunfar el *no*, usted, señor Presidente, debe dar paso a un proceso de apertura democrática y, a la mayor brevedad posible, convocar elecciones para que el pueblo cubano pueda elegir libremente a sus gobernantes.²⁷⁸

Reinaldo Arenas se suicida el 7 de diciembre de 1990 en su apartamento neoyorkino con su objetivo literario realizado y con la esperanza de que algún día Cuba sea libre. Para él, la lucha ha llegado a su fin. Poco antes, había publicado un artículo para el aniversario de los diez años del Mariel en el que, en cierta forma, ya se despedía de sus lectores. Estas son las palabras con las que lo finaliza:

²⁷⁷ Valero, R., op. cit., p. 22.

²⁷⁸ en Arenas, R. y Camacho, Jorge, *Un Plebiscito a Fidel Castro*, Madrid, Betania, 1990, p. 12. (cursiva en la cita)

Por mi parte, quiero darle gracias al cielo porque en estos diez años de libertad he podido terminar mi obra literaria comenzada en las sombras hace casi treinta años. Con satisfacción dejo a los futuros (tal vez inciertos) lectores todos mis espantos y sueños y la visión de una época –de un país– que ya sólo existe en nuestra inconsolable memoria.²⁷⁹

²⁷⁹ Arenas, R., “Mariel: diez años después”, *Diario de las Américas* (Miami), 12 de abril de 1990, p. 5A.

Capítulo 5

LA 'PENTAGONÍA': CINCO NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS Y TESTIMONIALES

La pentagonía de Reinaldo Arenas es un conjunto de cinco novelas que retoma la vida del propio autor desde su infancia en el campo hasta su vida en La Habana, como escritor y homosexual perseguido por el régimen castrista. A través de sus personajes y de la riqueza de su ficción, Arenas logra hacer llegar al lector un mensaje de denuncia en el que da voz a todos aquellos que sufrieron la misma persecución en la Cuba de los años sesenta y sesenta. Estas cinco novelas son claramente autobiográficas, como lo ha reconocido el propio autor en numerosas entrevistas, y contienen además los rasgos de la novela testimonial.

A pesar de que Reinaldo Arenas haya compuesto poemas, cuentos e incluso una obra teatral, consideraba que la novela era el único género que le permitía disfrutar de una libertad infinita:

Yo creo que la novela precisamente es el género literario que menos género literario es y precisamente por esa degeneración del género es por lo cual uno puede hacer todo tipo de cosa en ella. O sea, la novela permite que en ella se haga un ensayo, se haga un poema, se haga una dramatización teatral, y además se haga novela. Y entonces precisamente es por eso que yo creo que yo me he encauzado más hacia la novela porque desde el punto de vista de la creación la novela es mucho más abierta, da muchas más posibilidades al autor.²⁸⁰

²⁸⁰ Montenegro, Nivia y Olivares, Jorge, “Conversación con Reinaldo Arenas”, *Taller literario* (University of South California, Los Angeles), I: 2 (otoño 1980), p. 57.

Y continúa:

En una novela yo puedo hacer prácticamente todo lo que me dé la gana. Entonces, por esa especie de libertad que ofrece la novela es por lo que considero que es el género por excelencia para uno poderse desarrollar. Y precisamente como no creo que lo que yo haga, hasta cierto punto, tenga mucho que ver con los cánones establecidos de lo que es una novela, por eso digo que lo que yo hago no creo que sea una novela en el sentido académico del término. En mis novelas no hay ni principio ni fin. *Celestino* tiene tres finales: primer final, segundo final, tercer final. *El palacio* tiene al principio el prólogo y el epílogo; o sea, que ya todo lo que va a pasar ya está dicho ahí desde el principio; no hay esa especie de concatenación de acontecimientos: nudo, desarrollo, desenlace.²⁸¹

Dentro del género novelesco hay dos subgéneros que le atraen más, como explica a Aleida Anselma Rodríguez en una entrevista realizada en La Habana:

A mí me interesa desarrollarme en dos ámbitos. Uno el que podría ser casi, digamos, personal, autobiográfico, íntimo, que viene a ser *Celestino* y *El palacio*. Y otro que es más bien la búsqueda un poco de las fuentes históricas, seguir cierta tradición a través de la historia americana. Me interesan estas dos vertientes porque las dos son historias, una es mi historia, que para mí es tan importante como la otra –y hasta cierto punto está vinculada a esa– y otra es la historia general del mundo en que uno vive. Me siento bien en estos dos mundos y me gustaría seguir teniendo esta doble vertiente ya que para mí las dos a la vez tienen un trasfondo histórico, a la manera de yo ver la historia, la historia como imágenes que nos golpean, como imágenes que nos deslumbran. Para mí esa es la historia, una imagen deslumbrante a través de diversas épocas.²⁸²

Así lo vuelve a mencionar en la entrevista de Prieto Taboada:

Yo pienso hacer con *Celestino*, *El palacio* y otras novelas que estoy escribiendo lo que he llamado una pentagonía, y todas estas novelas van a tener un rasgo autobiográfico, aunque yo creo que todo lo que uno escribe es autobiográfico. Estas novelas tienen una corriente mucho más personal que por ejemplo, *El mundo alucinante* o algunos relatos que yo he hecho en los que me interesa desarrollar el tema más bien histórico. En mi obra hay esas

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Rodríguez, Aleida Anselma, “Reinaldo Arenas: entrevista en La Habana”, *Prismal/Cabral* (Maryland), 6 (1981), p. 54.

dos vertientes: una mucho más autobiográfica, más personal, y otra en la que uno va buscando un mundo en el pasado.²⁸³

La pentagonía pertenece claramente a la vertiente autobiográfica mencionada por el autor. En sus novelas, se vuelven a encontrar acontecimientos históricos que marcaron su vida. Aclara a Aleida Anselma Rodríguez lo que para él significa la palabra 'historia':

La historia es una fuente de estímulo de datos, de acicates, digamos, de cosas que nos estimulan a elaborar un tema. Pero en ningún momento debe ser un dogma que uno tenga que seguir rígidamente porque entonces sencillamente uno consulta un manual de historia que seguramente va a ser mucho más preciso, escrito por historiadores que van a estar mucho mejor informados que el escritor y ya no tiene por qué leerse el libro. El escritor es como el que elabora una serie de realidades, pero le da una trascendencia, que es la trascendencia artística que debe estar por encima de todo, o sea, la trascendencia de la obra imaginativa. En las novelas más tomo argumentos de la historia que me sirven de estímulo para llevarlos a planos literarios. Lo que siempre va a trascender es la cosa más bien imaginativa, la cosa creadora, lo demás es la crónica que todo el mundo lee para informarse. Yo creo que la literatura tiene otra función y que precisamente una de ellas es enaltecer, incluso quizás, un poco la historia, cubrirla de un prestigio.²⁸⁴

Con este comentario, Arenas hace referencia a la oposición autobiografía/novela autobiográfica, así como novela-testimonio/novela testimonial. En la pentagonía, se reconocen hechos de la vida del autor, al igual que una denuncia aunque siempre por medio de la ficción. Con la calidad literaria de un gran escritor, Reinaldo Arenas logra dejar un mensaje testimonial a sus lectores. Escribe Onilda Jiménez sobre él:

Escritor de una cubanidad esencial, sin el europeísmo (mejor diríamos afrancesamiento) de algunos narradores nuestros, cubano de tierra adentro, guajiro, que supo apresar momentos históricos de su pueblo, como la entrada de los rebeldes en Holguín o el episodio de la embajada del Perú, sin contar el clima espiritual, que cubre todos los matices del espectro revolucionario, desde la euforia inicial hasta el vivir agónico del presente.²⁸⁵

²⁸³ Prieto Taboada, Antonio, "Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 44: 4 (1994), p. 684.

²⁸⁴ Rodríguez, A. A., op. cit., pp. 54-55.

²⁸⁵ Jiménez, Onilda, "Cuba: elemento recurrente en la narrativa de Reinaldo Arenas", *Círculo: revista de cultura* (Verona, N.J.), 21 (1992), p. 89.

Y añade:

Su obra es tan testimonial como puede serlo la de Miguel Barnet o Edmundo Desnoes (aunque en sentido contrario), y de ahí la persecución de que fue víctima por el gobierno de Fidel Castro. Lo que sucede es que su talento le permite elevarse artísticamente y elaborar un mundo mítico sobre la realidad cubana pre y post-revolucionaria.²⁸⁶

En sus novelas, ofrece la voz a un grupo que nunca se ha atrevido a hablar. Explica Dolores Koch:

en la pentagonía 'queda documentada una historia interna de segmentos de la sociedad cubana que no han tenido voz en las versiones oficiales por más de medio siglo. Y es en esa historia interna donde radica la verdad.'²⁸⁷

Y comenta sobre el libro de Francisco Soto, *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*:

Según apunta Soto, la pentagonía es un texto creador que, en medio de contradicciones, de veras presenta testimonios vitales de la existencia humana. Y podemos añadir que si por fin la pentagonía subvierte la novela testimonio, también lo hace por ser literatura. Confiamos en que se continúen los estudios en español y en inglés de la provocadora obra de este escritor singular que, no sólo en la pentagonía sino en toda su obra, sirve de testigo de esta trágica época de la historia de Cuba."²⁸⁸

Apunta Arenas que para él, la escritura es una necesidad, y que en ella se refleja inevitablemente la realidad bajo la que vive:

Yo no me propongo no decir nada. Yo lo que les quiero decir es que cuando yo escribo una novela no quiero darle sencillamente un sentido específico. Yo no escribo una novela para que se siembren más tomates porque tenemos una escasez de tomates, o para que las calles se pavimenten porque hay mucho fango. Sino que uno escribe por una necesidad y que, de hecho, cuando uno escribe uno va a plantear toda una serie de problemas. Pero desde el punto de vista ya de una inmediatez circunstancial, política, siempre uno va más allá, aun cuando evidentemente uno como ser social es ser político. Y al hablar uno de hecho está dando un espejo de esa realidad. Eso de la 'literaturalidad' de la literatura yo no creo que exista. Uno siempre que escribe dice algo que va más

²⁸⁶ Ibid., pp. 89-90.

²⁸⁷ Koch, Dolores, "Reinaldo Arenas y la crítica en inglés; a propósito de *Reinaldo Arenas: The Pentagonia* de Francisco Soto", *Puentelibre*, 2: 5-6 (verano 1995): p. 169.

²⁸⁸ Ibid.

allá de la literatura. Y precisamente por eso trasciende como obra literaria. El arte es la vida. Yo no creo en el arte por el arte; yo creo en el arte por la vida.²⁸⁹

En la última entrevista que se le hizo a Reinaldo Arenas, este expresó lo que deseaba para su obra después de su muerte:

P.R.: De cada uno de tus personajes yo guardo un recuerdo muy especial. Muchos han dejado una huella muy intensa en mí, pero de todos tus personajes tú resultas ser el más increíble.

R.A.: Gracias. Ese personaje lo he dejado en mis libros, que son el sentido de mi vida. Me siento muy feliz de haber podido terminar, o casi terminar, porque uno nunca termina, ni siquiera con la muerte, el ciclo literario que me había trazado. Tal vez un probable lector de mi obra diga: Cuánto sufrió esta gente. Qué mundo tuvieron que vivir. Cuánta piedad sentimos por ellos.²⁹⁰

Estas últimas frases de Arenas demuestran claramente que, con su obra literaria, quiso reflejar la realidad de ciertos grupos de la sociedad que sufrieron la persecución pero que nunca tuvieron la oportunidad de expresarla. Por lo tanto, me parece adecuado considerar la obra de este autor holguinero, y más específicamente su pentagonía, como un conjunto de novelas autobiográficas y testimoniales.

1. Cinco novelas: un solo libro

Celestino antes del alba, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto* son las cinco novelas que constituyen la 'pentagonía'. No es un error de ortografía de parte del autor ni una confusión, sino un neologismo. En estas obras, quiere describir las tragedias que sufre cada uno de sus personajes. Comenta Arenas: "Esa división en agonías [cfr. *El palacio de las blanquísimas mofetas*] y el uso de esos términos de agonía y pentagonía son totalmente intencionales. Cada etapa es una etapa agónica, todas estas novelas son agónicas porque yo creo que el hombre nace para la tragedia. El ser humano está condicionado

²⁸⁹ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 61.

²⁹⁰ Rozencvaig, P., "Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas", *Vuelta* (México), 15: 181 (diciembre 1991), p. 64.

a vivir una tragedia. El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia: naces mortal, o sea, ya te sabes condenado a la muerte.”²⁹¹

En cada una de las novelas, el protagonista muere y vuelve a nacer con otro nombre en el siguiente libro. Arenas ha explicado en varias entrevistas y conferencias que su pentagonía, y hasta la totalidad de su obra, se puede considerar como un solo libro, donde siempre describe la lucha del protagonista contra el sistema represivo y por la libertad de expresión y de creación. En una conferencia titulada “Humor e irreverencia” en Washington D.C. (1989), explica esta relación entre todas sus obras:

Yo creo que todo lo que he escrito, en realidad, forma parte como de un solo libro, libro que, desde luego, espero que Uds. nunca tengan la desgracia de leerlo completo, ni yo la fortuna de terminarlo, pero, en realidad, forma todo un mismo contexto. Un contexto, si se quiere, dentro de diversas categorías infernales, de diversas épocas, todas espantosas, como es natural, desde la época de Batista, o incluso, hasta antes de Batista, como transcurrió mi infancia en los años 40, la época de la dictadura de Fidel Castro y la desolación, el desarraigo y la crueldad horrorosa del exilio, es decir, el infierno al que Dante condenaba a casi todos sus enemigos con mucha inteligencia y con mucho acierto.²⁹²

Y continúa:

yo considero que toda mi obra, incluyendo *El Portero*, que fue una de las últimas novelas que he escrito, forma parte de un ciclo total, de un ciclo en que se complementa recíprocamente una obra con la otra. El mismo personaje de *Celestino antes del alba*, que fue uno de los primeros de los personajes que yo traté en mi literatura: es un niño expulsado, es expulsado del seno de su familia porque es distinto, porque escribe poesía en los troncos de los árboles, porque no se dedica a arar la tierra y a sembrar maíz como se dedica el resto de su familia, de hecho, ya es el condenado; (...) Efectivamente yo sí pienso que todas estas obras forman un ciclo y que de alguna manera se identifican con el tema de la expulsión y desde luego también con el de la irreverencia.²⁹³

Aunque el autor se refiere a toda su obra literaria, he preferido limitarme en este trabajo a las cinco novelas mencionadas. Podría hacer un resumen de cada una de

²⁹¹ Barquet, Jesús, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida, Nueva Orleans, 1983”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vevuert Verlag, 1991, pp. 70-71.

²⁹² Ette, O., “Humor e irreverencia (texto inédito de Reinaldo Arenas)”, op. cit., p. 60.

²⁹³ Ibid.

ellas, pero dado que el autor explica claramente el argumento de la pentagonía en el prólogo de *Celestino antes del alba* y en el de *El color del verano*, prefiero utilizar sus propias palabras.

1.1. El argumento de la pentagonía

Cuando llega a Estados Unidos, Arenas decide volver a publicar los libros que habían sido editados sin su autorización mientras él vivía en Cuba, para corregirlos y recuperar los derechos de su obra. En la nueva edición de 1982 de *Celestino antes del alba*, que se publica con el título *Cantando en el pozo*, Arenas añade un prólogo donde sitúa la obra dentro de un proyecto de pentalogía. En aquel entonces, *El asalto* no está completamente terminado y *El color del verano* no se ha escrito todavía. Sin embargo, se nota que el autor tiene un proyecto muy claro:

Celestino antes del alba inicia el ciclo de una *pentagonía* que comienza con la infancia del poeta narrador en un medio primitivo y ahistórico; continúa con la adolescencia del personaje durante la dictadura batistiana y precastrista –*El palacio de las blanquísimas mofetas*–; sigue con su obra central, *Otra vez el mar*, que abarca todo el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1970, la estalinización del mismo y el fin de una esperanza creadora; prosigue con *El color del verano*, novela que termina en 1999, en medio de un carnaval alucinante y multitudinario en que la juventud toma numerosas embajadas y la misma Isla, desasida de su plataforma, parte hacia lo desconocido. La novela revela las peripecias de un dictador enloquecido y la vida subterránea de la juventud cubana; una juventud desgarrada, erotizada y rebelde. La *pentagonía* culmina con *El asalto*, suerte de árida fábula sobre el futuro de la humanidad, tal vez el libro más cruel escrito en este siglo.²⁹⁴

El prólogo de *El color del verano* es bastante más detallado. Arenas ha terminado la obra más amplia de la *pentagonía*; última que escribió antes de su muerte. Se nota que varios años han pasado y que el proyecto de conjunto se ha concretado aún más. A pesar de varias repeticiones, me parece relevante transcribir la parte del prólogo en la que se refiere a este gran proyecto realizado:

Esa desolación y ese amor de alguna forma me han conminado a escribir esta *pentagonía* que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país. La *pentagonía* comienza con *Celestino antes del alba*,

²⁹⁴ Arenas, R., “Prólogo a *Celestino antes del alba*”, Barcelona, Argos Vergara, 1982, en *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 13-14.

novela que cuenta las peripecias que padece un niño sensible en un medio brutal y primitivo, y la obra se desarrolla en lo que podríamos llamar la prehistoria política de nuestra isla; luego continúa con *El palacio de las blanquísimas mofetas*, novela que, centrada en la vida de un escritor adolescente, nos da la visión de una familia y de todo un pueblo durante la tiranía batistiana. Prosigue la pentagonía con *Otra vez el mar*, que cuenta la frustración de un hombre que luchó en favor de la revolución y luego, dentro de la misma revolución, comprende que ésta ha degenerado en una tiranía más implacable y perfecta que la que antes combatiera; la novela abarca el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1969, la estalinización del mismo y el fin de una esperanza creadora.²⁹⁵

Más adelante, sigue con su comentario sobre la cuarta novela de la pentagonía, mucho más amplio del que se encuentra en el prólogo de *Cantando en el pozo*, y acaba con *El asalto*:

Luego sigue *El color del verano*, retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror; las luchas e intrigas que se desarrollan alrededor del tirano (amparado por la hipocresía, la cobardía, la frivolidad y el oportunismo de los poderosos), la manera de no tomar nada en serio para poder seguir sobreviviendo y el sexo como una tabla de salvación y escape inmediatos. De alguna forma esta obra pretende reflejar, sin zalamerías ni altisonantes principios, la vida entre picaresca y desgarrada de gran parte de la juventud cubana, sus deseos de ser jóvenes, de existir como tales. Predomina aquí la visión subterránea de un mundo homosexual que seguramente nunca aparecerá en ningún periódico del mundo y mucho menos de Cuba. Esta novela está intrínsecamente arraigada a una de las épocas más vitales de mi vida y de la mayoría de los que fuimos jóvenes durante las décadas del sesenta y del setenta. *El color del verano* es un mundo que, si no lo escribo, se perderá fragmentado en la memoria de los que lo conocieron. (...)

La pentagonía culmina con *El asalto*, suerte de árida fábula sobre la casi absoluta deshumanización del hombre bajo un sistema implacable.²⁹⁶

La última parte de los dos prólogos es bastante similar por lo que sólo citaré el primero:

En todo este ciclo furioso, monumental y único, narrado por un autor-testigo, aunque el protagonista perece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente. Permanece así en medio de una época convulsionada y terrible, como tabla de salvación y esperanza, la intransigencia del hombre –

²⁹⁵ Arenas, R., "Prólogo", en *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 262.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 262-263.

creador, poeta, rebelde— contra todos los postulados represivos que intentan fulminarlo. Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es un testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano.²⁹⁷

Aparece en estas palabras de Reinaldo Arenas un término clave para este estudio: autor-testigo. Esto significa que el propio autor siempre ha considerado su obra como un testimonio, como una manera de dejar un texto escrito sobre las injusticias que ha padecido, de la misma manera que Rigoberta Menchú o Rodolfo Walsh, pero a través de las palabras de unos personajes de ficción, alter-egos de su propia persona. Al final del prólogo de *El color del verano* Arenas explica la importancia que han tenido en su vida estas cinco novelas: “Escribir esta pentagonía, que aún no sé si terminaré, me ha tomado realmente muchos años, pero también le ha dado un sentido fundamental a mi vida que ya termina.”²⁹⁸

Es importante recordar unas palabras de este escritor holguinero sobre el testimonio en Cuba y, en este caso, sobre el testimonio en la obra de Miguel Barnet. Para el autor de la pentagonía, estos testimonios no son literatura sino mera propaganda política. Por su parte, Arenas prefiere seguir el ejemplo de Borges, a saber, el de dar la importancia necesaria a la creación y a la imaginación para crear una obra literaria de calidad, a pesar de la situación circundante. Es a través de esta obra que Arenas denuncia las injusticias padecidas bajo Castro:

Ese tipo de cosa también interesa mucho al Estado porque no son en realidad novelas, son testimonios que se llegan a escribir en forma de libro. Pero que son testimonios de la masa que dan una visión histórica, hasta cierto punto dialéctica, marxista. Las novelas de Barnet son como páginas desprendidas del manual del Marxismo-Leninismo. (...) Como si la vida tuviese esa escala política paradisíaca, que todo lo demás es negativo y al final, todo es maravilloso con la Revolución. (...) Y ahí es donde está el misterio de la creación que no puede manifestarse bajo una dictadura, porque la dictadura no admite el misterio, todo tiene que ser explícito y claro. Como si la vida fuera así. La vida es misterio incesante, misterio y terror.²⁹⁹

²⁹⁷ Arenas, R., “Prólogo a *Celestino antes del alba*”, op. cit., p. 14.

²⁹⁸ Arenas, R., “Prólogo”, en *El color del verano*, op. cit., p. 263.

²⁹⁹ Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Betania, 1990, p. 55.

Y sigue sobre la literatura:

Cuando esas maquinarias políticas la utilizan –y eso es lo que hace todo sistema totalitario, utilizar la literatura– ya eso es muy grave; la literatura deja de ser literatura para convertirse en propaganda.³⁰⁰

Finalmente, acaba sobre Borges:

La grandeza de Borges está en que Borges tenía una fe en la creación en sí misma que iba más allá de las circunstancias en que vivía. Una fe que es imprescindible para el escritor, porque detrás de esa fe o esa inocencia está el verdadero creador desnudo con sus palabras y con el mundo a quien él va a trasladar al papel. Esa fe en la creación es lo único que nos hace existir como escritores. Los demás son productores de libros para hacer dinero o ganar un cargo dentro de un régimen. El caso de Borges es solamente comparable, dentro de esa ingenuidad creadora o de esa fe en la palabra, con Lezama Lima. En Borges cada poema es una pieza maestra escrita no para quedar bien con Pinochet o Fidel Castro, sino para quedar bien con la literatura.³⁰¹

1.2. “Reinaldo, un personaje de Arenas”

Los personajes principales de la pentagonía pueden considerarse como alter-egos del autor ya que, a través de ellos, Arenas denuncia las injusticias que sufrió a lo largo de su propia vida. En su libro *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Félix Lugo Nazario llama la atención en la similitud entre su vida y su obra literaria. Explica que Arenas es:

un caso típico del escritor perseguido y acosado por su circunstancia; una circunstancia negativa que siempre siendo la misma: cubana, coercitiva, opresora y antipoética, de la que es indispensable escapar y huir, se le ha presentado al autor en diversos momentos de su vida con diferentes fisonomías y distintos disfraces. Lo que explica que el escritor se sienta un eterno perseguido y una víctima consuetudinaria del acoso y el vilipendio, sentimiento que tematiza toda su obra literaria.³⁰²

³⁰⁰ Ibid., p. 59.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Lugo Nazario, Félix, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Miami, Ediciones Universal, 1995, p. 8.

En el párrafo que sigue, Lugo Nazario recorre la vida del autor en la que se reconocen las varias etapas de la de los personajes de la pentagonía:

Así, cuando niño y adolescente, esta circunstancia aparece representada como el enclaustramiento en el campo y sus fuerzas opresoras se personifican y encarnan en el Abuelo, la Madre y la comunidad quienes le siguen, le acosan y le castigan para evitar que se convierta en un escritor. Años más tarde, ahora adulto y escribiendo dentro de la Revolución, volverá a sentirse asediado por una circunstancia más enclaustrante que la primera y que como la del campo procura aislarlo y cuyos poderes, esta vez de naturaleza política, se materializan y configuran en el “servicio secreto” y los “encubiertos” que como el Abuelo y la Madre en el pasado, procuran desautorizar y anular su expresión creadora.³⁰³

Termina anotando que la única manera de escapar a esta situación opresiva es la imaginación, la alucinación, como les pasa a los protagonistas ‘pentagónicos’:

Es ante esta situación vital de asedio y anulación artística constante que el autor sufre agónicamente por toda su vida, que descubre que los únicos momentos de su existencia en que ha podido ser feliz han sido aquéllos en que subjetivamente ha soñado la realidad de otro modo, es decir, en que ha usado el recurso de la alucinación para transformar el mundo.³⁰⁴

Como conclusión, se puede decir que a través de sus novelas, Arenas escribe su propio testimonio. Como decía Roberto Valero, “Reinaldo parece un personaje de Arenas”³⁰⁵. Lugo Nazario apunta también que “el término ‘agonía’ hace referencia, según sus propias palabras, ‘a los cinco infiernos (edades) que ha tenido que sufrir en el transcurso de su existencia’”³⁰⁶. Esta confesión confirma que las cinco novelas resumen su historia dividiéndola en cinco períodos vitales.

Más adelante, Lugo Nazario explica que, a través de su escritura, Arenas consigue tres logros:

por un lado, denunciar el estado de injusticias y vilipendios que tuvo que sufrir, y, por el otro, todavía más importante aun, hacerse escritor, salvarse e inmortalizarse mediante el poder mágico de la palabra. Así Arenas consigue la

³⁰³ Ibid., pp. 8-9.

³⁰⁴ Ibid., p. 9.

³⁰⁵ Valero, R., op. cit., p. 11.

³⁰⁶ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 10.

inmortalidad como Celestino, a través de su realización literaria que se conforma con los mismos elementos de su entorno que pretenden destruirlo. De este modo, la novela se convierte en sus manos en un instrumento para autorealizarse, al mismo tiempo que la desdobra en un mecanismo destructor que aniquila las fuerzas que se oponen, ejemplificando con su obra el poder constructivo –destructor de su obra literaria. En fin, su obra consigue todavía un tercer logro; la virtud de permanecer como una denuncia, como un cuadro de época, como un testimonio o mejor, “como una venganza que el tiempo no borrará jamás, con lo cual quedo satisfecho”– dice Arenas.³⁰⁷

2. El testimonio en la pentagonía

2.1. El ‘alter-ego’ de Reinaldo Arenas, un ‘yo’ colectivo

Los protagonistas de las cinco novelas de la pentagonía son una misma persona en la que además se reconoce a su creador. Ana Pellicer ha llamado la atención en las características que vuelven en cada uno de ellos: “origen rural y pobre, abandonado por su padre, mantiene una relación de amor-odio con su madre, es distinto a los demás, se siente desubicado por sus tendencias artísticas y por su homosexualidad, se enfrenta a los poderes establecidos y trata de evadirse a través de la fantasía, presenta instintos suicidas, y es tomado por tonto o loco.”³⁰⁸ Dadas las similitudes que los unen y la confirmación del propio autor de su equivalencia, hablaré a partir de ahora del ‘protagonista de la pentagonía’.

Este personaje que muere y vuelve a renacer en cada novela (excepto en la última) es un ser humano que, por ser diferente, es rechazado primero por su entorno familiar, y más tarde, por su sociedad. Su diferencia reside en su necesidad vital de escribir y en su preferencia sexual en un medio rural donde tanto lo primero como lo segundo no tienen lugar. Más adelante, cuando se impone el régimen castrista y se muda a la capital cubana, su personalidad no corresponde al ‘hombre nuevo’ del Che Guevara. Tanto el acto de escribir como la homosexualidad son inútiles, y por lo tanto son perseguidos.

Desde su niñez el protagonista encuentra una escapatoria dentro de la imaginación, de la creación y finalmente, cuando ya no basta lo demás, dentro de la muerte. Este

³⁰⁷ Ibid., p. 57.

³⁰⁸ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 202.

personaje, por ser escritor y homosexual, pertenece a un grupo de marginados dentro de la sociedad cubana, primero en la precastrista y aún más bajo el gobierno revolucionario.

El escritor quiere denunciar esta situación de represión y decide escribir. Su historia no es única, sino que es la historia de todos esos jóvenes intelectuales y, en el caso de ciertos de ellos, homosexuales, que fueron perseguidos por creer en la libertad de expresión y en las libertades individuales. El 'yo' de los personajes arenianos se convierte de esta manera en un 'yo' colectivo representativo de un grupo marginado, como se destaca en el prólogo de *El color del verano*³⁰⁹.

Estos seres marginados sienten la necesidad de contar su historia, de testimoniar, de expresarse como todos los personajes de la pentagonía. Celestino, por ejemplo, no para de escribir en los troncos de los árboles y en las hojas de las plantas. A través de su texto, el autor deja un testimonio sobre la historia de esa gente sin historia, que no aparece en la historiografía oficial de la Revolución. Como explica en este mismo prólogo, hablando de la cuarta novela de la pentagonía, "*El color del verano* es un mundo que, si no lo escribo, se perderá fragmentado en la memoria de los que lo conocieron."³¹⁰

2.2. La persecución al protagonista en la pentagonía

Francisco Soto explica cómo se puede considerar a cada uno de los protagonistas de las cinco novelas como testigos que luchan por dejar un testimonio escrito de su experiencia bajo una situación de represión:

Each of the five works features a witness (the child-narrator/Celestino; Fortunato; Héctor; the trinity Gabriel, Reinaldo, and the Tétrica Mofeta; the nameless narrator of the final novel) with an urgent need to give testimony about his particular world. Their worlds range from the child-narrator/Celestino's rural existence of deprivation and violence; to Fortunato's frustration, extreme poverty, and tortured family existence; Héctor's personal sexual angst; the struggle of Gabriel/Reinaldo/the Tétrica Mofeta to survive within a homosexual subculture while being persecuted by a homophobic and hostile military regime; and the nameless narrator's impressions of a tyrannical

³⁰⁹ Véase cita 296.

³¹⁰ Ibid.

and abominable future society in which individual rights are sacrificed for the good of the state.³¹¹

Y añade:

Moreover, each witness (with the exception of the nameless protagonist of *El asalto*, who inhabits a world where citizens have virtually forgotten how to speak and are only allowed to recite the party's official dialogues) attempts to leave a written document of these events: the incessant writing of Celestino on tree trunks and Fortunato on stolen reams of paper, Héctor's anguished cantos, Gabriel/Reinaldo/the Tétrica Mofeta's determination to write and rewrite his lost novel, *El color del verano*.³¹²

Celestino antes del alba cuenta la historia de un niño en el campo del oriente cubano que se siente diferente de su familia analfabeta por tener la necesidad de escribir. Esta desigualdad lo convierte en la víctima de la opresión de sus familiares que pretenden evitar toda actividad creadora que no sea productiva (según la mentalidad del campo). Esta represión se simboliza en la figura del abuelo, de la madre y sobre todo, en el hacha del abuelo que va arrancando todos los árboles y todas las plantas donde su nieto pueda haber escrito algo. Como menciona el autor, la novela tiene lugar en un medio a-histórico, primitivo, aunque los indicios del texto apuntan a los principios de los años cincuenta bajo el régimen dictatorial de Fulgencio Batista.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Fortunato es el niño de la novela anterior que se ha convertido en un adolescente. Desde el punto de vista histórico, la trama tiene lugar en los últimos años antes del triunfo de la Revolución. Los rebeldes están en la Sierra Maestra luchando contra Batista y Fortunato intenta alzarse con ellos. Es un libro que relata la historia del adolescente pero sobre todo de su familia, primero en el campo y luego en la ciudad de Holguín en unas condiciones muy difíciles de pobreza y desesperanza. Con este libro, el autor denuncia "las precarias condiciones en la que vivía la mayoría del pueblo cubano"³¹³ a través de la historia de una familia.

Otra vez el mar narra la vida de Héctor, joven adulto homosexual que vive en La Habana bajo el gobierno de Fidel Castro. Desafortunadamente, la vida de Héctor está

³¹¹ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, Florida, University Press of Florida, 1994, p. 40.

³¹² Ibid.

³¹³ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 200.

marcada por la desilusión. Esta Revolución en la que tanto había confiado se ha convertido en una dictadura. A través de este personaje, Arenas denuncia la estalinización de la Revolución y presenta la decepción de tantos cubanos en los años setenta. Comenta Emir Rodríguez Monegal que, en esta novela, aparece un nuevo elemento muy importante: “la protesta explícita contra la represión fidelista”³¹⁴, así como el tema de la represión homosexual bajo el régimen de Castro. Esta novela es una “denuncia feroz de un régimen que trató de convertir a los homosexuales en chivos expiatorios en su afán de fiscalizarlo todo.”³¹⁵

El color del verano es la única novela donde aparece el autor con sus propios nombres. El protagonista se llama Gabriel Fuentes, Reinaldo Arenas y la Tétrica Mofeta. Ya es un adulto maduro que cuenta su historia durante el final del mandato del dictador ‘Fifo’. Denuncia la tiranía y describe el submundo habanero de los jóvenes y de los homosexuales de los años setenta que, por querer ser ellos mismos, tenían que enfrentarse al régimen. Finalmente, la juventud se rebela royendo la plataforma de la isla, y la novela acaba con el éxodo de todo el país.

La última de esas cinco novelas es *El asalto*. Con este libro, Arenas “intenta hacer un retrato hiperbólico del futuro de la utopía comunista”³¹⁶ al estilo de Orwell. El protagonista, que no tiene nombre, vive bajo una dictadura tan feroz que todo se ha vuelto control y orden. A lo largo de toda la novela, el narrador persigue a su madre – símbolo de la represión –, se infiltra en la Seguridad del Estado para facilitar su búsqueda y cuando la encuentra, descubre que es el dictador en persona. Acaba matándola y devolviendo así la libertad a la población. Es la única novela en la que el protagonista no muere. Logra obtener aquello por lo que ha luchado durante toda su vida. Ahora, puede descansar y decide no poner término a su vida sino disfrutar de lo que le queda de ella.

En todas estas novelas, resalta que la represión siempre encuentra su origen en la familia y en el poder. Emilio Bejel anota que en la vida del autor siempre vuelven tres fuerzas opresoras: “*la tradición* (machista), *la familia* (específicamente la del

³¹⁴ Rodríguez Monegal, Emir, “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, J. y Rozencvaig, P. (eds.), op. cit., p. 12.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 200.

protagonista-narrador como representación de la tradición) y *el estado* (el gobierno socialista cubano)".³¹⁷ Es obvia, una vez más, la relación entre sus novelas y su vida.

2.3. Las características del testimonio pentagónico

El libro de Francisco Soto *Reinaldo Arenas. The Pentagonia* es el primer estudio realizado sobre las cinco novelas en su conjunto. El propio crítico sitúa su trabajo dentro del "general framework of the Cuban documentary novel tradition, a specific vein within the state-sanctioned literature of the Revolution that provides a meaningful context in which to place these texts that originated in Cuba."³¹⁸ Dicho de otra manera, Francisco Soto ubica la obra de Reinaldo dentro de esos libros censurados bajo el régimen revolucionario pero que sí pueden considerarse novelas testimoniales, como las de la literatura oficialista cubana.

El libro está organizado en dos partes: primero, Soto hace un repaso de la 'documentary novel' dentro de Cuba y se detiene en las características del testimonio según Barnett; luego, estudia cada característica por separado dentro de las cinco novelas. Desde mi punto de vista, el estudio peca en ciertos momentos de superficialidad, por lo tanto, me propongo estudiar de manera más detallada cada novela y el valor testimonial que se esconde en cada una de ellas en la segunda parte de este trabajo.

Las cuatro características que he seleccionado en el apartado sobre la novela testimonial son las siguientes: la situación de opresión; el contexto histórico; las propiedades del narrador, autor e informante y dar voz a los sin voz. Soto, por su parte, divide su libro en los siguientes apartados: 'giving voice to the voiceless', 'the first-person narrative voice', "'real" witnesses', 'chronology', 'documentation', 'mistrust of literary forms' y 'reinterpreting and rewriting recorded history'.

La mayoría se vuelven a encontrar de otra forma en este análisis. Sin embargo, he preferido elegir una manera diferente de trabajar porque el método de Soto no me

³¹⁷ Bejel, Emilio, "Antes que anochezca: autobiografía de un disidente cubano homosexual", *Hispanamérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), 25:74 (agosto 1996), p. 31. (cursiva en la cita)

³¹⁸ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 6.

parece siempre convincente. Por ejemplo, no creo necesario dedicar un apartado entero a la primera persona narrativa; esto se encuentra en este trabajo en el apartado sobre el narrador, autor e informante. En cuanto a la documentación suplementaria, Soto pretende que apenas se encuentra en la pentagonía. Sin embargo, no se pueden olvidar los artículos de prensa que aparecen en *El palacio de las blanquísimas mofetas* o el glosario de los nombres de personajes reales que el autor pone a disposición del lector en las últimas páginas de *El color del verano*. Es por eso que siempre me ha parecido importante dedicar un apartado entero al contexto histórico de la novela.

2.3.1. La situación de opresión

En su artículo “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”, Lillian Bertot define lo que se debe entender por ‘opresión’:

Pero, ¿en qué consiste la opresión? Consiste en evitar la manifestación espontánea de la otra persona, o de sí mismo, es coartar la libertad. Es impedir que las emociones, la conciencia, la razón, el criterio, las acciones se manifiesten. La persona queda completamente supeditada a un orden específico, generalmente dispensado por el opresor. Los motivos del opresor son tan variados como aberrantes: el poder, la necesidad compulsiva de ejercer el poder sobre los demás, la auto-gratificación, la auto-negación, la necesidad de disponer de los semejantes de forma a menudo morbosa y cruel; la sociopatía de los opresores es tan compleja como la de los oprimidos. Si los opresores son el elemento activo y ofensivo, los oprimidos son el pasivo y defensivo.³¹⁹

Por haber nacido poeta y homosexual, Arenas es desde siempre perseguido. Como comenta Alejandro González Acosta, Arenas “vive en una sociedad que considera el ocio como culpa y por tanto merece castigo”³²⁰.

En su obra, los personajes sufren la misma opresión: primero la familiar y, más tarde, la de su sociedad. Como ha comentado Arenas varias veces, la vida de un poeta pierde su sentido bajo un régimen dictatorial porque le quita la libertad de expresión y, por consiguiente, de creación, que es su razón de ser. En su artículo “Magia y persecución en José Martí” escribe que “la opresión resulta intolerable para el poeta porque la

³¹⁹ Bertot, Lillian, “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, R. (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, p. 65.

³²⁰ González Acosta, Alejandro, “Reinaldo Arenas y la expresión de una contracultura en la Cuba contemporánea” (en prensa), p. 6.

imaginación es la expresión más absoluta de la libertad. El poeta que no conoce la libertad, la imagina, y si es un genio, y está ubicado en el continente americano, convierte esta visión en realidad palpable, o perece”.³²¹

Esta falta de libertad de expresión es lo más difícil de aceptar y es por eso que su llegada a Estados Unidos es para él una verdadera salvación. Por fin, puede decir lo que quiere sin tener que preocuparse por las consecuencias de sus palabras o de sus actos. En un artículo publicado en su libro *Necesidad de libertad* explica esta sensación desagradable:

Grito, luego existo. Pues si, por encima de todo, alguna condición define al ser humano es su necesidad de libertad, la falta de ella conlleva todas las calamidades, no sólo las intelectuales o espirituales, sino también el simple hecho de comer, fornicar o respirar. Pues un sistema totalitario, una tiranía, una dictadura, precisamente por ser una acción infamante, contamina, corrompe y reduce a todos lo que bajo ella viven y de alguna manera socava y disminuye a todo el género humano.

Ojalá algún día podamos comprender que cambio no tiene que significar necesariamente progreso, que la mayor igualdad a que debemos aspirar es aquella en la que cada hombre tenga el derecho a ser diferente (...)³²²

En su obra ocurre lo mismo: los personajes encuentran en la escritura y en la imaginación la única manera de sobrevivir en un mundo opresivo. Explica Arenas: “En lo que a mí respecta, sabía, como sabe cualquier escritor bajo cualquier circunstancia, que la única fórmula para sobrevivir, tanto física como espiritualmente, era escribir.”³²³ Y en otra ocasión aclara: “Yo nací para escribir, que es lo único que me siento cómodo haciendo. Cuando paso tiempo sin escribir me entra una desesperación, sólo encuentro tranquilidad después de escribir. (...) La necesidad de escribir es algo trágico, es una fatalidad.”³²⁴ El protagonista de la pentagonía sufre la misma fatalidad. Si no escribe, se muere y este final es un merecido descanso después de haber dejado un testimonio escrito de su situación. Reinaldo Sánchez profundiza sobre este punto en su artículo “Reinaldo Arenas y el discurso a la libertad”:

³²¹ Abreu, J., op. cit., p. 79.

³²² Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., pp. 22-23.

³²³ Ibid., p. 19.

³²⁴ Barquet, J., op. cit., pp. 63-64

La escritura areniana, rechazo de la mentira colectiva y de los modos opresivos del discurso del poder, dramatiza la peculiar circunstancia de la realidad cubana de las últimas cuatro décadas vivida entre el miedo y el terror, la violencia y la aniquilación. La obra de Arenas contrapone a la opresión la emancipación por medio de la palabra, convirtiéndose en una acometida feroz contra todo lo que obstaculice el derecho del hombre a la vida, al cumplimiento de un destino del que él solo es artífice y creador. (...)

Considerada desde esta perspectiva, la obra de Arenas, negación de la sancionada conciencia feliz, es el rechazo de un sistema de relaciones sociales basadas en la mentira, la barbarie, la simulación estética, el crimen y el terror institucionalizados.³²⁵

Los personajes del autor holguinero se rebelan contra las injusticias y buscan escapatorias en la escritura y en la imaginación. Estas son las palabras de Arenas a este propósito:

La imaginación tiene muchas funciones. Una es esa función de atacar a lo real, que al ser atacado cobra su precio. Es el caso del cuento 'Con los ojos cerrados', donde por imaginar no aceptas la realidad y la realidad te da un golpe y te puede matar. La imaginación también es una especie de consuelo, porque en un mundo de una soledad tan grande como el de *Celestino*, por ejemplo, cuando el personaje imagina y se inventa un amigo, crea una nueva posibilidad. Y en el caso de otras novelas que yo pienso hacer, o en ésta que terminé ahora, la imaginación es también un arma para burlarse, para atacar, para por lo menos reír a última hora. El personaje, por muy acosado que esté, de pronto compone, hace un poema, algo sarcástico. Y ahí está su venganza.³²⁶

Es por esta razón que, en cada una de las novelas, el protagonista tiene un doble que lo complementa:

En casi todos mis libros, y específicamente en esta pentagonía, la salvación del personaje (porque el ser humano siempre busca una rendición) es la salvación por la amistad, por el amor, por el encuentro de ese otro yo que no soy yo, pero que soy yo a la vez. En ese doble, en ese encuentro del yo mismo, es donde puede estar la redención, el consuelo y el triunfo.³²⁷

El doble es un personaje que vuelve muy a menudo en la literatura. Sólo hace falta recordar novelas como *Orlando* de Virginia Woolf o *El retrato de Dorian Gray* de

³²⁵ Sánchez, R., "Reinaldo Arenas y el discurso a la libertad", en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, p. 41.

³²⁶ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 687.

³²⁷ Ibid., p. 685.

Oscar Wilde. En su excelente estudio sobre el doble en la literatura, Carl Francis Keppler prefiere llamarlo 'the second self', que se traduciría al español como 'el segundo yo' o 'el otro yo'. Diferencia a este personaje del protagonista de la siguiente manera:

The first self is the one who tends to be in the foreground of the reader's attention usually the one whose viewpoint the reader shares (...). The second self is the intruder from the background of shadows, and however prominent he may become he always tends to remain half-shadowed.³²⁸

Más adelante, a la pregunta "what is *the* second self?" responde: "the fact that what each of them lacks is exactly what the other possesses."³²⁹ Uno de los rasgos más importantes de este 'segundo yo' es que complementa al personaje principal. Añade sobre este carácter imaginario:

He is the self that has been left behind, or overlooked, or unrealized, or otherwise exclude form the first self's self-conception; he is the self that must be come to terms with. And therefore, despite all his special closeness to the first self, he is always in some form the opposite (livingly, not mathematically, the opposite) of the first self; indeed this oppositeness is the main link that unites them, for it is the complementary oppositeness of the two halves of the being whom they together comprise, a being sometimes suggesting the total human personality, sometimes a very narrow segment of it.³³⁰

Los personajes de Arenas encuentran una escapatoria en este 'segundo yo', lo que resalta sobre todo en *Celestino antes del alba* y en *Otra vez el mar*. Sin embargo, ni la imaginación ni la creación literaria aportan al protagonista su salvación, y es por esta razón que al final de la novela siempre acaba suicidándose. Lillian Bertot caracteriza la obra areniana como trágica porque "el principal oponente del protagonista vence, el opresor vence, es el triunfo de la antítesis. Sin embargo, el héroe no deja de existir."³³¹ Muere el protagonista oprimido pero siempre vuelve a nacer en la próxima novela hasta que, por fin, logra destruir el origen de la opresión en *El asalto*, y puede descansar sin necesidad de poner fin a su vida. Sin embargo, no me parece correcto

³²⁸ Keppler, Carl Francis, *The literature of the second self*, Tucson (Arizona), University of Arizona Press, 1972, p. 3.

³²⁹ *Ibid.*, p. 9. (cursiva en la cita)

³³⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

³³¹ *Ibid.*, p. 67.

considerar la muerte del protagonista en las novelas anteriores como una victoria de su enemigo. Cabe recordar que, según Arenas, como lo señala en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el suicidio es un acto puro y heroico.

2.3.2. El contexto histórico

Señala Ottmar Ette que “el intertexto de la pentagonía es la historia cubana, conocida por el lector, por cierto, de distinta manera según su origen, conocimientos etc. pero necesaria para una comprensión digamos “mínima” de cada uno de los textos de la ‘pentagonía’.”³³² Por lo tanto, se puede decir que este conjunto de novelas ofrece una versión no oficial de la historia de la Revolución cubana, la de los marginados, de los rechazados por esta sociedad. En todos los textos, tal vez menos en *Celestino antes del alba* por ser un texto ‘a-histórico’, se reconocen claramente acontecimientos de la historia de la Cuba pre-revolucionaria y sobre todo castrista. Puesto que no tratan tanto el pasado, el tiempo utilizado suele ser el presente, lo que recuerda la ‘inmediatez’ del testimonio. Comenta Francisco Soto:

Arenas’s novels are not a rewriting, or a recording, or an excavating of past life, but a vital artistic expression that articulates human experience in the full immediacy of action. For this reason, the *diégèse* of these novels is predominantly composed in the present tense. (...) The novels of the *pentagonía* dismantle historiographical discourse through fictionalization; they deny and reject any pretense to an official history of the Cuban Revolution.³³³

En su famoso artículo “Grito, luego existo”, Arenas distingue dos niveles en la vida cubana:

Lo cierto es que desde hace muchos años la vida en Cuba se desarrolla por lo menos a dos niveles; uno, el oficial, se limita a una representación incesante, en esa representación entran las asambleas, el trabajo voluntario, los círculos políticos, los incesantes discursos y sus consabidos aplausos, los desfiles y la lectura (siempre comentada elogiosamente) de la prensa estatal, la única allí publicada; de la otra parte está la verdadera vida, con nuestros secretos resentimientos, nuestros sueños, nuestras aspiraciones, nuestro anhelo de venganza, nuestros rencores, nuestros amores y nuestras furias más sublimes.³³⁴

³³² Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en Ette, O. (ed.), *La escritura de la memoria*, op. cit., p. 101.

³³³ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 135.

³³⁴ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., pp. 20-21.

Señala María Luisa Negrín que la tarea del escritor es escribir esta historia no oficial:

El intelectual debe poner al descubierto la verdadera historia de su pueblo. (...) Desde los espantos habla Arenas con la intención de aclarar esa historia, no la oficial, no la de los héroes de los libros escolares, sino la de los perseguidos, la de los desamparados, la de los marginados que componen un pueblo, el suyo (...).³³⁵

Asimismo Reinaldo Sánchez se detiene en la escritura de esta historia que se vuelve a encontrar en la obra de Arenas:

Su obra impone una escritura del delirio, del vértigo, fortalecida por la agonía de un hombre que vivió en el desgarramiento y la desolación. Es una escritura que quebranta las modalidades totalizantes del discurso oficial, contaminándolo. De esa forma incorpora una heterodoxia política y social que le permite adentrarse en las zonas de lo prohibido en busca de una realidad más auténtica, más en congruencia con su verdad humana.³³⁶

En su ponencia “La represión (intelectual) en Cuba”, el autor holguinero explica que, mientras existan las dictaduras, el escritor deberá relatar la historia de los ‘otros’, de estos que no aparecen en el discurso oficial:

Esa abstracción atroz bajo la cual se engloba a todo un país y que se llama *masa*, no es para el dictador más que el juguete e instrumento de su delirio, su terquedad, su ambición, su cólera o su euforia; jamás la expresión de un pueblo. Porque para un dictador la expresión *el pueblo soy yo* le viene como un anillo al dedo, no porque represente genuinamente al pueblo; sino porque es el único que puede hablar, disponer y actuar en nombre de ese pueblo. *El pueblo soy yo, el estado soy yo, el poder soy yo, la literatura soy yo, la patria soy yo, la historia soy yo, yo yo yo, y sólo yo...* He ahí el infinito monólogo de un dictador... Y mientras existan dictaduras existirá ese *yo*, que hablará por todos los *yo*, por todos nosotros, que no seremos más que sombras adulteradas y distorsionadas, conminadas por la metralla y el estruendo, por el estupor y el sabernos en manos (y sin ninguna protección) de un criminal, a aplaudir y apoyar ese *yo* que no somos, que no seremos nunca, nosotros.³³⁷

Y apunta en su artículo “Grito, luego existo” unas ideas que siguen la línea de la cita anterior:

³³⁵ Negrín, M. L., op. cit., p. 10.

³³⁶ Sánchez, R., “Reinaldo Arenas y el discurso a la libertad”, op. cit., p. 42.

³³⁷ Arenas, R., “La represión (intelectual) en Cuba”, op. cit., p. 49. (cursiva en la cita)

Pero nosotros, los que por más de veinte años hemos padecido el siniestro esplendor del neofascismo con máscara humana, tenemos derecho a afirmar que la verdadera historia, la historia de los pueblos, no es la historia de sus dictadores. Y que esa historia –la del discriminado, exterminado o condenado– latente siempre en la memoria desgarrada y difuminada de millones de víctimas, no absolverá jamás a sus asesinos.³³⁸

2.3.3. El narrador, autor e informante

El primer capítulo del libro de ensayos *Necesidad de libertad* de Arenas empieza con dos citas. La primera es de Borges:

Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad: más abominable es el hecho de que fomentan la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de líderes, vivas y muertas prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. (Jorge Luis Borges, Revista *Sur*, agosto de 1946)³³⁹

La segunda es de Fray Bartolomé de las Casas:

Porque la maldad no se cura sino con decirla, y hay mucha maldad que decir.
Fray Bartolomé de las Casas (Destrucción de Las Indias)³⁴⁰

En estas palabras de Borges y de Fray Bartolomé de las Casas, se destaca en seguida el papel del escritor: debe “combatir esas tristes monotonías” y “decir la maldad”. Arenas, por su parte, comenta: “Una vez más le toca a los pueblos, y a los intelectuales que son sus voceros, sufrir y denunciar la torpeza o la barbarie de sus gobernantes. Ellos, los gobernantes, tarde o temprano se pondrán de acuerdo precisamente para silenciarnos.”³⁴¹ A su salida de Cuba, Arenas se dedica a gritar su historia y escribe este libro de ensayos en el que testimonia sobre ella.

Sus novelas siguen un camino muy similar ya que a través de ellas, grita. Dado que es un autor-testigo, no hay ninguna diferencia entre el testimoniante y el escritor. La

³³⁸ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 24.

³³⁹ Arenas, R., *Necesidad de libertad*, op. cit., p. 12.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 23.

persona letrada es el propio testigo. Se utilizan por consiguiente las llamadas 'formas-ich' de Ivana Sebková. Este yo, a pesar de ser ficción, se inspira en un 'yo' de carne y hueso. Las cinco obras literarias son un monólogo contado por los protagonistas, alter-egos del autor.

Otro rasgo es el papel recopilador del investigador, quien recoge la información de parte del testimoniante y la ordena cronológicamente. En el caso de Arenas, es diferente. Es el propio lector quien tiene el papel recopilador. El monólogo del protagonista se divide en recuerdos, ideas, sueños, pensamientos, relatos, etc. y el lector es quien debe intentar ordenar este rompecabezas para entender la novela. Así lo menciona Francisco Soto en su estudio sobre la pentagonía: "While the writer of the documentary novel performs the task of *recopilador* (compiler), Arenas leaves this editorial job to his reader."³⁴²

Reinaldo Arenas ha aclarado en varias ocasiones que en sus novelas "el lector puede adentrarse como se adentra en una sábana, por cualquier lugar. Puede empezar lo mismo por el principio del libro que por el final".³⁴³ Cabe recordar en este contexto el prólogo de *El color del verano* que aparece en medio del libro. Es verdad que no hay una cronología bien establecida dentro de las novelas, pero sí existe dentro de la totalidad de la pentagonía.

2.3.4. Dar voz a los sin voz

El protagonista de la novela es siempre un personaje marginado de la sociedad en la que vive, en este caso, la Revolución cubana. Este 'yo' es representativo del grupo al que pertenece. Su experiencia es la situación de represión a los intelectuales y de los homosexuales bajo el gobierno castrista. Por lo tanto, el protagonista de la pentagonía es un 'yo' colectivo. Comenta Francisco Soto a este propósito:

The character of the pentalogy –dissidents, “extravagants”, dreamers, freethinkers, homosexuals– indeed represent marginal perspectives that should have a voice in documentary novels but have not had one. Therefore, by giving voice to those members of Cuban revolutionary society who have been

³⁴² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 90.

³⁴³ Rozencvaig, P., "Entrevista. Reinaldo Arenas", *Hispanamérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), 10: 28 (abril 1981), p. 43.

forgotten, silenced, and overlooked by the government, Arenas reveals the revolutionary system's societal double standard while remaining faithful to the genre's fundamental outlining principle.³⁴⁴

Y añade:

Arenas's characters-witnesses (...) are also people without a history. They represent those individuals not welcomed into the new revolutionary regime, for the fail to contribute, in the government's eyes, to the political and sociohistorical legitimacy of a revolutionary consciousness. It is precisely these marginal voices, these social outcasts, these victims of totalitarian utopianism, these so-called people without a history whom Arenas allows to speak and welcomes into his novels.³⁴⁵

Al hacer el relato de su vida, Arenas cuenta las peripecias de la 'gente sin historia', para quien su existencia es una pesadilla. En su artículo sobre Reinaldo Arenas, Eliseo Alberto acaba con estas líneas: "Sé que es tarde ya para decirle que lo admiro, a pesar de los pesares, porque aseguran de buena tinta que a los muertos como él les importa un rábano el odio o el cariño: el verdadero infierno, para ellos, fue la vida."³⁴⁶

María Luisa Negrín se detiene también en este carácter representativo de la obra del escritor holguinero, refiriéndose a su autobiografía. Dada la similitud entre la obra literaria y la autobiográfica, me parece adecuado mencionarla aquí:

Su punto de vista es el del marginado que vive en exilio interior, y se siente rodeado por un mundo que lo acosa, lo rechaza o que no le ofrece posibilidades a su existencia. *Antes que anochezca* muestra el padecer colectivo de un pueblo bajo la injusticia de la opresión. Esta obra, como dice Fernando Lázaro Carreter del *Lazarillo*, "es el testimonio de un desencanto, la ejemplificación de un ansia colectiva mediante un personaje (...) que rueda por un mundo cruel."³⁴⁷

Y continúa:

Antes que anochezca es el testimonio de una soledad infinita, la vida de un ser humano que no conoció la paz ni el reposo. La autobiografía de Arenas abarca

³⁴⁴ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., pp. 6-7.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

³⁴⁶ Alberto, E., op. cit., p. 291.

³⁴⁷ Negrín, M. L., op. cit., p. 32.

mucho más que el campo personal de su historia circunstancial: se abre el análisis del ser humano universal marcado por el exilio y el desamparo, por la marginación y el caos en un mundo donde la persona pierde su valor y dignidad de ser una criatura valiosa y única.³⁴⁸

Asimismo Myrna Solotorevsky señala el carácter marginado de sus protagonistas: “Los ‘gloriosos y los fuertes’, los ‘que jamás fueron compadecidos’ son la clara antítesis del personaje protagónico en el *corpus* de Arenas.”³⁴⁹ Reinaldo Sánchez, por su parte, escribe:

La obra de Reinaldo Arenas, situada fundamentalmente dentro de la concreta historicidad del castrismo, constituye una visión orgánica en búsqueda de un centro de gravitación donde confluyan las voces de los que reclaman el derecho a la libertad que es, “creación, amor, rebeldía, renovación, vida”, de los marginados, de aquéllos a quienes les ha sido negada la opción de poder ser.³⁵⁰

Para el autor, es de gran importancia la palabra de esta ‘gente sin historia’:

Para mí la historia no es como se describe en algunos libros soviéticos la Gran Guerra Patria –para mí lo más importante es lo que un hombre pueda o no haber hecho en esa guerra, cómo pudo sobrevivir, qué fue lo que padeció y qué fue lo que más le impresionó. Y ese hombre va a existir siempre en cualquier época del mundo, lo cual quiere decir que siempre habrá seres humanos que nos motiven a escribir sobre ellos. En realidad yo no busco la historia: yo busco al ser humano que me motive a hacer un libro; si no lo tengo a mano en este momento, si no soy yo o mi vecino que tengo al lado (aunque puede serlo), pues, el azar me favorece y me lo presenta en el siglo XVII, XVIII o XIX, en fin en cualquier momento; lo tomo y lo llevo después al plano de la ficción. No me interesa el plano riguroso de la historia porque eso de hecho significa limitarme a escribir pura biografía.

(...) Ahora, nunca pretendo ser fiel a un personaje histórico o a los detalles de la época. Yo tomo algunas cosas que me resultan interesantes y útiles y las llevo todas al plano de la ficción.³⁵¹

³⁴⁸ Ibid., p. 42.

³⁴⁹ Solotorevsky, Myrna, *La relación mundo-escritura*, Gaithersburg, Hispamérica, 1993, p. 77.

³⁵⁰ Sánchez, R., “Reinaldo Arenas y el discurso a la libertad”, op. cit., p. 43.

³⁵¹ Santi, E. M., “Entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 24-25.

También lo apunta en otra entrevista:

a mí me interesa escribir la historia diferente a como los tratados históricos nos lo dicen, porque para mí la verdadera historia es la de esa gente que ha padecido la historia, esos soldados que van detrás del historiador, esos frailes, esas gentes que están en las cárceles. Esa es la gente que mejor conoce la historia porque han sido sus víctimas. (...) En todo país, y especialmente en los países totalitarios, hay una historia oficial que es la que generalmente se publica, pero la historia real, la que se padece, solamente pueden contarla sus víctimas. Entonces a mí me interesa más la historia contada por sus intérpretes que por los historiadores.³⁵²

2.3.5. La ficción dentro del testimonio

Según Arenas, la realidad es un 'material moldeable' que se puede interpretar de diferentes maneras y por consiguiente presentar de diversos modos. A través de su ficción, describe la opresión horrorosa de los marginados del régimen castrista. Apunta Lillian Bertot que, de esta manera, el mensaje testimonial llega de manera más efectiva:

El perspectivismo de *El mundo alucinante*, de *Celestino*, el monólogo interior de las *Blanquísimas mofetas*, de *Otra vez el mar*, el escapismo hacia la recreación artística de los protagonistas de Arenas, las múltiples voces del narrador, sus transformaciones, la fragmentación del tiempo, del espacio, del texto, 'el dinosaurio', 'el tejado', 'las vacaciones en la playa', la hipérbole explosiva, el símil y la metáfora degradantes, el *accumulatio* reiterativo y aplastante, así como un historicismo intertextual minuciosamente orquestado para cíclicamente, agónicamente, intertextualmente, expresar lo más opresivo de la historia, hacen de la realidad, material moldeable que Arenas utiliza para denunciar la opresión con gran efectividad.³⁵³

Varios críticos se oponen a la ficción dentro del testimonio pero dado que, en este caso, se trata de novelas testimoniales no resulta ser algo que estorbe el mensaje de denuncia del escritor.

En el prólogo de *Necesidad de Libertad*, Arenas escribe: "Los trabajos y documentos aquí reunidos son un testimonio de esas ironías y de ese grito a los que me he referido.

³⁵² Morley, Mónica y Santi, Enrico Mario, "Reinaldo Arenas en su mundo alucinante: una entrevista", *Hispania*, 66 (marzo 1983), p. 118.

³⁵³ Bertot, L., op. cit., p. 69.

Quizás no sean toda la verdad, no pueden serlo, pero son mi verdad (mis verdades) y también las de una gran parte del género humano.”³⁵⁴ El caso de su pentagonía es similar: no se debe entender completamente como una ‘verdad totalitaria’, sino como la verdad de un testigo, basada en su memoria y contada por medio de un género de ficción. En la entrevista con Francisco Soto, Arenas explica lo que es primordial para él a la hora de escribir:

A mí, me interesan fundamentalmente dos cosas en el mundo de la narrativa. Uno, es la exploración de mi vida personal, de las experiencias personales, de mis sufrimientos, de mis propias tragedias. Y dos, el mundo histórico. Llevar esa historia a un plano completamente de ficción. Interpretar la historia como quizá la vio la gente que la padeció. En ese plano de re-escribir la historia a través de la ficción o de la parodia podrían situarse *El central* o *El mundo alucinante* o *La loma del ángel*.³⁵⁵

Aunque el escritor sólo hace referencia a estas tres obras, también la pentagonía se puede situar en este ‘plano de re-escribir historia a través de la ficción’, es decir que el autor coge los datos históricos y personales de su propia vida y los ficcionaliza. Como lo apunta Roberto Valero, suele hacer esta transición por medio del humor: “el humor es el vehículo utilizado por Arenas para transmitir su mensaje desolador.”³⁵⁶ Comenta el propio autor:

Creo que el humor tiene un papel fundamental porque es la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada.³⁵⁷

También se sirve, por ejemplo, de la técnica de la alucinación. Así, Lugo Nazario intenta demostrar que “para Reinaldo Arenas la alucinación es el recurso estructurante que, por ser coincidente con la visión del mundo de ciertos marginados sociales de Cuba, –en sus narraciones todos sus protagonistas de una forma u otra son marginados– cobra forma novelesca en las obras de Reinaldo Arenas. (...) En todas

³⁵⁴ Arenas, R., “Grito, luego existo”, op. cit., p. 22.

³⁵⁵ Soto, F., “Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 47.

³⁵⁶ Valero, R., op. cit., p. 9.

³⁵⁷ Ette, O., “Humor e irreverencia (texto inédito de Reinaldo Arenas)”, op. cit., p. 61.

las novelas de Arenas, siempre aparece un personaje que concibe alucinadamente la realidad circundante (...).³⁵⁸ El escritor lo justifica con su visión de la realidad:

Yo siempre he pensado que hay muchas realidades y que la labor de un novelista es tratar de dar a conocer las diversas realidades. El error del 'realismo', por ejemplo, es tratar de presentar al hombre como si no soñara, como si no pudiera delirar, como si no pudiera imaginar, como si no pudiera alucinarse, pensar, soñar. Presentan al hombre como Daudet presentaba una vaca en su estricta dimensión física: come, duerme, se levanta, trabaja y se acuesta. El hombre, precisamente por ser hombre, tiene una realidad interna que es mucho más rica que la realidad externa y esta realidad interna es la realidad eterna puesto que lo que justifica al hombre sobre la tierra es precisamente su capacidad de imaginar, de soñar, de inventar. Y esos sueños y esas invenciones, o esas alucinaciones, son parte de la realidad. Es más, que yo diría que son la única realidad trascendente del ser humano. Lo otro es la realidad vegetal que todo el mundo la realiza: la realidad fotográfica, digamos. Yo siempre he tratado de ir un poco hacia esa realidad más bien interna del personaje. En *Celestino antes del alba* vemos toda esa realidad del personaje que sueña, que alza el vuelo, que hace toda una serie de cosas que dentro de la coherencia del realismo convencional sería absurdo. Sin embargo, en ese absurdo está la gran realidad del ser humano. Y en *El palacio*, donde ya llegamos a una situación casi de extrema angustia, la única solución de los personajes es a través de esta realidad un poco alucinada. Y por eso creo que la novela está más fuera de esas concepciones realistas desde el punto de vista convencional.³⁵⁹

³⁵⁸ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 9.

³⁵⁹ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., pp. 62-63.

Conclusión

Después de un amplio repaso de la crítica literaria sobre el testimonio, se han destacado cuatro características para el análisis de la obra areniana: la situación de opresión; el contexto histórico; las propiedades del narrador, del autor y del informante y dar voz a los sin voz. Ha sido necesario especificar que los cinco libros de la pentagonía son novelas testimoniales y, por lo tanto, permiten la presencia de la ficción en el testimonio.

Más adelante, me ha parecido necesario recordar la persecución a los intelectuales en la Cuba castrista y la vida de Reinaldo Arenas, a fin de entender mejor las obras estudiadas. Finalmente, me he basado en las cuatro características establecidas anteriormente para demostrar que la pentagonía de este autor es, de hecho, un conjunto de novelas testimoniales. Este ha sido un análisis general basado en la crítica y en los comentarios del autor. En la segunda parte, se estudiará cada novela por separado para demostrar su pertenencia a la novela testimonial y autobiográfica.

La fase introductoria del trabajo se termina con esta primera parte y me permite seguir con el análisis más profundo de las novelas de la pentagonía. A partir de ahora, sobre todo, tendré la oportunidad de detenerme con más detalle en el plano autobiográfico de la pentagonía de Arenas, ya que cada análisis irá seguido por una comparación entre la novela y la autobiografía del autor, completada con numerosas entrevistas realizadas a este escritor.

SEGUNDA PARTE

**LA PENTAGONÍA DE
REINALDO ARENAS**

Capítulo 1

CELESTINO ANTES DEL ALBA

No creo que exista una literatura de la revolución cubana; pero sí hay libros que revelan el terror: *Celestino antes del alba*, por ejemplo, con su universo cargado de violencias y de hachas.

Guillermo Cabrera Infante³⁶⁰

0. Introducción

Celestino antes del alba es la primera novela de la pentagonía. Reinaldo Arenas la escribe cuando tiene sólo veinte años mientras trabaja en la Biblioteca Nacional José Martí. En 1965 la presenta al Concurso Nacional Cirilo Villaverde organizado por la UNEAC³⁶¹ cuyo jurado estaba encabezado por Alejo Carpentier. A pesar del nivel sorprendente de la obra, sólo obtiene la primera mención; el premio se lo lleva Ezequiel Vieta con su novela *Vivir en Candonga*. La primera mención conlleva la publicación del libro, y en 1967 ediciones *Unión* edita dos mil ejemplares de la novela. Al salir de Cuba en 1980, el escritor descubre el amplio número de ediciones no autorizadas de su novela. Decide volver a trabajarla, le añade un prólogo y, en 1982, se vuelve a publicar en España por la editorial Vergara (Barcelona). Sin embargo, para evitar eventuales problemas de derechos de autor, Arenas se ve obligado a cambiarle el título: *Cantando en el pozo*.

En esta primera obra resalta la influencia del escritor mexicano Juan Rulfo. La intertextualidad con *Pedro Páramo* se encuentra sobre todo en la confusión que existe entre el estado de vida y de muerte de los personajes. En cuanto a los cuentos de *El*

³⁶⁰ En Valero, R., op. cit., p. 69.

³⁶¹ Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos.

llano en llamas, el ambiente que reina en ellos vuelve a aparecer en este primer libro de Arenas. Dado que ambos escritores nacieron en el campo rodeados por la pobreza, toman protagonismo en sus libros elementos como el agua y su importancia en tiempos de sequía, el hambre, la fuerza de la naturaleza, etc. Esta ascendencia se explica porque, en el período de la redacción de *Celestino*, Arenas trabajaba sobre Juan Rulfo en la Biblioteca Nacional. Más tarde, en la entrevista de Espinosa Domínguez –realizada en 1984–, él mismo señala cuánto le había marcado la obra del escritor mexicano:

Cuando se es joven, se tiene esa voracidad por la lectura que con el tiempo se va perdiendo. Un momento extraordinario para mí fue cuando leí *Pedro Páramo*. Me acuerdo también que cuando terminé *Rebelión en la granja y 1984* estaba llorando.³⁶²

El interés por este autor se concreta posteriormente con un artículo de Reinaldo Arenas, “El páramo en llamas”³⁶³, para un libro recopilatorio sobre la obra de Rulfo publicado en Cuba.

1. La primera novela de la pentagonía

1.1. Peripecias de la novela

Celestino antes del alba es la primera novela de Reinaldo Arenas, así como su única obra editada en su país natal. Sin embargo, no es el primer trabajo escrito por este autor. Ya en su adolescencia, Arenas escribe varias novelas y algunos cuentos infantiles, en los que se encuentra claramente el origen de este inicio de la pentagonía. Comenta en una conversación con Francisco Soto que esos cuentos se pueden considerar como el paso inicial de *Celestino*³⁶⁴:

Bueno, antes de publicar *Celestino antes del alba* –que es el primer y único libro que publiqué en Cuba, y en el cual empiezo más o menos a hacer algo que yo considero menos malo– antes, yo había escrito como dos libros de poemas que afortunadamente se perdieron sin publicarse y un libro de cuentos

³⁶² Espinosa Domínguez, Carlos, “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Quimera*, 101 (1991), p. 56.

³⁶³ Arenas, R., “El páramo en llamas”, en Benítez Rojo, Antonio (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 60-63.

³⁶⁴ A partir de ahora, me referiré a la primera novela de la pentagonía con el solo nombre de *Celestino*.

de tema infantil donde el personaje era siempre un niño. Era un libro en el que aparecían esos cuentos [“La punta del arcoiris”, “Soledad” y “La puesta del sol”] y un cuento que a mí me gustaba que se llamaba “Los zapatos vacíos”, que también desapareció. Yo pienso que ese libro de cuentos fue el paso inicial para que después escribiese *Celestino antes del alba*.³⁶⁵

Este gusto por el relato corto es lo que lo lleva a escribir *Celestino*. Añade en otra entrevista con Ottmar Ette que al empezar la escritura de *Celestino* no pensaba escribir una novela: “Incluso cuando escribí *Celestino* estaba pensando que iba a hacer un cuento y me salió una novela.”³⁶⁶

Reinaldo Arenas escribe la primera obra de su pentagonía en la Biblioteca Nacional donde trabaja en aquel entonces como auxiliar de bibliotecario. Cuando conoce el concurso literario organizado por la Unión de Escritores en 1965, decide presentarla. Prefiero utilizar sus palabras para contar esta parte de la historia:

El cargo mío era auxiliar de bibliotecario, o sea era del departamento circulante: si pedían un libro, buscarlo, llenar esas fichas, apuntar las fechas de entrada y de salida, cosa que no me disgustaba porque me permitía leer, lo cual hacía cuando no tenía nada que hacer. En aquella época la Biblioteca Nacional no era tan mala; por María Teresa³⁶⁷ y por la tradición de la Biblioteca Nacional se trabajaba seis horas. (...) Entonces ahí, en la misma Biblioteca Nacional (...), como yo tenía un horario por la tarde de la biblioteca circulante, yo lo que hacía era ir temprano por la mañana y escribir; y escribí *Celestino antes del alba* allí. Me presento al concurso de la UNEAC en el año 64 y gano la primera mención, e incluso me entero por Camila Henríquez Ureña, que era uno de los jurados, y Virgilio Piñera, que la novela, ellos la habían propuesto para el premio, pero que José Antonio Portuondo y Alejo Carpentier dijeron que cómo era posible que se fuera a premiar una novela que no tenía nada que ver con lo político, y que el primer premio tenía que ser un premio donde destacara la cosa heroica, la política de la revolución cubana, y efectivamente ganó el premio una novela que se llama *Vivir en Candonga* de –¿cómo se llama?– Ezequiel Vieta. Entonces me doy cuenta que la situación era muy diferente de lo que yo pensaba que era el sistema.³⁶⁸

A raíz de estas palabras, se pueden entender cuáles fueron los argumentos de algunos miembros del jurado que no permitieron a Arenas obtener el premio por *Celestino*. Su

³⁶⁵ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pp. 38-39.

³⁶⁶ Ette, O., “Los colores de la libertad: Nueva York, 14 de enero de 1990” en Ette, O. (ed.), *La escritura de la memoria*, op. cit., p. 84.

³⁶⁷ María Teresa Freyre de Andrade era la directora de la Biblioteca Nacional.

³⁶⁸ Hasson, Liliane, “Memorias de un exiliado. París, primavera 1985” en Ette, O. (ed.), *La escritura de la memoria*, op. cit., p. 42.

obra no coincide con las expectativas literarias oficiales del momento. Arenas vuelve a explicar esta situación en otra entrevista con Enrico Mario Santi:

Yo gano un premio de la UNEAC en 1965. Entonces tenía yo 21 ó 22 años. Vivía en La Habana y trabajaba en la Biblioteca Nacional. Allí me pude relacionar con escritores que, indiscutiblemente, me ayudaron a orientarme en el mundo de la literatura. Escribí *Celestino antes del alba*, mi primera novela, mientras trabajaba en la Biblioteca. Yo escribía desde mucho antes, pero bueno eso fue lo más serio que escribí para esa fecha. (...) *Celestino* sale premiado en 1965 y se publica en 1967; pero aun desde el principio yo nunca fui considerado como escritor que ellos pudieran ver como suyo. Es decir, la UNEAC nunca tuvo mucha confianza en mí. A mi misma novela, que se discutió para el premio de ese año, nunca se le dio el primer premio: dijeron que no tenía contenido político, que era pura fantasía, pura invención, y por tanto, que no se ubicaba políticamente dentro del contexto de la revolución. Por eso se premia a otra novela que se llama *Vivir en Candonga* de Ezequiel Vieta. Incluso hubo algunos miembros del jurado, como Camila Henríquez Ureña, profesora de la universidad, que se manifestaron en contra de que se premiara esa novela y no la mía. Pero los ideólogos del jurado, como José Antonio Portuondo y Carpentier, manifestaron que había que premiar a una novela que tuviese sentido político, sobre todo siendo ése el primer premio del primer concurso literario de la UNEAC.³⁶⁹

Y sigue:

Al principio el premio era exclusivamente para novelas y después se crearon para los otros géneros. De manera que *Celestino* gana sólo el segundo premio. A mí en definitiva no me importaba que ganara el primero o el segundo premio pero ya yo me iba dando cuenta que algo no iba bien. Además mi novela fue, de las premiadas, una de las últimas en publicarse y en una sola edición de 2000 ejemplares.³⁷⁰

Se destaca de los comentarios del autor que ya en aquel entonces, cuando la Revolución no tiene todavía diez años de edad, en los argumentos de la crítica no predomina el carácter artístico a la hora de valorar los trabajos literarios: sólo si una novela tiene contenido revolucionario es considerada como una obra de calidad. En cuanto al caso de *Celestino*, que trata de un período más bien a-histórico en el que se puede reconocer la dictadura de Batista, la falta de elogio revolucionario dificulta su publicación. Lo explica el propio autor en una entrevista con Liliane Hasson:

³⁶⁹ Santi, E. M., "Entrevista con Reinaldo Arenas", op. cit., p. 19.

³⁷⁰ Ibid.

La comisión de lectura de la UNEAC era integrada por el Partido Comunista que se había opuesto a su publicación por dos razones: una, porque se hablaba del hambre, cosa insólita, porque el hambre viene referida al de la época de Batista. Claro, en aquella época, en Cuba había un hambre terrible, estamos en el año 67, las colas son terribles, la libreta de racionamiento se acentuó, la represión es tremenda, vienen todavía censuras, y la novela tenía dos cosas más bien tres cosas por las cuales no la querían publicar. Una, que se hablaba del hambre: “Ay, nos morimos de hambre” – hay que quitarlo. Dos, porque se hablaba de la represión de un poeta, Celestino, cosa que la gente no entendía; yo nunca escribí esta novela con intención de criticar al sistema, yo me refería a mi mundo primitivo e infantil. Y tres, porque ellos vieron algo – de lo que tampoco me di cuenta, aunque reconozco después estar implícito en la novela – que es la cosa de las relaciones homosexuales entre Celestino y el supuesto personaje que no existe, o el primo y el supuesto Celestino. Ya los campos de concentración de la UMAP estaban en plena efervescencia cuando yo publico la novela. Entonces, como había un compromiso muy grande con toda esta gente que habían aprobado por unanimidad la novela – Padilla, López, Henríquez Ureña y Fayad Jamís que también se portó muy bien – y como yo trabajaba supuestamente como un personaje muy integrado y muy revolucionario, como hacía mis guardias, como iba al campo a recoger tomates, a cortar caña, todo eso contribuyó a que, a pesar de todo, saliera la novela, en dos mil ejemplares. Se agotó en una semana y jamás se reeditó.³⁷¹

No cabe duda de que con estas reacciones resalta ya el excesivo celo de la Revolución. *Celestino*, aunque sea un libro que critica la situación de los campesinos bajo Fulgencio Batista, era ya interpretado como un ataque indirecto al sistema castrista; “cosa insólita” como dice el autor.

A pesar de las dificultades políticas con las que se encuentra la primera novela de Reinaldo Arenas, esta adquiere pronto cierta relevancia, como demuestra el hecho de que se hiciera una versión teatral poco después de su publicación. También se emite en la televisión, pero según el propio autor, fue un fracaso porque no logró en absoluto comunicar el mensaje de la novela ni mantener la magia del mundo infantil:

En La Habana, cuando se publicó *Celestino antes del alba*, en el 67 se hizo una versión teatral basada precisamente en la parte de *Celestino* que es teatral. Se puso en la televisión y yo considero que fue horroroso [ríe], me parece que fue espantoso.³⁷²

³⁷¹ Hasson, L., op. cit., p. 43.

³⁷² Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 78.

Y continúa:

(...) yo sencillamente ayudé en la versión basada en los diálogos de *Celestino*, y ello se puso en la televisión una noche. La cosa era tan horrible que incluso Celestino y todos los primos eran ya personas mayores en esa versión. O sea de pronto aquel Celestino que era un niño era ya como un viejo. Por eso hay que tener mucho cuidado porque nunca se sabe lo que la gente va a interpretar de lo que uno está leyendo. Yo nunca he pensado que *Celestino* sea una obra costumbrista. Puede desarrollarse en el campo o puede desarrollarse en Nueva York o donde sea; el problema son los conflictos infantiles de aquel niño, su imaginación y su sentido de persecución y su deseo de escribir un poema en un medio inhóspito, hostil. Da lo mismo que sea en el campo o donde sea; claro, el campo era el medio donde yo me crié y desde luego yo he tomado eso. Pero no era una obra costumbrista. Sin embargo, la gente que hicieron la versión pusieron a toda la gente con guayaberas [ríe] que son las ropas típicas de la vestimenta cubana, les pusieron unos pantalones de estos blancos típicos de los cubanos en los años cuarenta, y aquello se convirtió en una especie de lo que en Cuba se llama “guateque”. Y fue muy triste ver aquello que no tenía que ver nada con el sentido de la obra.³⁷³

A pesar del fracaso teatral, los dos mil ejemplares de *Celestino* se agotan muy rápidamente. La crítica cubana es muy favorable y se publican dos artículos sobre *Celestino* dentro de la isla. El primero es de Miguel Barnet, quien hace una entrevista al autor holguinero sobre su primera novela; el segundo es de Eliseo Diego, el entonces director del departamento de literatura infantil de la Biblioteca Nacional José Martí. Los dos elogian la novela y presentan a Arenas como un joven escritor cubano prometedor.

Sin embargo, las demás novelas de Reinaldo Arenas no se acercan a las esperanzas de la cultura revolucionaria y por enviarlas al extranjero, el escritor se convierte en una no-persona. Jesús Barquet explica que ya en los años setenta, Arenas era un autor completamente callado en Cuba:

En los años 70, cuando mi generación (nacida en los 50) se abría al mundo de la literatura, el entonces joven escritor Arenas constituía una ausencia notable en la Cuba de entonces: muchos desconocían totalmente su obra pues ésta no circulaba en la Isla y su nombre no aparecía ni siquiera como mera referencia bibliográfica en los cursos universitarios de la literatura cubana.³⁷⁴

³⁷³ Ibid., p. 80.

³⁷⁴ Barquet, J., “Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas” en Sánchez, R. (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, op. cit., p. 32.

Comenta también cómo se retiró del mercado y de las bibliotecas privadas la primera novela de Reinaldo Arenas, utilizando el método del ‘intercambio de libros’:

Recuerdo la cuidadosa retirada de circulación de *Celestino antes del alba* por parte de las secciones de intercambio de libros de muchas librerías cubanas en aquella década. Del intercambio de libros como método de censura oficial en Cuba se ha hablado poco aunque fue en realidad muy eficaz y original. Pero como todo método tiene su fallo, logré hacerme así de *Celestino* y alguna que otra vieja antología de cuentos cubanos con alguno de Arenas.³⁷⁵

Barquet apunta en una nota de pie página qué significa este ‘intercambio de libros’:

El método de intercambio consistía en lo siguiente: en la misma librería donde se compraban libros nuevos, se podían adquirir, sin que mediara el dinero, títulos menos recientes mediante el mero intercambio con otros (todos publicados después de 1959) que el cliente traía de su propia colección. Con el tiempo he llegado a comprender que dicho método, más que auspiciar la rápida, libre y gratuita circulación de los libros, como aseguraba hacer, se proponía retirar de las bibliotecas particulares aquellos libros que se habían “erróneamente” publicado y distribuido en los “románticos” años 60 y a principios de los 70, ya que el empleado responsable del intercambio tenía una lista de los autores y títulos que debía aceptar y rápidamente retirar del propio intercambio si un ingenuo cliente los traía. Autores como Arenas, Lezama Lima, Piñera y Arrufat, y títulos como *Los pasos en la hierba*, de Eduardo Heras León, y *Condenados de Condado*, de Norberto Fuentes, entre otros, formaban parte de esa purga.³⁷⁶

Ya en estos años, por ser considerado ‘contrarrevolucionario’, Reinaldo Arenas estaba fuera del ámbito oficial literario. Ottmar Ette escribe a este propósito:

Sin embargo, ya *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, a pesar de ocuparse de la época prerrevolucionaria, quedaron prácticamente fuera de los circuitos literarios en Cuba. Aunque estas novelas – y otros textos más – no incluían polémicas ni ataques personales como los que se encontrarán en obras posteriores del autor (...), su concepción estética significaba en Cuba una evidente toma de posición, distinta de las concepciones y metas artísticas formuladas por las instituciones revolucionarias en Cuba. Esta toma de posición estética incluía una posición política que, según cierta lectura “oficial”, era “contrarrevolucionaria”.³⁷⁷

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid., p. 37.

³⁷⁷ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 132.

Un breve estudio de la crítica oficialista cubana confirma los comentarios de Ette y de Barquet. En 1968, la revista *Casa* envía a distintos autores cubanos cuatro preguntas “con el fin de conocer sus opiniones sobre los vínculos entre nuestro proceso revolucionario y su expresión cultural, especialmente literaria”³⁷⁸. Reinaldo Arenas es uno de aquellos autores que aparece en la publicación de esta revista habanera. Ese mismo año, en 1968, Salvador Bueno publica en la revista *Ínsula* un artículo sobre la literatura cubana de la Revolución. En él, dedica un párrafo entero a Reinaldo Arenas y a su *Celestino antes del alba*, y lo presenta como un joven autor que destaca del grupo.³⁷⁹ Así también aparece el escritor holguinero en el estudio de Lourdes Casal – escritora habanera exiliada con vínculos amistosos con La Habana– publicado en 1969-1970 y titulado: “La novela en Cuba 1959-1967: una introducción”³⁸⁰.

Sin embargo, en los años que siguen, Arenas desaparece poco a poco de la crítica literaria. En un artículo de Salvador Arias, publicado en 1979 en *Casa*, “Literatura cubana (1959-1975)”³⁸¹, se menciona a Arenas pero no se cita ni una sola novela suya, a pesar de los premios ganados en la isla. En otro estudio del mismo año de Imeldo Álvarez García, “La novela en la revolución cubana”³⁸², se menciona brevemente a Arenas y su primera novela. Sin embargo, ya no se habla de él como un joven autor prometedor. Tampoco, a pesar de los años pasados y de las demás obras del holguinero publicadas en el extranjero, se menciona ningún otro título de su obra literaria. Siempre se hace referencia sólo a *Celestino*, a pesar del éxito internacional que tienen sus demás libros.

Otro estudio que es necesario mencionar dentro de la crítica del régimen es el *Diccionario de la literatura cubana*. En la edición de 1980, aparece Reinaldo Arenas y las tres únicas obras mencionadas son *Celestino antes del alba*, *El mundo alucinante* y su libro de cuentos *Con los ojos cerrados*; todos escritos antes de 1970.

³⁷⁸ VV.AA., “Literatura y Revolución (Encuestas). Los Autores”, *Casa de las Américas*, 51-52 (1968-1969), p. 119.

³⁷⁹ Bueno, Salvador, “La novela en Cuba, hoy”, *Ínsula* (Madrid), Año XXIII: 260-261 (julio-agosto 1968), p. 24.

³⁸⁰ Casal, L., “La novela en Cuba 1959-1967: una introducción”, *Exilio* (Nueva York), (1969-1970), pp. 184-217.

³⁸¹ Arias, Salvador, “Literatura cubana: 1959-1975”, *Casa de las Américas*, 113 (1979), pp. 14-26.

³⁸² Álvarez García, Imeldo, “La novela en la revolución cubana”, *Cuadernos Americanos*, 38: 6 (1979), pp. 20-45.

Finalmente, un último trabajo relevante acerca de este tema es el ensayo de Rogelio Rodríguez Coronel, *La novela de la revolución cubana*³⁸³. En él, el crítico cubano hace un recorrido de la novela de la isla desde 1959 hasta 1979. En la lista que aparece al final del trabajo se puede encontrar el nombre de Arenas en 1967 con su primera novela. Sin embargo, dentro del estudio, en el capítulo ‘La novela de la Revolución cubana en la segunda mitad del sesenta’, no se menciona ni una sola vez al escritor holguinero. Es obvio que desde la publicación de *El mundo alucinante* en Francia y en México, Arenas no aparece elogiado u, a veces, ni mencionado en los trabajos de la crítica oficialista cubana. No obstante, cabe señalar que recientemente, dado el éxito de la obra de Arenas estos últimos años, la institución cultural cubana intenta apropiarse de este autor, que había rechazado durante tanto tiempo, publicando artículos a propósito de su obra y entrevistas a su madre, Oneida Fuentes. Sólo hace falta consultar la edición electrónica de Cubaliteraria para ver que la información sobre Reinaldo Arenas se ha multiplicado considerablemente.

Fuera de la isla, *Celestino* crea su propio camino también: se publica en Argentina, Venezuela y se traduce a otros idiomas³⁸⁴. Sin embargo, cuando sale de Cuba, Reinaldo Arenas es consciente de la escasa calidad de las publicaciones extranjeras así como de las varias ediciones no autorizadas. Comenta Félix Lugo Nazario lo siguiente:

La cantidad de publicaciones piratas, como la baja calidad de las mismas, que ha sufrido el texto de *Celestino antes del alba* (1967) y que, hasta cierto punto, han desfigurado desconsiderablemente su fisonomía original hasta el extremo de adulterar el texto en repetidas ocasiones, obligó a Reinaldo Arenas a realizar una serie de cambios en su más reciente edición (1980) dirigidos a refijar nuevamente la obra. El cambio más significativo quizás sea el realizado en el título, pues de *Celestino antes del alba*, ha pasado a denominarse *Cantando en el pozo*. Este cambio ha provocado una serie de reorientaciones interpretativas respecto al contenido esencial del texto que, si bien no son del todo desacertados, sí, proveen margen para serios equívocos.³⁸⁵

³⁸³ Rodríguez Coronel, Rogelio, *La novela de la Revolución cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

³⁸⁴ “*Celestino antes del alba* (1967) La Habana: UNEAC. Otras ediciones: Buenos Aires: Editorial Brújula, 1968; Buenos Aires: Editorial Centroamericana, 1970; Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972; Caracas: Monte Avila Editores, 1980. Edición española revisada: *Cantando en el pozo*, Barcelona: Argos Vergara, 1982.

Traducciones: *Le Puits*, tr. Didier Coste. París: Editions du Seuil, 1973. *Singing from the Well*, tr. Andrew Hurley. Nueva York: Viking Penguin Inc., 1987 (2a ed. junio del 88). También ha sido traducida al italiano, al japonés y al turco.” en Valero, R., op. cit., p. 338.

³⁸⁵ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 65.

1.2. El argumento y los personajes

Celestino cuenta la historia de un niño que vive en el campo del oriente cubano con sus abuelos, su madre y sus tías. La trama tiene lugar en los años cincuenta, cuando Fulgencio Batista está por segunda vez en el poder, después de su golpe de estado del 10 de marzo de 1952. El protagonista vive poseído por la escritura y su necesidad de creación poética lo convierte en un ser diferente de los demás miembros analfabetos de su familia y por consiguiente en objeto de rechazo, de burla y de persecución. El niño encuentra en la imaginación una escapatoria a esta persecución y crea de esta manera un primo, que nombra Celestino, para sentirse menos solo en este ámbito hostil. Francisco Soto describe de manera clara y concisa el tema de esta novela:

Celestino antes del alba articula las experiencias de infancia de un niño narrador acosado por la ignorancia y condiciones hostiles del campo cubano pre-batistiano. Para sobrevivir esta asfixiante realidad de privación y violencia, este joven –sin nombre a lo largo de toda la novela– sueña e idealiza a un ser más puro, un primo imaginario (Celestino), que es a la vez poeta. Así, hecho de sueños y fantasía, Celestino no puede ser destruido por la brutalidad de su medio ambiente. El niño-narrador/Celestino trasciende su constante persecución por medio de un deseo insaciable de expresarse, deseo que lo lleva a escribir una poesía misteriosa que garabatea en las hojas y en los troncos de los árboles del campo. Como se espera, este acto de escritura rebelde se critica y se censura por ser subversivo, es decir, diferente; un acto no permitido por los que insisten en domesticar la pluralidad.³⁸⁶

Félix Lugo Nazario ofrece también un resumen de la novela, que me parece interesante:

La novela empieza en media res. Tan pronto comenzamos a leer nos damos cuenta de que se trata de un niño campesino que vive con su madre en la casa de los abuelos y que tiene un afán increíble por escribir pero, sobre todo, es poseedor de una fantástica imaginación con la cual distorsiona la realidad, hasta el extremo que lleva al lector a creer sus falsedades y a poner en duda la misma verdad.

A la secuencia de los sucesos desorganizados podríasele dar ordenamiento por la manera como ocurren los hechos, analizados desde una perspectiva eventual muy general: el Narrador conviviendo con su madre en la casa de los abuelos, la repentina aparición de Celestino, la actividad poética incesante de Celestino y la desarbolización de la naturaleza por parte del abuelo, las aventuras y

³⁸⁶ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pp. 9-10. Soto habla del período pre-batistiano aunque los comentarios del autor y la edad del protagonista me llevan a considerar que se trata más bien del segundo mandato de Fulgencio Batista.

trabajos compartidos con el amigo, los cotidianos deberes que cumplir para con el abuelo, la madre y la casa, la desaparición del duende Celestino hasta que el Narrador sueña que va a caer al pozo. Pero estos acontecimientos sólo se ven así, arreglados por nosotros y desde el final de la obra. Hacer un resumen episódico sería imposible.³⁸⁷

Es cierto que detenerse en los numerosos episodios de la novela no tiene ningún sentido porque el argumento fundamental de *Celestino* es la creación poética del niño/narrador oprimido por sus familiares, que consideran el hecho de tener a un poeta dentro de su propia familia como una vergüenza:

Cuando Nivia Montenegro³⁸⁸ señala que “el azaroso destino editorial de la primera novela de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba* (1967), pudiera muy bien servir de guía a la lectura de un texto cuya preocupación principal parece residir en el acto de nombrar”, desacierta en lo de “nombrar” por cuanto la real preocupación del texto es la “escritura”, el acto mismo de escribir, en otras palabras, la creación poética. Tanto *Celestino antes del alba*, título de la versión original de la obra aparecida en Cuba en el 1967, como *Cantando en el pozo*, título de la más reciente edición aparecida en España en 1982, remiten al lector a una misma realidad textual, la creación poética del narrador protagonista dentro de un ambiente completamente hostil a su creación literaria. La obra narra las peripecias infantiles y primicias literarias del narrador, constituyendo este relato el asunto de la novela.³⁸⁹

Esta creación literaria tiene lugar en un ámbito rural rodeado por personajes analfabetos. Los familiares más relevantes de esta novela son el abuelo, la abuela y la madre. El abuelo juega el papel del dictador machista en el campo cubano. Para él, sólo importa la producción y el trabajo de la tierra. Rechaza todo lo relacionado con la escritura por su inutilidad y su carácter afeminado. Persigue al niño con su hacha y destruye todo lo que este haya podido garabatear. La abuela simboliza el matriarcado en el hogar: es gobernada por su marido, excepto en la casa, donde ella es superior a todos. En cuanto a la madre del niño/narrador, es una persona desequilibrada que sólo piensa en acabar con su vida tras haber sido abandonada por su marido poco después del nacimiento de su hijo. La relación que tiene con su hijo es de amor y odio, como en vida del propio autor, y es un motivo recurrente en la gran mayoría de la obra literaria de Reinaldo Arenas.

³⁸⁷ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 75.

³⁸⁸ Véase Montenegro, N., “El espejismo del texto: Reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, en Hernández-Miyares, J. y Rozencvaig, P. (eds.), op. cit., pp. 56-64.

³⁸⁹ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 65.

1.3. Los títulos

La primera novela de la pentagonía se conoce bajo dos títulos: *Celestino antes del alba* y *Cantando en el pozo*. Arenas tuvo que cambiar el primer título por eventuales problemas de derechos de autor con el patrimonio nacional cubano. Así lo explica en la conversación con Francisco Soto:

A mí nunca me hubiese gustado cambiar *Celestino antes del alba* a *Cantando en el pozo*. Yo prefiero *Celestino antes del alba* que es el título original. El problema es que la editorial creía que no podía publicar el libro con el título de *Celestino antes del alba* por un problema de derecho de autor, o sea, del “copyright”. Una vez que *Celestino antes del alba* se publica en Cuba, Cuba obtiene los derechos. El libro pertenece a lo que se llama el patrimonio nacional. Y existía la posibilidad teórica de que el gobierno cubano pudiese demandar a esa editorial porque era un libro publicado en Cuba. Entonces ellos pensaron que no se podía publicar con el título ése, y no hubo más remedio que buscar un título nuevo. Entre la serie de títulos que había, yo determiné que *Cantando en el pozo* por lo menos tenía cierto vínculo con la novela. O sea, es el menos perjudicial. Ahora cuando el libro se traduzca al inglés, que ya se está traduciendo, insólitamente la editorial prefirió *Cantando en el pozo*. Se va a llamar *Singing From the Well*.³⁹⁰

Como a primera vista los dos títulos son bastante diferentes, me parece relevante detenerme en su significado. El crítico Ottmar Ette defiende que el pozo es “el símbolo central de la ‘pentagonía’”³⁹¹. Nivia Montenegro da su propia interpretación en su artículo sobre esta novela, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”. Según ella, en ambos casos, se puede interpretar el título como una metáfora de la creación poética:

Tanto *Celestino antes del alba*, título de la versión original aparecida en Cuba en 1967, como *Cantando en el pozo*, título de la versión revisada publicada en España en 1982, remiten al lector a una misma actividad textual: la creación poética del narrador-protagonista según se representa en la narración. Ambos títulos localizan metafóricamente la creación literaria, lo que podríamos llamar la acción central de la novela, mediante perímetros temporales o espaciales que sugieren los contornos y mecanismos del acto creador. En el caso de *Celestino antes del alba*, la identificación del personaje que desempeña la función de escribir se sitúa en un contexto temporal que alude al proceso de gestación, al nacimiento de la figura del escritor. Mientras que el primer título alude a la figura del escritor y la sitúa en el proceso de su

³⁹⁰ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 42.

³⁹¹ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 99.

propia creación, *Cantando en el pozo* identifica la acción creadora como gesto de auto-contemplación ante el espejo líquido del pozo, suerte de fuente castálida de la que surge el “canto” del poeta. En ambos casos el título enfoca la atención del lector en un acto de creación poética que se constituye en acción paradigmática del proceso textual.³⁹²

El primo Celestino nace en el pozo mientras el niño/narrador se contempla en el agua, lo que recuerda inmediatamente al lector el mito de Narciso. Asimismo Félix Lugo Nazario confirma el punto de vista de Nivia Montenegro:

En el caso de *Celestino antes del alba*, la identificación del personaje que desempeña en el texto la función de escribir se complementa con la referencia al momento anterior al amanecer, intervalo de tiempo que por su naturaleza intermedia entre el día y la noche adquiere valor connotativo de período propicio para la creación literaria; es decir, mientras que en el primer título se alude a la figura del escritor, Celestino, y se la sitúa temporalmente en el momento mismo de la creación “antes del alba”; en *Cantando en el pozo*, por el contrario, se identifica la creación poética como una actividad de autocontemplación creadora, como una especie de autorealización, llevado a cabo por el poeta ante el espejo líquido del pozo del que surge su canto; es decir, mientras se observa en el pozo, el protagonista recoge e interpreta “las voces” que como ecos repiten su pasado y los va convirtiendo en su memoria en una serie infinita y desordenada de recuerdos que van transformándose paulatinamente en novela.³⁹³

La explicación de Roberto Valero se acerca a la recién citada de Félix Lugo Nazario. Tanto el primer título como el segundo hacen referencia a la creación literaria: el primero por mencionar el alba, momento propicio a la creación literaria; el segundo, por contener la palabra ‘pozo’ que refiere a la oscuridad, ambiente similar al de la neblina del alba:

(...) a Celestino se le sitúa en ese tiempo que casi no existe. Antes del alba, cuando es y no es de noche. Está atrapado si se quiere, en la noche que muere, en el momento en que las brujas se marchan, cuando la imaginación puede desenfrenarse. Como toda la novela, el título apunta hacia una inversión de valores. El sol, que tradicionalmente significa claridad, luz, belleza... en esta obra oblitera el sueño, derrite la nieve que ve el narrador, rompe el encanto cuando las matas de anones se vuelven pinos de navidad. Con la neblina, antes del alba, sus manos son tan bellas que no parecen suyas, el abuelo es hermoso, la madre lo acaricia. También vale notar que Celestino se desvanece con la luz

³⁹² Montenegro, N., op. cit., p. 56.

³⁹³ Lugo Nazario, F., op. cit., pp. 65-66.

solar, como un vampiro, o como Arturo. Es, en fin de cuentas, fruto de la imaginación del narrador. Cuando Arenas por razones de derecho de autor cambia el título de la novela, –ahora se llama *Cantando en el pozo*–, acude de nuevo a lo oscuro, al sitio donde el misterio puede existir. En el pozo mueren él y su madre, y no mueren, claro. (...) El título, *Cantando en el pozo*, abarca, curiosamente, los temas que se destacan en este trabajo. De nuevo encontramos la inversión de valores y lo paradójico, lo oscuro versus el cantar, humor desolación, “frío carnaval”.³⁹⁴

A estas tres explicaciones muy próximas se añade el comentario de María Luisa Negrín, quien anota el valor de ‘principio’ que contienen estos dos títulos, es decir, en ambos se destaca que se trata de una primera parte de una obra mucho más amplia:

Así, por ejemplo, su primera novela *Celestino antes del alba* es una abarcadora premonición de su obra total, cuyo título hará referencia al comienzo de todo un ciclo narrativo. Más tarde, al cambiarle el título a *Cantando en el pozo*, el significado del título no se altera sino que mantiene la idea del comienzo. El pozo es ahora el símbolo del inicio, como si toda su obra y sus personajes parecieran salir desde el fondo de este pozo. Como símbolo representa la caída, la soledad y la muerte, reflejos de la alienación que padeció el autor. En el orden de su obra invadida por la historia, el pozo parece decir que toda esa historia terrible que se va contando surge de un pozo y que Cuba como nación nace de un oscuro pozo. El pozo es la muerte y en toda su novelística hay un ansia de muerte, un constante deseo de desaparecer hacia el último destierro.³⁹⁵

Los dos títulos confirman que se trata de la primera novela de una serie de obras, en este caso, la pentagonía. El ciclo se cerrará con su autobiografía, *Antes que anochezca*, cuyo título simboliza claramente el final de su obra. La primera novela hace referencia al momento antes del alba, y la autobiografía al momento antes de la caída de la noche. Finalmente, una última posible interpretación del título podría poner de manifiesto el eventual vínculo del alba con la Revolución. *Celestino* cuenta la historia del niño antes del proceso revolucionario, cuando este todavía representaba la promesa de luz que iba a iluminar la vida en la isla. A lo largo del estudio de la primera parte de la pentagonía, utilizaré el primer nombre de la novela porque es el original.

³⁹⁴ Valero, R., op. cit., pp. 84-85.

³⁹⁵ Negrín, M. L., op. cit., p. xviii.

1.4. La estructura de la novela

Celestino es una obra que escapa a todos los rasgos tradicionales de la novela. A primera vista, el libro cuenta la historia de un niño campesino aunque, rápidamente, el lector descubre que el verdadero argumento es la persecución a un niño que tiene la desgracia de haber nacido poeta dentro de una familia campesina. Además de un argumento confuso, el libro también se caracteriza por no adscribirse a ninguno de los géneros literarios, puesto que es una mezcla de ideas, de sueños, de recuerdos y de imaginaciones del niño poeta. Como lo explicaba poco antes Félix Lugo Nazario, esto dificulta la tarea del lector de destacar el hilo conductor de la obra. El propio autor explica que ni a él le queda claro lo que es este libro:

Pero en el caso de esta novela mía, que no sé si es novela, que no sé si es mía, y que no sé en definitiva, qué cosa es, sería más difícil dar una explicación, porque es cierto que la misma conserva algunos rasgos autobiográficos, y explicarla sería explicarme yo mismo, ponerme al descubierto, ofrecerme como se ofrece un libro, colocado ya en su estante, con el justificado temor de no saber qué manos lo tomarán y qué interpretación harán del mismo.³⁹⁶

Y añade, confirmando esta idea que, para él, el objetivo no fue desarrollar un argumento tradicional sino todo lo contrario:

A pesar de todas estas explicaciones que quizás resulten innecesarias, o insuficientes, me temo que a muchos lectores les puede resultar intolerable leer dos o tres páginas de esta novela, porque en ella no he tenido la más mínima intención de desarrollar un argumento con la tradicional trama, nudo y desenlace. Creo que las preocupaciones de un escritor actual deben ser otras, y el lector actual también debe exigir de un libro algo más que un argumento interesante.³⁹⁷

Félix Lugo Nazario, por su parte, utiliza las palabras ‘estructura ausente’³⁹⁸ para referirse a la primera novela de la pentagonía. Explica que toda la acción de la obra se basa en la conciencia del niño que recuerda su pasado:

Celestino antes del alba es en verdad una novela difícil de entender si se le quiere aplicar con fines interpretativos la frialdad de la lógica. Aunque la

³⁹⁶ Arenas, R., “*Celestino y yo*”, *Unión* (La Habana), Año 6: 3 (julio-septiembre 1967), p. 117.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁹⁸ Lugo Nazario, F., *op. cit.*, p. 67.

novela comienza y termina con la misma imagen, Celestino mirándose en el líquido espejo del pozo, al empezar, para buscar a su madre que intenta suicidarse, (...) y al final, a través de un sueño (...), toda la acción de este relato aparece montada sobre una estructura retrospectiva y desorganizada de fluir de la conciencia. Suponemos que al comenzar la obra, mientras Celestino se observa en el pozo, los ruidos que provienen de éste despiertan en él la capacidad evocadora de su conciencia, así recoge e interpreta las “voces” que salen del brocal, y que como ecos, repiten su pasado, y los va convirtiendo en una serie infinita y desordenada de recuerdos alucinados que a medida que pasan por su mente conforman el corpus de la narración.³⁹⁹

Añade que el único vínculo que une todos los episodios contados es la presencia del propio niño protagonista:

Todos los acontecimientos de esta obra aparecen estructurados como una serie de episodios inconexos, desarticulados y yuxtapuestos que se hilvanan los unos con los otros por la exclusiva presencia del protagonista-autor que los imagina mientras los recuerda. Al parecer, casi toda la novela es un recuerdo alucinante de su infancia que pasa ante los ojos de su memoria, probablemente ya adulta en forma de recuerdos e imágenes. Aparecen en el texto varios episodios que sugieren la posibilidad de que el Celestino que recuerda su vida, como en la presentación de la suya el Lazarillo de Tormes, sea el adulto y no el niño quien relata su historia.⁴⁰⁰

También explica que la novela sólo se entiende al terminarla, y al verla en su conjunto:

La novela consiste, pues, de un discurso que sólo se entiende al finalizarla y tras codificar todos los elementos y unidades semánticos expresados en la misma. Únicamente así se hace comprensible al verse desde su totalidad. Son episodios yuxtapuestos que por estar desencadenados se conforman en historia al establecerse los límites principio-fin del relato. No es una novela para leerse por apartados, separadamente, por capítulos ni episodios, sino hay que visualizarla en su totalidad, como “los rompecabezas” que hasta que no se tienen todas las partes justas, unidas, no se formaliza la imagen.⁴⁰¹

Sin embargo, a pesar de la ausencia de estructura que podría estar relacionada con el intento de reflejar la mente del niño, sí se debe reconocer que hay imágenes y símbolos que vuelven en toda la obra y que forman de esta manera un hilo conductor.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ibid., pp. 67-68.

⁴⁰¹ Ibid., p. 70.

Se trata de la ausencia del sol, como ambiente propicio a la creación literaria, y de la violencia presente tanto en la necesidad de escribir de Celestino como en la del abuelo de destruir toda escritura:

Para realizar esta tarea de renovación de las formas de contar, el texto se desarrolla a base de dos cadenas de connotaciones que manifiestan un polo de construcción y otro de destrucción entre los que se mueve la acción. Las dos cadenas de connotaciones se construyen, como el título, a partir de la contraposición neblina-sol, sombra-luz, es decir, noche-sol; como de una serie de pares equivalentes que se repiten a través del texto: oscuridad-claridad, árbol-desierto, frescura-calor; indicando en todos los casos, el primer término la difuminación asociada aquí con la imaginación poética y, el segundo, con la esterilidad solar identificada con la desnudez imaginativa.

La fuerza motriz que genera el dinamismo narrativo es la violencia. Esta aparece representada en sus variantes constructivas y destructivas en diferentes personajes y símbolos (cuchillo-hacha) pero se concentra, especialmente, en Celestino y el Abuelo, quienes asumen preferentemente uno de estos dos aspectos.⁴⁰²

Cabe mencionar también los tres finales de la novela y las interrupciones que aparecen en medio de la narración. Me refiero a las páginas en blanco que llevan una cita de los personajes de *Celestino*, o de otra novela futura de Arenas, o de autores de la literatura universal. Algunos críticos han intentado explicar estas citas, como Myrna Solotorewsky o Roberto Valero por ejemplo, pero dado que el propio autor comenta que tienen muy poca relación con la narración y que su eventual sentido tienen escasa relevancia para este estudio, no me parece necesario darles más importancia. Estas son las palabras de Reinaldo Arenas en cuanto a dichas citas:

(...) otra cosa presente en *Celestino antes del alba* es que la narración es interrumpida constantemente no sólo por esos diferentes finales sino también por una serie de citas a veces muy literarias de textos hindúes, franceses, griegos, etc., con el propósito de demostrar que independientemente de esa circunstancia brutal y rural del protagonista había algo más elevado que eran esos autores que habían escrito esas obras en el pasado. En la novela, sin mayores preámbulos, la narración se interrumpe constantemente con una cita que no tiene nada que ver con lo narrado y después sigue.⁴⁰³

⁴⁰² Ibid., p. 87.

⁴⁰³ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 68.

Añade en la entrevista realizada por Antonio Prieto Taboada:

Un libro no es sólo un texto que se lee, sino también un texto que se ve. Cuando un lector se enfrenta a un libro no solamente tiene ante sí un grupo de palabras. Cuando hay un espacio en blanco de un párrafo a otro, cuando el espacio se hace más largo, ya se entra en el terreno de la tipografía. Claro, no es el espacio en blanco lo que a mí me interesa, sino otra serie de elementos de la tipografía de un libro. Como, por ejemplo, interrumpir la trama de la novela e insertar un pensamiento, un fragmento de un poema, un diálogo, una voz que de pronto interrumpe. El lector está ya condicionado a un tipo de literatura tradicional en la cual se siguen el capítulo uno, capítulo dos, capítulo tres; en la cual todo viene en una forma completamente esquematizada. Yo trato de sacudir al lector y de sacarlo de esa modorra tradicional de la literatura. El lector descubre de pronto una serie de raíces y de elementos que, aunque pertenecen a la novela, no le están dados de forma minuciosa y tradicional.⁴⁰⁴

El propósito de estas citas es incitar al lector a realizar una lectura activa. La mayoría de ellas no están directamente relacionadas con el contenido del libro; en el caso contrario, las mencionaré en los apartados apropiados. Finalmente, se debe mencionar que la novela acaba con una función teatral, al igual que se puede encontrar en *El palacio de las blanquísimas mofetas* y en *El color del verano*. Arenas explica la elección de esa estructura de la siguiente manera:

El teatro ha influido tanto en mi formación literaria, que en casi todas mis novelas hay un momento culminante, tan trágico en sí mismo, que no puedo expresarlo mediante los recursos narrativos, y la novela se convierte entonces en una pieza teatral. Esos personajes que se expresan entre ellos o bien directamente al público, tienen mayor fuerza que un narrador objetivo.⁴⁰⁵

Vuelve a esa necesidad de recurrir a la tragedia para ciertos acontecimientos de la novela en la entrevista de Prieto Taboada:

La parte teatral a mí me interesa mucho porque casi todos mis personajes viven siempre una vida que se realiza en unas condiciones trágicas. No son personajes al estilo de ese tipo de novelas del siglo XIX en el cual se iba desarrollando la vida por etapas. En lo que yo escribo se vive siempre en una intensidad y en un estado absoluto de desesperación, en un presente instantáneo. En mis novelas el hombre lo único que tiene es su miseria y la manera de entonarla. Y una miseria no se puede entonar más que en forma

⁴⁰⁴ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 689.

⁴⁰⁵ Espinosa Domínguez, C., op. cit., p. 58.

trágica. Por eso llega el momento en que, no contando más que con la palabra para entonar lo trágico, la obra adquiere las características de la tragedia y se convierte en un diálogo teatral... o en un poema. En definitiva, el hombre es una tragedia, por mucho que se afane en negarlo.⁴⁰⁶

Para utilizar las palabras del escritor y crítico italiano Umberto Eco, *Celestino* y la pentagonía en general son una ‘obra abierta’, es decir que están caracterizadas por “the invitation to *make the work* together with the autor”⁴⁰⁷. El lector debe participar en la reconstrucción de la novela y se convierte, según Wolfgang Iser, en un ‘lector implicado’ que llena los huecos dejados por el autor en el texto: “He embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect.”⁴⁰⁸ Y añade Iser: “Thus the concept of implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text.”⁴⁰⁹ De este modo y sólo entonces el lector empieza a disfrutar de su lectura: “The reader’s enjoyment begins when he himself becomes productive, i.e., when the text allows him to bring his own faculties into play.”⁴¹⁰

Explica Arenas en una entrevista con Jesús Barquet la importancia que tiene para él la participación del lector en la reconstrucción de la novela:

Esa idea de plantear la realidad de manera fragmentaria para que el lector la complete (...) es lo que a mí me interesa, o sea, ofrecer una serie de sugerencias e ideas a veces contradictorias entre sí para que el autor y el lector también participen en ellas y las elaboren.⁴¹¹

En el caso de *Celestino*, por ejemplo, una de las numerosas cosas que el lector tiene que reconstruir es, como señala Ottmar Ette, la vida en el campo del oriente cubano de los años cuarenta:

Mediante el juego de al menos cuatro voces narrativas –el primer yo, su doble Celestino, el distribuidor de las citas literarias o no-literarias intercaladas en el texto, y el dramaturgo– se construye y reconstruye un mundo onírico y

⁴⁰⁶ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 689.

⁴⁰⁷ Eco, Umberto, *The role of the reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 63.

⁴⁰⁸ Iser, W., *The act of reading. A theory of aesthetic response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980, p. 34.

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Ibid., p. 108.

⁴¹¹ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 66.

fantástico de la infancia que se sobrepone a la “realidad”. Es un mundo antes del alba, es decir antes de la integración en la historia colectiva y lineal. La realidad extratextual, o sea la vida en un lugar perdido de Cuba de los años cuarenta, tiene que ser reconstruida por el lector.⁴¹²

2. Los rasgos testimoniales en *Celestino antes del alba*

Numerosos son los críticos que se han referido a *Celestino* reconociendo el testimonio del autor detrás de las palabras del protagonista/narrador. Así por ejemplo comenta Rafael Ocasio:

the testimonial approach seen in Arenas’ initial 1965 short stories is strongly evident in *Celestino*, with its realistic and crude descriptions of the living conditions on a pre-revolutionary family-run farm.⁴¹³

Basándome en los comentarios de la crítica, del mismo autor en su prólogo y en el propio libro, intentaré demostrar que *Celestino* es una novela testimonial. Reinaldo Arenas se presenta como un autor-testigo que deja una prueba escrita de su vida bajo la opresión. En el caso de *Celestino*, se trata de la historia de un niño poeta en el campo cubano. El autor describe esta primera obra como “una defensa de la libertad y de la imaginación en un mundo conminado por la barbarie, la persecución y la ignorancia.”⁴¹⁴

En este apartado, se va a analizar la novela aplicándole las cuatro características destacadas anteriormente. En la mayoría de los casos, se hará de manera lineal siguiendo la lectura del libro, ya que en el texto mismo, hay muy poca correlación temporal. Sin embargo, algunas veces, me ha parecido más claro hacerlo por temas, como, por ejemplo, el apartado sobre la gente del campo.

Dada la complejidad del protagonista, me referiré a él a veces con el título del artículo de Arenas sobre este mismo libro: ‘Celestino y yo’. Aunque algunas ocasiones los dos

⁴¹² Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 100. Ette se refiere a los años cuarenta pero, como ya lo mencioné anteriormente, me parece más adecuado situar esta obra a principios de los años cincuenta.

⁴¹³ Ocasio, Rafael, *Cuba's political and sexual outlaw. Reinaldo Arenas*, Gainesville, University Press of Florida, 2003, p. 101.

⁴¹⁴ *Celestino*, Prólogo, p. 13.

niños parecen ser personajes completamente diferentes, no es el caso en la realidad, por lo cual me parece más adecuado hacerlo de esta forma.

2.1. La situación de opresión

2.1.1. La represión dentro del núcleo familiar

La situación de opresión en *Celestino* se caracteriza, como en la mayoría de las novelas testimoniales, por el mundo que lo rodea. Sin embargo, en este caso, no se trata de un mundo político o dictatorial sino del propio círculo familiar del protagonista. El niño/narrador es diferente de los demás y logra de esta manera uno de los rasgos principales de los protagonistas de las novelas testimoniales.

2.1.1.1. La persecución al poeta

El niño/narrador representa al poeta que nació en una familia analfabeta de los años cincuenta del campo cubano. Está tan obsesionado con la poesía que escribe sin parar, hasta en los troncos de los árboles y en todas las matas que lo permiten. Desgraciadamente, sus familiares no entienden esa obsesión ni comprenden lo que escribe ya que ninguno de ellos sabe leer ni escribir. Ser poeta en el campo es una vergüenza para la familia porque en vez de trabajar y ayudar en la producción agrícola, el niño ‘pierde’ su tiempo escribiendo. Esta actividad literaria es completamente inútil y sus familiares interpretan además su poesía como palabras irrespetuosas, por lo que deciden censurarla. Es por esta razón que lo persiguen de todas las maneras posibles, como lo señala Francisco Soto:

The child-narrator of *Celestino antes del alba* –nameless throughout the entire text– is persecuted by the desolate conditions of his surroundings as well as by the ignorance and conventionalism of his family.⁴¹⁵

Comenta Roberto Valero que este niño es víctima de dos agonías: la de haber nacido poeta y la de tener a sus familiares como sus ‘peores enemigos’ y opresores:

⁴¹⁵ Soto, F., “*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The struggle for self-expression”, *Hispania*, 75: 1 (marzo 1992), p. 61.

Celestino, en gran parte, es la vida del niño. Ese niño que el autor imaginó de ocho o nueve años estará siempre entre dos agonías terribles. Por una parte sus peores enemigos son sus familiares; por otra, ha descubierto que su misión es escribir. Es poeta y como tal se enfrentará al mundo. Celestino se pasa el día escribiendo en los troncos de los árboles y su abuelo, hacha en mano, va derribando los árboles donde Celestino ha escrito. El mismo hecho de escribir lo diferencia del resto de los seres humanos, diferencia que aumenta el odio de los que no lo comprenden, los mayores, los familiares y los vecinos del “barrio”.⁴¹⁶

Desde el principio de la novela, el protagonista empieza a explicar que la vida en el campo nunca ha sido fácil pero que las cosas empeoraron sobre todo desde que Celestino comenzó a escribir:

Esta casa siempre ha sido un infierno. Antes de que todo el mundo se muriera ya aquí solamente se hablaba de muertos y más muertos. Y abuela era la primera en estar haciendo cruces en todos los rincones. Pero cuando las cosas se pusieron malas de verdad fue cuando a Celestino le dio por hacer poesías. ¡Pobre Celestino! Yo lo veo ahora, sentado sobre el quicio de la sala y arrancándose los brazos.

¡Pobre Celestino! Escribiendo. Escribiendo sin cesar, hasta en los respaldos de las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de maguey y hasta en los lomos de las yaguas, que los caballos no llegaron a tiempo para comérselas.

Escribiendo. Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de maguey por enmarañar. Ni el lomo de una yagua. Ni las libretas de anotaciones del abuelo: Celestino comienza a escribir entonces en los troncos de las matas.⁴¹⁷

Como apunta Nivia Montenegro, el solo hecho de escribir es lo que diferencia a Celestino de los demás y provoca el rechazo y la persecución de sus familiares:

Al grabar con un cuchillo su fabricación poética, Celestino abre una brecha que lo separa del resto de la comunidad. Su gesto se transforma en un rechazo del modo de vida familiar precisamente porque su productividad literaria se considera dentro de su mundo una labor estéril que niega el concepto utilitario de su producción. De ahí que en respuesta inmediata al ímpetu creador de Celestino aparezca la violencia destructora del abuelo, amenaza perpetua materializada en el hacha con la que destruye todo árbol marcado por la grafía del nieto. Como miembro principal del núcleo familiar, la conducta del abuelo representa la reacción negativa de un auditorio que no entiende el texto ni la

⁴¹⁶ Valero, R., op. cit., p. 72.

⁴¹⁷ *Celestino*, p. 20.

actividad que lo produce y que intenta borrar cualquier signo de su existencia. Por una parte, la concepción del lenguaje como sistema de comunicación orientado hacia el mensaje en un contexto utilitario. Desde esta perspectiva de la funcionalidad, el sistema discursivo de la familia/mundo de los adultos confiere a la palabra un valor básicamente unívoco. De ahí, por ejemplo, que rechacen violentamente el poema con que Celestino explora su sentimiento de desolación ante la pérdida de su madre, poema que la familia interpreta como un insulto al leerlo de manera absolutamente literal.⁴¹⁸

Y continúa:

Si para el grupo familiar el valor de la palabra se somete a una concepción ideológica que subraya la finalidad productiva, para el narrador-protagonista el lenguaje gira alrededor de una concepción lúdica: la finalidad de la palabra está en el juego mismo. (...) Esta actitud discursiva, que representa a su vez una concepción del mundo, se manifiesta como desafío carnavalesco que subvierte consistentemente la normatividad utilitaria.⁴¹⁹

Toda esta persecución está relacionada con las tendencias poéticas del primo Celestino. Como se ha podido ver, el protagonista se acuerda de la primera vez que Celestino empezó a escribir en los árboles y en las matas. Su primo escribe una poesía que no se acabará en toda la novela. En varias ocasiones pretende que está a punto de terminarla y unas líneas más adelante, explica que todavía no la ha empezado:

Fue entonces, por primera vez, cuando vimos a Celestino, allá, bajo las grandísimas almendras de la arboleda, escribiendo y escribiendo en los troncos y en los gajos de las matas, la más larga de todas las poesías. Yo lo vi, y dejé de gritar, aunque no sé por qué, pues yo no sabía siquiera que el garabateo que él estaba haciendo con su cuchillo fueran poesías ni cosa que se le parezca. Y no me explico cómo es que mamá, abuelo y abuela se pudieron enterar en ese momento, pues ellos son tan brutos como yo, o quizás más, y ninguno sabe ni la o. Pero el caso es que me dejaron, sin darme un rasguño, y corriendo como centellas se abalanzaron sobre Celestino, diciéndole palabras tan grandes, que ni el mismo abuelo, cuando le cae atrás a la yegua, sin poder cogerla, las había dicho antes. Celestino, al ver que se le acercaban con las hachas y la lanza, no hizo ni el más mínimo intento de salir corriendo. ¡El muy sanaco, se quedó tranquilo! Y lavado en lágrimas dijo, explicando: “¡Déjenme terminar, que ya falta muy poco!...”⁴²⁰

⁴¹⁸ Montenegro, N., op. cit, pp. 57-58.

⁴¹⁹ Ibid., p. 58.

⁴²⁰ *Celestino*, p. 85.

Posteriormente, el protagonista preocupado por la situación de persecución, le pregunta a Celestino si le falta mucho para terminar su poesía:

- Crees que algún día podrás terminar de escribir lo que estás escribiendo. Ya voy teniendo tanto miedo: abuelo nos está siguiendo el rastro, y en cualquier momento nos hace picadillo.
- No sé lo que me falta todavía. ¡Pero yo siento que estoy al empezar!
- Yo creo que ya nosotros no tenemos escapatorias: ayer mismo vi a la abuela enterrando una paloma viva en la cocina...
- ¡No puede ser!...
- Sí. Yo la vi.⁴²¹

Sus familiares, y sobre todo, su abuelo, tienen todo el poder sobre los niños. Además, como anota Roberto Valero, el hecho de que el lugar de la acción de la novela sea muy limitado acentúa aún más la sumisión del protagonista frente a sus familiares:

Se presenta un lugar bien definido y descrito con muchos detalles, el bohío y sus contornos, pero fuera de este rincón no hay nada. Esto representa un aislamiento total que permite hasta poder hablar de una isla dentro de la otra, el mundo infantil y Cuba. El aislamiento tiene como función abominable poner al niño más a la merced de la familia. Él no tiene a quién acudir y nadie se interesa por lo que le ocurra. El protagonista se encuentra solo en su lucha contra sus opresores, mucho más poderosos que él, y quienes, además, le dan el sustento y poseen poder absoluto.⁴²²

El niño no tiene ninguna escapatoria. Dada su situación en este ámbito campesino, donde él no tiene lugar, se puede entender que la atmósfera esté marcada por el terror, la violencia y la lucha constante del niño poeta frente a sus familiares opresores:

En esta novela, escrita cuando Arenas apenas pasaba de los veinte años, impresionan la atmósfera de tensión y la violencia, como ha notado Cabrera Infante. (...) El universo del protagonista es un universo de valores inversos. El niño se desarrolla librando una batalla continua y tenaz contra los que se supone deben ser sus protectores: los familiares. Libro de ambiente asfixiante –raramente hay momentos de tregua–, que nos sumerge en esa atmósfera donde todo sucede en sentido opuesto a como debiera ser. Raciocinio, comunicación y amor, son conceptos ausentes de la realidad textual. No encontramos un solo personaje que sea ni medianamente feliz, o que ame, y la obsesión central es escaparse de la familia. Bueno, Celestino ama, –mantiene

⁴²¹ Ibid., p. 123.

⁴²² Valero, R., op. cit., p. 78.

una velada relación homosexual con su primo—, pero no olvidemos que uno es la creación imaginaria del otro.⁴²³

En cuanto a ese universo de batallas, Nivia Montenegro habla de una violencia constructiva y de otra destructiva:

Como promotora del dinamismo textual, la violencia aparece representada en sus variantes constructiva y destructiva en diferentes personajes, pero se concentra muy en especial en Celestino y el abuelo, quienes asumen primordialmente estos dos aspectos. En el caso de Celestino, proyección imaginaria que encarna el impulso poético del narrador-protagonista, la violencia se hace presente en su vertiente creadora como deseo incontrolable de escribir. La obsesionante persistencia con que Celestino marca su interminable poema en el tronco de los árboles muestra, literalmente, cómo la obra creadora se nutre de su entorno y a su vez se inserta en él; cómo esta escritura violenta los contornos de su mundo natural, imponiendo su propia forma deformante e inscribiéndose violentamente como diferencia.⁴²⁴

La violencia destructiva está sobre todo representada por el abuelo, quien se ofende cada vez que ve alguna mata garabateada por Celestino. Así cuenta el protagonista:

Abuelo ha descubierto algunos troncos de árboles escritos, y se ha puesto muy bravo. “Pamplinas”, dice, “algún sanaco está escribiendo pamplinas.” Yo no sé, pero debe de haber algo que viene de atrás para que abuelo se ponga tan bravo al ver los árboles garabateados. Si no, ¿por qué se iba a poner así? Sí, debe de haber algo que yo no sé.⁴²⁵

El adjetivo ‘sanaco’ demuestra la mentalidad familiar del campo por su uso despectivo. En el *Diccionario del español de Cuba* se puede leer: “Persona que dice o hace algo inconveniente, inoportuno o inadmisibles, por indiscreción, falta de inteligencia o falta de consideración”⁴²⁶. El abuelo tumba todas las matas donde Celestino ha dejado algo escrito, como se puede ver en el siguiente extracto:

Pero el caso es que ese día no le hicieron nada a Celestino, y todavía él no ha terminado de escribir esa poesía. Y anda, el pobre, como un alma en pena: robándose cuchillos y secando matas y más matas, que el abuelo enseguida

⁴²³ Ibid., p. 73.

⁴²⁴ Montenegro, N., op. cit., p. 57.

⁴²⁵ *Celestino*, p. 141.

⁴²⁶ *Diccionario del español de Cuba*, op. cit., p. 475.

tumba de un hachazo. A mí me da mucha pena con los árboles; sobre todo con los úpitos, que se ponen tan bonitos cuando llega el mes de enero.⁴²⁷

El hacha del abuelo aparece como el primer y más claro símbolo de la persecución. También amenaza de dar hachazos a aquellos que se ponen en su camino. La abuela, por ejemplo, quiere conservar una mata porque, según ella, es la que les protege de los rayos cuando hace mal tiempo, pero debe rendirse dada la reacción de su marido:

-¡No tumbes la mata de higuillos que en ella tengo preparado un resguardo! –le grita mi abuela a abuelo, que ya ha tumbado casi todas las matas donde Celestino ha hecho algún que otro garabato.

-¡Cómo que no la tumbes! ¡Si el muy condenado la ha llenado de palabras raras!

-¡Deja! ¡Deja esa mata, que ella es la que impide que le caiga un rayo a la casa!

-¡Si supieras leer, no dirías que no la tumbara!

-¡Que no la tumbes te digo! ¡Suelta esa hacha!

-¡Estáte tranquila si no quieres que te abra la cabeza de un hachazo!⁴²⁸

El uso muy repetitivo de la palabra “hacha” en el texto es claramente simbólico y representativo de la opresión y represión a la creación poética:

En el texto aparece la palabra hachas más de cien veces. Cada vez que se burlan de él aparece la palabra hacha (o hachas) repetidas veces, y el abuelo está cortándolo todo con sus hachas... Aquí es pertinente hablar de cierto humor que podría denominarse gráfico/lingüístico. El humor gráfico/lingüístico aparece en toda la obra de Arenas. No me refiero solamente a juegos de palabras, que también los usa (...), sino a asociaciones más complejas, como jugar con el diseño de las palabras, hacer que éstas se contradigan o carezcan de sentido, crear casi palíndromos o lo que pudiéramos llamar palíndromos acústicos. (...)⁴²⁹

En este caso, Roberto Valero hace referencia a la página en el libro donde esta palabra aparece más de cien veces en una sola hoja. Además, está escrita de tal manera que dibuja la forma de un hacha, aunque el autor pretenda que no lo haya hecho a propósito:

⁴²⁷ *Celestino*, pp. 85-86.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴²⁹ Valero, R., op. cit., pp. 90-91.

Hachas. Hachas. Hachas... Y yo tengo un miedo enorme a que algún día a Celestino le dé la idea de escribir esos garabatos en su propio cuerpo.

[17 veces la palabra 'hachas']⁴³²

El protagonista se ha acostumbrado tanto al ruido de las hachas que ya no puede dormirse sin oírlo:

Si no suenan las hachas yo no puedo dormir. Hachas...

-¿Oyes cómo suenan las hachas del abuelo?

-Sí, ya las oigo.

-¿Falta mucho para que termines de escribir esa poesía?

-Sí.

-¿Mucho mucho?...

-Muchísimo. Todavía no he empezado.

[96 veces la palabra 'hachas']⁴³³

[100 veces la palabra 'hachas']⁴³⁴

[48 veces la palabra 'hachas']⁴³⁵

Están en la cama intentando conciliar el sueño mientras el abuelo sigue cortando todas las matas en las que Celestino grabó alguna palabra. El narrador teme cada vez más la persecución y por eso quiere que Celestino acabe su poesía:

-¿Ya te dormiste?

-No. Todavía.

-Debe ser tarde.

-Debe ser tarde.

-¿Oyes ahora el escándalo de las hachas?

-Sí que lo oigo.

-Esta noche tengo miedo.

-Y yo.

-¿Mucho?

-Más que tú.

-¿Todavía falta mucho para que se termine la poesía?

-Cantidad.

-¿Cuánto tiempo?

-Todavía no he empezado.

⁴³² Ibid., pp. 86-90.

⁴³³ Ibid., p. 90.

⁴³⁴ Ibid., p. 93.

⁴³⁵ Ibid., p. 94.

-Tápame la cabeza con la sábana.
-Ya la tienes tapada.⁴³⁶

Siguen en la cama y no logran dormirse porque hace mucho calor y entonces vuelve a aparecer la palabra ‘hachas’ sesenta y tres veces. Los dos niños acaban durmiéndose con el ruido de los hachazos.

Celestino es obviamente una novela donde reina la violencia. Como señala Roberto Valero, “la atmósfera de terror está intensificada por la presencia de los abuelos, bien lejanos de los abuelitos cariñosos de la tradición latina. La abuela le echa una maldición al niño por haber perdido una gallina, y el abuelo, aparte de derribar los árboles “empoemados”, viola a su nieta que más tarde se suicida. El abuelo también hace que todos trabajen para él.”⁴³⁷ Al final del libro, en la función teatral, el lector descubre que toda la familia ha sufrido la tiranía del abuelo. Se puede leer que, por casualidad, el abuelo ha matado a una hija suya y todas las tías empiezan a rebelarse contra él porque todas perdieron a sus hijos por su culpa. Pero este, jefe y dictador omnipotente de la familia, reacciona:

ABUELO: ¡Creen que es fácil sacarme los ojos y matarme! Pues no: soy un bicho muy viejo para que me cojan de sorpresa. ¡Pienso vivir cien años! Y es posible que más... ¡Nadie escapará de mí en esta casa! ¡Ya tengo de nuevo el hacha en mi poder! Podría abrirles la cabeza a todas, como si fueran jícaras de coco. Pero no: tienen que servirme. Tienen que obedecerme, y morirse cuando yo lo ordene. (A la abuela, que también tiembla, junto a las tías.) Tráeme acá a ese pájaro para probar el hacha.⁴³⁸

Celestino sufre una situación similar; sabe que, escriba lo que escriba, el abuelo lo eliminará enseguida: “Celestino está llorando detrás del mayal. Si a Celestino le da por escribir poesías en las hojas de las mayas, abuelo seguro que le pega candela al mayal.”⁴³⁹ El protagonista también ha entendido que el abuelo no dejará ningún árbol donde aparezca algo escrito por su primo. En cierto momento, mientras está buscando a Celestino, piensa: “Ojalá no le haya dado por seguir escribiendo poesías en los

⁴³⁶ Ibid., p. 97.

⁴³⁷ Valero, R., op. cit., p. 82.

⁴³⁸ *Celestino*, p. 209.

⁴³⁹ Ibid., p. 43.

troncos de las matas, pues nos vamos a quedar viviendo en medio de un desierto.”⁴⁴⁰
Los niños tienen miedo a la represión ejercida por sus familiares. Así se puede leer en la novela un episodio en el que el personaje ‘Celestino y yo’ están escondidos en el hueco del tronco de un árbol y no se atreven a salir por miedo a la persecución de sus familiares:

Si salgo, ¿quién me estará esperando con una gran lanza en mitad de la puerta? Si me atrevo a salir, ¿quién podrá contener el hacha de mi abuelo que se afila y centellea y que me dice: vamos? ¿Quién podrá sujetarme si empiezo a respirar de nuevo? Si respiramos, ¿quién entonces podrá decir que no nos ha descubierto? Es ya de día, y en este hueco de árbol, lleno de cucarachas enormes, todo sigue oscuro.⁴⁴¹

Pero llega un momento en el que el protagonista se cansa de estar esperando en ese tronco y le dice a Celestino:

¿Por qué no salimos afuera? –le digo yo a Celestino, después de muchísimos años–. De todos modos ellos no se van a ir, ni nos van a dejar tranquilos. Aquí no podemos seguir. Nos moriremos de hambre. Salgamos ahora mismo.⁴⁴²

Y un poco más adelante aparece una frase que vuelve a menudo en la novela:

Y ahora ya sabemos que no hay escapatorias. La lanza de mi madre se deja entrever por la rendija del hueco, y yo me pregunto: ¿quién rayo le habrá dado esa lanza a mi madre? Y el cabo del hacha de abuelo brilla y brilla y casi parece un sol, tan odioso como el de siempre.⁴⁴³

Finalmente, el niño repite esa frase de desesperación haciendo referencia a todos los familiares que les esperarán cuando salgan del tronco:

Ahora sí que no tengo escapatorias: la lanza de mi madre ya corre y resbala en un no sé qué tipo de cosquilla tan puyante y caliente. Mi abuelo levanta el hacha lo más alto que puede, con las dos manos, y afina la puntería, “en mitad de la cabeza”, parece que piensa, y sus ojos brillan como los de los gatos cuando ya todo está oscuro. Mi abuela, muy tiesa, permanece tranquila, con otra hacha jugueteándole entre las manos, mientras puntea con los dedos el

⁴⁴⁰ Ibid., p. 49.

⁴⁴¹ Ibid., p. 82.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Ibid.

filo. Ella es insoportable y a la vez cobarde, y por eso espera a que la lanza de mi madre me haya traspasado las tripas, y a que el hacha de mi abuelo haya hecho dos jícaras de mi cabeza, para entonces dar el golpe final, y luego decir que no fue ella el culpable.⁴⁴⁴

Para los miembros de su familia, la palabra poeta se convierte poco a poco en un insulto. Es una vergüenza para todos que uno de los nietos sea escritor, como lo señala Ottmar Ette:

Empieza así el desdoblamiento entre un “yo” y Celestino que permite un continuo y eficaz cambio de perspectivas narrativas y la representación de la situación del artista frente a un medio hostil. Celestino, cogido por “la fiebre de la escribidera”, cubre todo lo que encuentra –los árboles, el suelo, sus papeles y hasta su propio cuerpo– con letras y signos. Su familia –y sobre todo su abuelo, hacha en mano– trata de borrar esta escritura, considerándola algo inmoral y afeminado. La palabra “poeta” se convierte en injuria, su escritura incesantemente renovada es censurada, oprimida.⁴⁴⁵

Por lo tanto, se burlan a menudo del niño/narrador por su acto creador de poeta. Nicasio Urbina da algunos ejemplos:

Las carcajadas de la madre como expresión de burla inhiben al narrador a expresarse, y actúan, por lo tanto, como signo de comportamiento adverso que obstruye el canal comunicativo.⁴⁴⁶

Y añade que “dentro de esa misma categoría del signo /risa/ cabe citar las carcajadas del mes de enero, las risas de los lecheros y la abuela, las carcajadas del abuelo y las de la madre.”⁴⁴⁷ Sin embargo, a pesar de esa incesante persecución, Celestino sigue escribiendo a lo largo de toda la novela. Comenta Francisco Soto:

La figura autoritaria del abuelo se textualiza en la palabra “HACHA”, la cual se llega a repetir hasta ciento trece veces en una sola página. Esta repetición, amenazante e hiperbólica, gráficamente suprime toda articulación. Pero el niño-narrador/Celestino no deja que este medio hostil que lo rodea le impida cumplir con su labor poética, su único refugio. El, de espíritu indomable, batalla contra la represión. Por lo tanto, su ganancia no está en el decir, sino en

⁴⁴⁴ Ibid., p. 84.

⁴⁴⁵ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 100

⁴⁴⁶ Urbina, Nicasio, “De *Celestino antes del alba* a *El Portero*: historia de una carcajada” en Sánchez, R. (ed.), op. cit., p. 206.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 207.

el “querer” decir. Perseguido por el hacha del odio el niño-narrador/Celestino escribe con furia su poesía que lo aparta, lo hace diferente de los demás.⁴⁴⁸

Montenegro confirma esta idea de que, a pesar de sufrir la violencia de sus familiares y sobre todo de su abuelo, Celestino sigue luchando por poder expresarse:

Tanto el incontrolable deseo de inscribir su poema como la absoluta indiferencia ante la violencia que lo amenaza, o ante cualquiera de los sucesos que afectan al narrador-protagonista, denuncian el carácter simbólico de Celestino, cuya existencia parece regirse únicamente por los dictados de su escritura. (...) De ahí que mientras el hacha del abuelo lo destroza, Celestino continúa escribiendo. Sin embargo, Celestino sí se desploma, en una de sus varias muertes, en el momento en que no halla superficie en la que escribir su poema.⁴⁴⁹

Soto llama a Celestino ‘una fuerza liberadora’:

Celestino is a liberating force, an indomitable spirit that uncovers oppression and struggles against it. Celestino, who is always the same (...) does not permit the violence that surrounds him to stop him from completing his poetic work. (...) Thus Celestino transcends, like the Lorquian poet, his surroundings brutality with an insatiable drive for self-expression that impels him to write even on the trunks of trees. Persecuted by the grandfather’s hatchet, Celestino passionately writes a mysterious poetry that separates him and makes him different from the rest.⁴⁵⁰

Y esta idea la confirma el propio autor en una entrevista con Perla Rozencvaig. El hacha es símbolo de violencia extrema en el campo, pero es también símbolo de liberación, ‘es la liberación por la violencia’:

P.R.: Ese mundo hostil que naturalmente conlleva la violencia está simbolizado por la palabra “hacha”, la cual aparece en una misma página ciento dieciseis veces; sin embargo, a veces yo noto que el hacha no sólo es portadora de violencia, sino también del deseo del personaje de transgredir ese medio.

R.A.: Sí, en el medio campesino cubano, el hacha es el instrumento que representa la violencia por excelencia. No es lo mismo que a uno le den un estacazo o un palo a que le den un hachazo. El hachazo es lo que destruye, lo que derrumba, lo que sirve para talar un árbol. Pero aunque es el símbolo de la

⁴⁴⁸ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pp. 10-11.

⁴⁴⁹ Montenegro, N., op. cit., p. 61.

⁴⁵⁰ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., pp. 82-83.

violencia extrema, es también el símbolo de la liberación. Es el caso de Fray Servando con las cadenas, las cuales se convierten en su propia liberación cuando por tal exceso de encadenamiento se desploma la prisión y él se escapa. Con el hacha en *Celestino* pasa igual. Su proliferación representa un poco su posibilidad de escape. Es la liberación por la violencia ya que en un medio así no existe otro medio de alcanzarla.⁴⁵¹

No obstante, la situación de persecución sigue y empeora. Los familiares ya no se limitan a querer quitar las matas y los árboles garabateados, sino que ahora también quieren matar a los niños:

Pero muchas veces no me queda tiempo para pensar en que si abuela está viva o está muerta, pues mamá y abuelo (que sí están vivos) son más peligrosos que ella, y se pasan el día tratándonos de matar de veinte maneras distintas. Ya ni Celestino ni yo pegamos los ojos en toda la noche, y estamos siempre pensando que en cualquier momento se nos aparece en la puerta abuelo, con el hacha en alto, y nos hace pedacitos.⁴⁵²

A Celestino, también le cuesta cada vez más vivir bajo la opresión y sobre todo bajo la persecución del abuelo. Por esta razón come cada vez menos y sólo piensa en acabar su poesía antes de morir:

¡Qué tristeza tan grande me da ver lo flaco que se ha puesto Celestino! Se le pueden contar hasta las costillas. Y eso que algunas veces, por la noche, yo me levanto y robo algo de comer en la cocina, y se lo traigo. Pero nada, él sigue cada día más flaco. ¡Qué tristeza más grande me da verlo! Ya está en el hueso pelado. La culpa de eso la tiene abuelo, que no lo deja probar ni un bocado, con las miradas que le echa en cuanto él se sienta a la mesa. Sí, porque aunque abuelo no le dice a las claras que se vaya y no coma, en cuanto Celestino viene a la mesa él empieza a ponerse furioso. Y tira las cucharas, y deja caer la sopa, y empieza a mirar con rabia a Celestino, como si él tuviera la culpa de algo. Y el pobre Celestino, que no sabe nada del mundo, cree que es verdad que él tiene la culpa de algo, y se va llorando para la cocina. Y entonces abuelo dice que no aguanta más a ese “muchacho” que no come nada más que para mortificarlo, y con el pretexto de que lo hace para que coma, va hasta la cocina y le cae a patadas a Celestino.⁴⁵³

⁴⁵¹ Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 42.

⁴⁵² *Celestino*, pp. 137-138.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 147.

Parece que esa situación se repite todos los días y el protagonista opina que esa debe ser la razón del estado de Celestino:

Yo creo que lo que tiene Celestino es una tripa reventada por una de las patadas del abuelo, sí, debe de ser esa su enfermedad.⁴⁵⁴

El niño/narrador llega a imaginarse que el abuelo ha matado a Celestino de un hachazo. Es destacable el hecho de que hasta su ‘muerte’, Celestino no ha parado de escribir donde ha sido posible:

Abuelo llega, y le clava el hacha en la cabeza a Celestino. Celestino no grita ni dice ni pío. Nada, nada dice. Con el hacha, abriéndole la cabeza, escribe todavía algo en un tronco, y luego baila un poco junto al coro de primos muertos, que ya aparecen debajo de los gajos de una mata de quiebrahacha. Los primos empiezan a cantarle para que siga bailando. Pero él no sigue. Camina un tiempo por todo el monte. Llega hasta el saó, y desde allí mira para todas las cosas, y me ve a mí, que acabo de salir de la casa para darle la noticia retrasada. Luego se sienta en una piedra, y empieza (con su manía) a escribir en la tierra con un palo. Pero la tierra está demasiado seca, tan seca, que al fin se da por vencido y se acuesta en ella. Y dice la gente que cuando llegaron ya estaba muerto.⁴⁵⁵

Más adelante, el autor repite la frase ‘estaba muerto’ durante tres páginas: es la manera del niño de asimilar lo que pasó⁴⁵⁶. Esta técnica de relatar directamente los pensamientos del protagonista es una constante en la escritura de Reinaldo Arenas.

En otro extracto, el narrador se imagina que Celestino ya es un anciano que no para ni un segundo de escribir. Además de la persecución del abuelo, está la persecución del tiempo: tiene que acabar su poesía antes de que llegue la muerte, porque nota que esta se acerca cada vez más:

Los hachazos se oyen ahora más claros. La figura del ancianito Celestino se deja ver de vez en cuando, confundido entre los grandes troncos, escribiendo y escribiendo sin cesar. Yo me le acerco y lo miro un momento. Pero enseguida bajo la cabeza, y me siento en el camino para vigilar. Y, afilando bien las orejas, me doy cuenta de que los hachazos se van acercando cada vez más.

⁴⁵⁴ Ibid., p. 148.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 169.

⁴⁵⁶ Repetición de “estaba muerto”: 17 veces p. 169; p. 170, página entera: 35 veces; una vez p. 171, en total 53 veces.

Celestino no oye nada. Hace una semana que no descansa ni de día ni de noche, y ni siquiera ha probado un bocado. Yo voy corriendo a la casa y le robo algo de comer a la abuela, y se lo traigo a él. Pero él no me hace ni pizca de caso y como un loco escribe y escribe, y yo me digo: no es posible que sean malas palabras lo que él está poniendo. No puede ser, debe de estar escribiendo algo muy lindo, que la muy yegua de la mujer de Tomásico⁴⁵⁷ no entiende, ni yo tampoco, y por eso dice ella que es algo asqueroso. ¡Salvajes!, cuando no entienden algo dicen enseguida que es una cosa fea y sucia. ¡Bestias! ¡Bestias! ¡Bestias!... Si yo pudiera aprender a escribir la palabra esa: “Bestias”. Si la pudiera aprender a garabatear. Si alguien me la enseñara... Ésa es la única que quisiera saber, para empezar a ponerla en todos los troncos, y hasta en los gajos de las matas de guayabas, y hasta en la ceiba que tiene tantas espinas. En todos pondría: «Bestias», «Bestias», «Bestias».⁴⁵⁸

Su manera de vengarse de cómo tratan a Celestino sería escribir esa palabra y garabatearla en todos los troncos. Luego, sin embargo, entiende que tampoco serviría de nada porque en esta casa, todos son unos iletrados y nadie entendería, ni siquiera el abuelo, lo que él hubiera escrito:

Pero no. Esto no daría resultado, porque el bruto de abuelo es tan burro que, como yo, tampoco sabe ni la o... Pero no importa que yo no entienda lo que Celestino está escribiendo. Yo sé que es una cosa muy linda, que si fuera algo feo mi familia no lo persiguiera.⁴⁵⁹

Pero la persecución se mantiene, y es cada vez más feroz. El abuelo está por todas partes, y los niños ya no saben por dónde huir:

-¡Ahí viene abuelo, hecho una furia! ¡Vámonos corriendo!
-¿Para dónde?
-Para allá.
-Si por allá es por donde viene.
-Vámonos por este lado.
-Allí también está parado.
-¡Vámonos por aquella esquina!
-Por ella se acerca corriendo.
-¡Alcemos el vuelo!
-Míralo allá, entre las nubes, con el hacha en las manos.
-¡Qué hacemos!
-Vamos a ver si podemos convencerlo.
-Pero, ¿cómo?⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ En *Celestino*, este nombre aparece con tilde, lo que no es el caso en *El palacio*.

⁴⁵⁸ *Celestino*, pp. 187-188.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

Como se destaca con claridad hasta el final de la obra, Celestino ha estado obsesionado por la escritura y, a pesar de la persecución constante y omnipresente del abuelo, no ha dejado ni un momento de escribir su poesía: única manera de dejar un testimonio sobre su situación de niño poeta en el campo cubano. No obstante, el rechazo de su familia no se limita sólo al hecho de que sea poeta y por consiguiente inútil en el campo, sino también a sus comportamientos un poco afeminados. Como el tema de la homosexualidad ocupa un lugar secundario en este caso, no lo trataré de manera detallada, lo que sí se hará con el análisis de la tercera novela, *Otra vez el mar*, una de las más marcadas por el tema de la represión homosexual en Cuba.

2.1.1.2. La persecución al homosexual

En su primera novela se encuentra ya cierta defensa de los homosexuales. Así explica Roberto Valero:

Otra manifestación de la represión cubana, e hispana en general, se da a través de la mentalidad militar, la cacería de los homosexuales. Desde la primera novela de Arenas hay una comprensión y defensa del homosexualismo, tema que llegará a su clímax con *Arturo, la estrella más brillante (...)*, aunque ha estado presente en casi toda su producción. En *Celestino* basta llegar a la escuela acompañado de la madre, o escribir poesías en los árboles, para ser calificado de mariquita⁴⁶¹ y recibir un castigo brutal.

La única esperanza de salvación radica en la amistad entre los primos y la voluntad de éstos de resistir, aunque sea en silencio y a través de la imaginación, la tiranía que los oprime. Son niños que aún no pueden contra los adultos, como en “Bestial entre las flores”, pero se niegan a aceptar las circunstancias que los rodean. Se rebelan contra una familia que devora a sus propios miembros. En el terror que presenta el autor, se esconde una condena que rompe los límites geográficos del niño, los de la propia Cuba y abarca a toda la sociedad que destruye sus elementos constitutivos como máxima aberración de la naturaleza humana.⁴⁶²

Para la gente del campo, escribir poesía se opone a las características productivas del hombre y se relaciona por consiguiente con rasgos femeninos que uno debe rechazar. Cuando la madre descubre por primera vez que Celestino escribe en los árboles, lo relaciona con una actitud afeminada. Los hombres no son poetas, tienen que trabajar en el campo:

⁴⁶¹ Palabra peyorativa para referirse a un homosexual.

⁴⁶² Valero, R., op. cit., p. 83.

“Eso es mariconería”, dijo mi madre cuando se enteró de la escribidera de Celestino. Y ésa fue la primera vez que se tiró al pozo.

“Antes de tener un hijo así, prefiero la muerte.” Y el agua del pozo subió de nivel.⁴⁶³

Tener a un niño poeta representa para ella una vergüenza familiar. Más adelante, cuando los niños se van a bañar en el río con los compañeros del colegio, esos empiezan a burlarse de Celestino y del niño/narrador:

Fuimos al río. Las voces de los muchachos se fueron haciendo cada vez más gritonas. A él lo sacaron del agua y le dijeron que se fuera a bañar con las mujeres. Yo salí también detrás de Celestino y entonces los muchachos me cogieron y me dieron ocho patadas contadas: cuatro en cada nalga. Yo tenía deseos de llorar. Pero él lloró también por mí.⁴⁶⁴

Y al volver a casa, Celestino le dice al narrador que no mencione nada en casa. Sabe que la situación podría empeorar:

“Que en la casa no se enteren de lo que han hecho los muchachos”, me dijo Celestino, y se secó los ojos con una hoja de guayaba. Pero al llegar a la casa, ya ellos nos estaban esperando en la puerta. Nadie dijo nada. Ni media palabra. Llegamos. Entramos en el comedor y ella salió por la puerta de la cocina. Dio un grito detrás del fogón y echó a correr por todo el patio, lanzándose de nuevo al pozo...⁴⁶⁵

La madre ya se había tirado al pozo una vez por lo de la fiebre de la escritura de Celestino y ahora lo vuelve a hacer porque lo llaman ‘mariquita’. Está avergonzada de haber dado a luz a un niño diferente de los demás.

Roberto Valero llama también la atención en otra escena del libro donde resalta la homosexualidad del niño/narrador, aunque en este caso se trate todavía de un amor homosexual con un personaje creado por su propia imaginación. Se refiere al extracto donde el protagonista decide criar a un pajarito con Celestino como si fuera su hijo:

Este pasaje también es interesante porque aquí vemos uno de los vínculos más importantes para probar la homosexualidad del protagonista. Él ama a

⁴⁶³ *Celestino*, pp. 20-21.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

Celestino y quiere criar el pichón como si fuera hijo de ese amor imposible. Imposible no sólo por tratarse de una pareja homosexual, sino porque uno es la creación ficticia del otro. Es importante destacar esta inclinación sexual de Celestino, inclinación que tendrán casi todos los protagonistas de las obras de Arenas y que sume los textos en un hálito de desolación. Los personajes sufren más porque viven en un medio conservador.⁴⁶⁶

En la novela, se puede leer que los niños han encontrado una cría de pájaro y deciden cuidarla como si fuera un hijo suyo:

Hemos llegado al río. En el camino yo descubrí un nido de pitirres. Me subí a la mata donde estaba el nido que tenía cuatro pichones. Celestino no quería que yo cogiera pichones. Pero yo le dije que íbamos a coger uno nada más y que lo íbamos a criar como si fuera un hijo. Él entonces dijo que estaba bien, que cogiera uno y le dejara los demás a los padres para que se conformaran y no se murieran de tristeza. “¡Qué tristeza! ¡Como si los pájaros se murieran de tristeza!” dije yo y me reí. Y él me dijo que no me riera porque “eso era lo que yo no sabía”. Y se puso muy serio.⁴⁶⁷

Luego llegan a casa y dice la madre:

-¡Suelta ese pájaro! –me dijo mi madre cuando me vio entrar con el pichón de pitirre entre las manos.
-¡No! Celestino y yo lo vamos a criar como si fuera hijo nuestro.
-¡Eso es lo que faltaba!... –me contestó. Pero luego se puso muy seria, y no volvió a abrir la boca en todo el día y la noche.
Nosotros salimos a buscarle papitas y semillas de higuillos al pichón de pitirre.⁴⁶⁸

Los niños deciden seguir cuidándolo con mucho amor pero el pájaro se enferma:

En cuanto terminemos aquí, Celestino y yo vamos a ir al monte para cortar un palo de úpito y hacerle una jaula al pitirre. Ya está echando plumas. El pobre, nosotros lo cuidamos lo más que podemos, y yo algunas veces hasta lo acuesto en la cama; pero de todos modos a mí me parece que casi nunca come. Y por eso es que yo lo embuto. Cojo un poco de papitas cimarronas y se las echo, de un viaje, en la boca y, con el dedo, se las hago rodar por la garganta hasta el buche.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Valero, R., op. cit., p. 96.

⁴⁶⁷ *Celestino*, pp. 68-69.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, pp. 69-70.

Desgraciadamente, el pichón de pitirre acaba muriéndose. La repetición de ‘se nos muere’ enseña lo difícil que es para el protagonista que se muera su ‘niño’:

Se nos está muriendo el pichón de pitirre. Yo sé que se nos está muriendo.
Se nos muere.
Se nos muere.
Se nos muere.
Ya le di agua, pero nada. Le di papitas bien maduras, pero nada. Le di pan con leche, pero nada.
Se nos muere.
Se nos muere.
Se nos muere.
Ahora preparo una cajita de dulces de guayaba para enterrar al pichón. Pero todavía está vivo... ¡Se nos está muriendo! ¡Pero todavía está vivo!
Se nos está muriendo. ¡Pero todavía está vivo! ¡Qué tristeza! Ay, que el pichón no vea que yo le estoy haciendo la caja, que no vea que estando vivo ya pensamos en su muerte. Pero hay que pensar en ella, porque si lo dejamos en la jaula, se pudrirá y las hormigas se lo comerán.⁴⁷⁰

La primera persona a quien necesita decirlo es a Celestino, porque su papel es el de segundo padre del pichón y también porque es el único que puede entender su pena: “¡Celestino! ¡Celestino! ¡El pichón de pitirre ya está muerto!...”⁴⁷¹ A su madre, por ejemplo, no se lo cuenta porque no lo podría comprender. Por su tristeza, el protagonista no piensa en absoluto en el trabajo físico que exigen de él sus familiares pero no se atreve a decírselo a su madre. Se burlaría de él por sus pensamientos y volvería a quejarse de cómo es su hijo. Por eso, cuando su madre le pide que vaya a buscar agua, le contesta:

-¡Coño! ¡Hoy sí que no busco nada! –le dije yo, rabioso, pero no era eso lo que hubiera querido decirle. Yo hubiera querido decirle: “¿No ves que se ha muerto el pichón de pitirre que estábamos cuidando? Hoy no tengo deseos de hacer nada”. Eso es lo que yo quise decirle. Pero no se lo dije, porque sé que si se lo hubiera dicho habría empezado a reírse a carcajadas. A carcajadas. A carcajadas. A car...”⁴⁷²

Es necesario llamar la atención en el animal elegido por los niños. Más adelante, en la función teatral, Celestino se convierte también en un pájaro y es matado por el abuelo. ‘Pájaro’ es en Cuba uno de los numerosos términos para referirse a los hombres

⁴⁷⁰ Ibid., p. 70.

⁴⁷¹ Ibid., p. 74.

⁴⁷² Ibid., p. 77.

afeminados y homosexuales y, por lo tanto, no me parece totalmente inocente la preferencia del autor para este animal.

Finalmente, un último episodio donde se nota la atracción del niño/narrador por todo lo que no pertenece al mundo masculino, es la visita de sus primas. Ellas están jugando con las muñecas y él las mira con envidia:

Pero no..., aunque sé que estás loco por subir, no lo puedes hacer. Confórmate con mirarlas desde abajo; tú no eres una niña. “*Tú eres un hombrecito y no debes estar jugando siempre con las hembras*”... Tú eres un hombrecito...
-¡Zángano! ¡Otra vez con las muchachitas!...⁴⁷³

Y acaba masturbándose con la muñeca de una de ellas. El protagonista ha nacido en un lugar conservador y machista. Su sitio es el campo, donde tiene que demostrar su virilidad. La homosexualidad no tiene espacio aquí y está considerada como una vergüenza.

A pesar de los extractos mencionados, en esta novela, la alusión a la homosexualidad del protagonista sigue siendo muy indirecta. Acerca de este punto, comenta Liliane Hasson que se trata más bien de una autocensura:

Sobre la homosexualidad, tuvo que recurrir a una relativa autocensura en los primeros libros, mientras todavía esperaba que se le publicara en Cuba; homosexualidad alusiva, pero siempre latente ya desde *Celestino*, cosa que captaron perfectamente los funcionarios de la censura en su única obra editada en la isla.⁴⁷⁴

2.1.2. Los diferentes escapes del niño

Como señala Francisco Soto, el ‘argumentive center’ de esta novela es “a staunch defense of man’s imaginative capabilities (self-expression) in a world beset by brutality, persecution and ignorance.”⁴⁷⁵ El protagonista necesita escapar de esta

⁴⁷³ Ibid., p. 179. (cursiva en la cita)

⁴⁷⁴ Hasson, L., “*Antes que anochezca* (Autobiografía): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas”, en Ette, O. (ed.), *La escritura de la memoria*, op. cit., p. 169.

⁴⁷⁵ Soto, F., “*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The struggle for self-expression”, op. cit., p. 60.

atmósfera de violencia y de terror, y lo hace a través de la imaginación y de la escritura, como el propio autor en vida:

El individuo debe romper esas limitaciones espaciales impuestas por la tiranía, sea la de la familia o la del gobierno. En el caso de *Celestino* siempre será la familia el monstruo mayor, no así en las novelas siguientes. No aparecen, prácticamente, alternativas. Esto produce un dilema que se convierte en obsesión: el escape. Curiosamente esta obsesión del protagonista está presente en casi todas las novelas de Arenas, pertenezcan o no a la tetralogía; están desesperados por escapar Celestino, Fortunato, Héctor, Fray Servando, Arturo y también varios de los protagonistas de sus cuentos. Celestino resuelve el problema como lo hizo el propio autor, y como lo harán la mayoría de los personajes arenianos, con la imaginación.⁴⁷⁶

Para escapar de sus familiares y de esta realidad terrible, utiliza lo que Félix Lugo Nazario llama la ‘imaginación salvadora’⁴⁷⁷:

La fuerza dinámica que impulsa el acontecer narrativo en esta obra es la imaginación alucinante. El protagonista siempre está viendo visiones, como enajenado, siempre transformando la realidad, mezclando el acontecer real con sus fantásticas alucinaciones, soñando con los vivos y jugando con los muertos, pero también creyendo sus engaños, sublimando sus frustraciones, pero siempre manteniendo sus esperanzas.⁴⁷⁸

Como comenta el mismo Arenas, la imaginación es imprescindible para el niño a fin de no padecer la persecución que lo rodea:

Digámoslo de una vez: el niño no cuenta para defenderse más que con la imaginación; y esto le es suficiente para que no perezca, para que su mundo no sea destruido, porque, no podemos olvidarlo, la imaginación es maravillosa, es un formidable don, que en último caso sería el esencial y definitivo que diferenciaría al hombre del resto de las bestias. Y con esa prodigiosa arma que nadie le podrá nunca arrebatarse, el niño cruza por encima del horror; se refugia, digamos, en una de las esquinas del corredor, donde la enredadera ofrece la frescura propicia para la creación, y empieza, magistralmente, con su inocencia terrible, a crear un mundo. La imaginación lo ha rescatado de la realidad inmediata y lo ha llevado a salvo a la otra realidad, a la gran realidad,

⁴⁷⁶ Valero, R., op. cit., p. 78. Valero utiliza el término ‘tetralogía’ porque entonces, no se sabía todavía si iba a haber una quinta novela.

⁴⁷⁷ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 70.

⁴⁷⁸ Ibid., pp. 70-71.

a la verdadera realidad, aquella que tiene su lugar en el subconsciente del individuo.⁴⁷⁹

A través de esta imaginación alucinante, el protagonista logra crear un mundo propio donde la violencia no es tan terrible, la realidad no es tan desagradable y donde la soledad desaparece:

Dentro de su amarga soledad rural, agobiado por la incesante persecución familiar, Celestino empieza a desarrollar una imaginación eidética, que aparentemente raya en la alucinosis. Para Arenas, la alucinación es un puente del que se vale el protagonista para desplazarse desde su circunstancia (espacio real) hacia el de su creación mental (espacio artificial e imaginario). Le sirve de medio para crear una dimensión ideal que está por encima de la situación cotidiana de violencia. Al situarse en ese plano, el protagonista supera su infelicidad y, hasta cierto punto, puede temporalmente vivir mejor tolerando su desagradable y fea realidad.⁴⁸⁰

De esta manera, el niño/narrador se inventa un mundo fantástico con animales y un primo que se comunican con él:

La madre, como vemos desde el comienzo, siempre amenaza con el suicidio, una especie de chantaje que ya a nadie le interesa. Los abuelos son también seres terribles. En ese mundo el niño se aliará con toda una serie de creaciones fantásticas, como los animales que lo rodean, con quienes habla con frecuencia, y sobre todo, su primo. El primo es el narrador diegético, y en ocasiones se confunde con el propio Celestino.⁴⁸¹

Así nace Celestino, el primo imaginado que lo apoya en la batalla contra sus familiares y lo acompaña como amigo en la soledad de esta casa hostil:

El niño está obsesionado con escaparse de su familia, pero es curioso notar que sus planes no son concretos ni menciona a dónde quiere ir. Actúa como si no existiese otro sitio fuera del que él conoce y aborrece. Está limitado por su edad, por su falta de experiencia, y su única posibilidad es imaginar un doble y otras fantasmagorías. La solución es escapar de la realidad y crear ambientes en los cuales él pueda vivir sin temor. (...) Su refugio es la noche, el techo de la casa, el fangal, el hueco del árbol donde se esconde con el primo narrador,

⁴⁷⁹ Arenas, R., "Celestino y yo", op. cit., p. 118.

⁴⁸⁰ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 72.

⁴⁸¹ Valero, R., op. cit., pp. 72-73.

los lugares solitarios. Sus amigos serán los animales y las cosas que lo rodean, pitises, tataguas, río, lagartijas...⁴⁸²

El recurso de la imaginación permite al narrador aprovisionarse de lo que carece en este mundo campesino:

La alucinación, por otro lado, provee para que Celestino pueda satisfacer sus necesidades, sus vacíos, su soledad. Careciendo de juguetes se imagina que las botellas son personas que viven en un castillo de tierra roja, como las tías no venían en Navidades se inventa las visitas y las fiestas navideñas, como no tenía un compañero con quien jugar se inventa a Celestino a su imagen y semejanza, es decir, todo lo que no tenía se lo autoproveía imaginariamente.⁴⁸³

Antes comentaba cómo la risa puede servir de medio para la opresión, pero Nicasio Urbina añade en su estudio sobre la risa que esta también puede ayudar al protagonista a escapar de la realidad que lo rodea, lo cual ocurre en *Celestino*:

La importancia de la risa en *Celestino* y en la obra de Arenas en general, se pone en evidencia en el epígrafe de Dassine que se encuentra a mitad de la novela. “Durante mucho tiempo no aprenderás a otra cosa que a reír y reír”. La importancia del aprendizaje de la risa como elemento fundamental del desarrollo del ser humano en su adaptación al medio ambiente, corrobora la concepción de la risa como instrumento semiótico de dominación y defensa. Para sobrevivir es importante reír y sin la risa no hay sobrevivencia.⁴⁸⁴

2.1.2.1. La neblina y la noche

Un elemento que no se puede omitir en este apartado es la neblina. Este es el momento más apreciado por el protagonista, porque le permite ver otra realidad con más belleza, y escapar de la persecución. La neblina convierte a la madre y hasta al abuelo en personas cariñosas. Como señala Roberto Valero, “la neblina es importante en la novela. Le permite al niño ver la realidad deformada, pero más bella.”⁴⁸⁵

Félix Lugo Nazario se detiene también en este elemento tan relevante del mundo alucinatorio del niño/narrador:

⁴⁸² Ibid., pp. 78-79.

⁴⁸³ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 74.

⁴⁸⁴ Urbina, N., op. cit., p. 207.

⁴⁸⁵ Valero, R., op. cit., pp. 83-84.

Una parte de la acción de la obra se desarrolla de noche y gran parte de madrugada. La neblina, que tanto se menciona al amanecer (al alba) es un medio que se emplea en la obra para ocultar la realidad inmediata en que transcurre la acción. A través de la neblina, todo se transfigura y se ve más bonito. (...)

En la oposición neblina-sol (noche-día) se da la clave que justifica el título. Mientras con la neblina todo se embellece y se torna grandioso, o sea, poético, con el sol todo se empequeñece y afea, es decir, se cotidianiza.⁴⁸⁶

En la novela, el narrador explica que le gusta pasear solo por la noche porque así puede hacer lo que le apetece sin que nadie lo mire o se burle de él. Esta soledad no impide la presencia de Celestino, ya que su primo es invención suya:

Me gusta pasear de noche, cuando nadie me ve. Sí. Me gusta porque ahora puedo caminar en un solo pie. Desparramarme en la punta de un tronco y bailar sobre él, haciendo equilibrios. Hacer veinte murumacas, todas distintas. Revolcarme en el suelo y echar a correr de nuevo, hasta perderme entre la neblina y entre los gajos de la mata de higuillos, que aún se mantiene de pie. Me gusta estar solo y empezar a cantar. Celestino se me ha acercado y me ha pedido un trago de agua. “De dónde.” “De dónde”, le digo yo y le enseño mis manos vacías. Aunque a la verdad es que yo tengo muy mala memoria y nunca puedo aprenderme bien una canción. Pero no importa: yo las invento. Casi me gusta más inventarlas que aprendérmelas de memoria.

Ya estoy inventándola.⁴⁸⁷

La noche es también el momento en el que aparecen las brujas danzando en sus escobas. A partir de este momento, todo está permitido y, por lo tanto, se entiende la cita de Rimbaud que el autor intercala poco después en una página en blanco: “Bah, hagamos todas las muecas posibles.”⁴⁸⁸ A esto se añade que, cuando es de noche, todo parece más bonito. Por ejemplo, la casa que siempre le ha parecido horrible, se convierte en una casa de cuentos gracias a la oscuridad:

Esta noche veo las cosas más bonitas. ¿Será que son así? O es que yo las veo diferente a todos los demás. No sé. Pero de todos modos, y aunque, según mi madre, éste es el lugar más feo del mundo, yo no lo creo así y hay muchas cosas que son muy lindas. La misma casa –que algunas veces quisiera pegarle candela– yo sé que no es fea, y aunque se está cayendo y las gallinas la cagan todas las noches (porque la mayoría de las condenadas gallinas duermen en el

⁴⁸⁶ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 84.

⁴⁸⁷ *Celestino*, pp. 33-34.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

techo de la casa), hay lugares donde no cae ni una pizca de mierda, y todo luce bien. (...) ¡Sí que este lugar tiene cosas muy lindas! Y la misma gente no es tan fea como dicen. Mi propia madre, que algunas veces se porta tan furiosa, hay algunos momentos en que parece distinta...⁴⁸⁹

La neblina tiene ese mismo efecto embellecedor. Su madre, que siempre suele regañarlo cuando hace algo malo, con la neblina no se enfada al ver que se habían caído los cubos de agua que el niño traía del pozo. Todo lo contrario, le pasa la mano por el pelo:

Miré a mi madre, y, no sé, porque todavía era muy temprano y había mucha neblina, pero me pareció como si estuviera llorando... Desde entonces, cuando me caigo con las latas de agua en mitad del patio, me quedo muy tranquilo, esperándola. Aunque algunas veces me equivoco y en vez de pasarme la mano por la cabeza lo que me pasa es un garrote. Pero de todos modos ya yo no podré sacármela de la memoria así como así. Y siempre me la imagino agachada junto a mí en el fanguero y pasándome la mano por la cabeza, mientras sus ojos comienzan a brillar y a brillar a través de la neblina enorme que cubre todos estos lugares por la mañana... Eso es otra de las cosas que me gusta de este barrio: la neblina. Tan blanca... Estirar las manos y no vérselas casi... Y si me las veo, me las veo tan blancas que no parece que fuesen mis manos... El mismo abuelo, que está tan negro de tanto sol que aguanta, cuando es de mañana yo lo veo caminar por el potrero y parece un poco gigante, de lo blanco que se ve detrás de la neblina.⁴⁹⁰

Es esta niebla la que produce ese efecto embellecedor y, por esa razón, se levanta todos los días temprano para poder disfrutar de la mejor parte del día en la que hasta el abuelo aparece como un ser alegre:

Por eso yo todas las mañanas me levanto bien temprano y me vengo para acá y me subo hasta lo más alto del potrero, donde están las matas de mango, y me quedo horas y horas embelesado, mirando qué linda se ve la casa llena de neblinas, pues es casi como una casa de esas de cuentos. (...) Y hasta que el sol no está así de grande y empieza entonces a achicharrarlo todo a uno, las cosas no dejan de verse bonitas. Es una lástima, a la verdad, que no se pueda vivir siempre entre este neblinal, porque así las cosas serían diferentes siempre y mi abuelo fuera siempre un viejito muy blanco. Alegre y húmedo. Caminando por sobre la yerba también blanca. Y la casa –si nunca saliera el sol– fuera también una casa de cuentos como la de la portada del libro de Celestino, y quién sabe si hasta mi madre, en vez de darme un janazo de vez en cuando, lo que hiciera siempre fuera pasarme la mano por la cabeza, pues

⁴⁸⁹ Ibid., pp. 34-36.

⁴⁹⁰ Ibid., pp. 36-37.

hay que tener en cuenta que el día en que lo hizo de verdad había mucha neblina... Sí. Yo creo que es el sol, con este resplandor tan enorme, quien siempre tiene la culpa de que las cosas se pongan tan feas y de que la gente se enfurezca por cualquier bobería.⁴⁹¹

El sol quita todo el encanto engañoso y hace volver al niño a la realidad de la opresión. Es por eso que cuando ya es de noche, el niño espera el día siguiente con impaciencia: “Es ya de medianoche. Posiblemente mañana sea un día de mucha neblina.”⁴⁹² Cuando hay neblina, se llena de alegría, como se puede leer en el siguiente extracto:

Un caballo ha salido corriendo de atrás de la casa y corriendo se ha perdido entre la neblina. Yo lo veo confundirse entre el blanquikal y una alegría muy grande me va entrando poco a poco. Aunque no puedo decir por qué.⁴⁹³

La neblina es por consiguiente el momento donde reina la imaginación del niño. Es en ese período del día, por ejemplo, que aparecen sus primos muertos, quienes desaparecen con la luz del sol:

Llego a la casa saltando de tronco en tronco, y lo primero que veo es el techo blanco entre la neblina y a todos mis primos encaramados en él, dándome gritos y más gritos, mientras cantan canciones mudas que solamente ellos y yo podemos entender. De un salto me llego hasta las canales y me encaramo en el techo. El coro de primos se me acerca sin dejar de brincar y todos a un tiempo me dicen:

-¿Por qué nos has hecho esperar tanto? Bien sabes que desaparecemos en cuanto sale el sol. ¡Qué desconsideración! Esta neblina es lo único que nos protege contra la gente. ¿Es que ya no quieres matar a tu abuelo?

-¡Sí, quiero! ¡Sí, quiero!

-Entonces por lo menos debes ser puntual a la cita que tú mismo nos diste.

-Es que Celestino está perdido en el monte y me he pasado toda la noche buscándolo...

-¡Mentira! Celestino duerme detrás del cocal y tú no lo andabas buscando ni cabeza de un pato. Sino que te has pasado la noche brincando de un tronco para otro y dando maullidos como un perro desconsolado...⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Ibid., p. 37.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid., p. 39.

⁴⁹⁴ Ibid., pp. 49-50.

Cabe destacar de este extracto que, a pesar de la noche y de la neblina, los primos lo vieron cantando sus canciones inventadas y saltando de un árbol a otro, aquello de lo que justamente quería que no se enteraran. Como los primos pertenecen al mundo de la imaginación y de la neblina, son capaces de ver lo que la gente del mundo real no puede apreciar.

Otra razón por la que al protagonista le gusta en particular este momento del día es porque se trata también del más adecuado para el proceso de escritura de Celestino, porque como no se ve nada, al abuelo le cuesta más encontrarlos:

A cualquiera le daría grima ver la neblina que hay hoy. Desde que amaneció no he podido verme ni las manos siquiera, y ya horita llega el mediodía. ¡Qué barbaridad! Estos tiempos son siempre así. Pero, de todos modos, a mí me encanta que sean así. Entre la neblina todas las cosas se ponen blancas. Entre esa blancura del aire, Celestino y yo andamos dando tropiezos y nos sujetamos uno de otro para no despeyucarnos contra algún troncón. Hoy será un día de mucho trabajo para Celestino, que cuando hay neblina él escribe más de la cuenta; y algunas veces nos coge la noche en mitad del monte, pues la fiebre de la escribidera no lo suelta hasta que ya todo está oscuro y se ha dado dos o tres pinchazos en los dedos con el punzón de garabatear los árboles... También me gusta la neblina porque de esta forma el condenado de mi abuelo no nos puede encontrar tan fácil, como cuando todo está claro, y por lo menos podemos respirar tranquilos, pensando que no tenemos al viejo, hecho una furia, corriendo detrás de nosotros.⁴⁹⁵

A esto se podría añadir también el hecho de que a aquellas horas tempranas de la mañana o tardías de la noche, los demás familiares están todavía durmiendo por lo que no hay tanto peligro para la escritura y su persecución.

2.1.2.2. La muerte como último escape

Finalmente, el último escape del niño, cuando ya no le sirven la imaginación ni la escritura, es la muerte. Como todos los personajes de la pentagonía de Arenas (excepto el de la última novela), el niño/narrador se suicida al final de la novela y vuelve a aparecer en la siguiente. Comenta Rexach a este propósito:

Esa convivencia de la muerte con lo vivo confiere a esos textos una atmósfera de ambigüedad muy *sui generis*. Pero, junto a la Muerte y a las reflexiones

⁴⁹⁵ Ibid., p. 152.

sobre ella en sus diferentes personificaciones, aparece el problema del suicidio. En muchas situaciones se piensa en una muerte querida, buscada.⁴⁹⁶

Se puede decir que “Celestino encuentra en la muerte el consuelo a todos sus tormentos, la muerte es el alba que anuncia la eternidad de una existencia mejor.”⁴⁹⁷

Celestino decide acabar con su vida tirándose al pozo. La función teatral también termina con la muerte de Celestino:

VOZ DE LA ABUELA (*chillando desde fuera*): ¡Corran! ¡Corran!, ¡que se ha tirado al pozo!⁴⁹⁸

Uno de los grandes terrores del niño es la eternidad, el hecho de no morir nunca. Así, cuando toda la familia se está muriendo de hambre pero nadie fallece de verdad, el niño comenta: “Será que nosotros no vamos a morir nunca. Ése es el miedo que yo tengo: que seamos eternos, porque entonces sí que no tenemos escapatoria.”⁴⁹⁹ El propio personaje confirma con esta frase que la última salida es la muerte.

Más adelante, en una conversación con unas cucarachas, descubre que es eterno y se siente extremadamente solo:

“Nos has engañado: decías que eras de nosotros, y nos hemos enterado que eres eterno”. “¿Eterno?...”, pregunté yo, pero ya ellas habían desaparecido. (...) Por primera vez, me sentí más solo que nunca. Si tú no existieras yo tendría que inventarte. Y te invento. Y dejo ya de sentirme solo. Pero, de pronto, llegan los elefantes y los peces. Y me aprietan por el cuello, y me sacan la lengua. Y terminan por convencerme para que me haga eterno.”⁵⁰⁰

Y finalmente, es su madre quien acaba confirmándole su desgracia:

-(...) tú eres eterno.
-¡No!

⁴⁹⁶ Rexach, Rosario, “Relectura de dos obras de Reinaldo Arenas” en Sánchez, R. (ed.), op. cit., p. 147.

⁴⁹⁷ Méndez y Soto, Ernesto, *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*, Miami, Ediciones Universal, 1977, p. 222.

⁴⁹⁸ *Celestino*, p. 220. (cursiva en la cita)

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 232.

-Te lo digo yo, que también lo soy. Los dos padecemos esa desgracia, tan terrible como ninguna.⁵⁰¹

Es el peor castigo que podía tener en ese mundo de opresión, aunque, afortunadamente, se trata una vez más de su imaginación. Sin embargo, ese miedo a la eternidad demuestra la liberación que el niño encuentra en la muerte. Aunque al final de la novela, el niño muere, no queda muy claro para el lector si es cierto o no:

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara –como la otra vez–, momentos antes de caer al vacío.

Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano.

Último final⁵⁰²

2.2. El contexto histórico

2.2.1. El a-historicismo de *Celestino*

Cuando se habla de contexto histórico en cuanto a *Celestino*, lo que se suele comentar es que es una novela a-histórica. Está contada por un niño que no se preocupa lo más mínimo por estos detalles. Es cierto que, al contrario de las siguientes novelas, ni una sola vez se menciona ningún personaje o hecho histórico. Sin embargo, algunos datos, aluden indirectamente a la dictadura anterior a la revolución.

A pesar de esos indicios, es cierto que el período en el que tiene lugar la acción de esta novela aparece borroso:

In *Celestino antes del alba* there is no traditional plot; temporal sequences related to cause and effect, a before and after, are undermined. Story time (the period in which the situations and events occur, that is, the late 1940s and the early 1950s) is clouded and obscured by a magical and lyrical discourse time (the time of the enunciation, or actual narrating act).⁵⁰³

⁵⁰¹ Ibid., p. 235.

⁵⁰² Ibid., pp. 237-238.

⁵⁰³ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 91.

Las únicas indicaciones temporales que se encuentran en la novela se limitan a situar la acción durante el día, la noche, el verano o el invierno. Algunos ejemplos de tales indicaciones son los siguientes: “Y nos cogió la noche en mitad del potrero.”⁵⁰⁴, “Todavía era de día.”⁵⁰⁵, “Y casi es de madrugada. Otra vez de madrugada.”⁵⁰⁶, “Ahora estamos en la época del desyerbe del maíz.”⁵⁰⁷, “Hoy es el último día de la limpia del maíz.”⁵⁰⁸ o “Nos despertamos con los primeros truenos. Éste es el mes de agosto, y llueve siempre, aunque no me explico por qué tan temprano.”⁵⁰⁹

Como escribe Ottmar Ette, “*Cantando en el pozo* abarca la época de una vida en el campo fuera del tiempo histórico de los adultos.”⁵¹⁰ Asimismo, Roberto Valero alude al a-historicismo de la novela que reconoce el propio autor:

El niño ni remotamente sabe que vive bajo la dictadura de Batista. Sus tiranos tienen rostros conocidos, la familia es el primer medio brutal con que se encuentra el personaje. En *El asalto* se ofrecerá la confrontación final entre el protagonista y el tirano, enfrentamiento que curiosamente hará que el lector retorne a esta primera obra, puesto que el tirano (el Reprimero) y la madre son uno. Es importante tener en cuenta que *Celestino* era parte de esa tetralogía porque así algunos de los propósitos de la obra se hacen más evidentes. En una entrevista (Montenegro/Olivares: 1980: 55) el autor destaca lo que se ha señalado: “Yo quiero llevar al personaje en las distintas etapas de su vida y de la historia. *Celestino* es la época donde no hay historia. Es la época, digamos, como el primitivismo; el personaje está en contacto con el campo; no hay tiempo; incluso desde el punto de vista político no hay un tiempo: no se dice en qué época vive ni cuál es el Presidente de la República”.⁵¹¹

Francisco Soto también se detiene en este carácter de *Celestino* y añade que además de ser una novela a-histórica, es una novela que carece completamente de cronología. Esta idea se manifiesta en los tres finales de la obra:

From its onset *Celestino antes del alba* is set in a concrete locality: the impoverished reality of the pre-Revolution Cuban countryside. From this spatial marker the fantastic and explosive imagination of the child-narrator is

⁵⁰⁴ *Celestino*, p. 22.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁵¹⁰ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 101.

⁵¹¹ Valero, R., op. cit., pp. 74-75.

allowed to unfold. Yet beyond the presentation of this initial locality, steeped in historical time, it is impossible to distinguish among days, months, years, or any type of precise sequence of events. The most flagrant dismissal of chronology is seen in the use of three endings (...).⁵¹²

Myrma Solotorevsky, por su parte, destaca esos tres finales llamando la atención en el hecho de que son sucesivos y no alternativos, y de esta manera perturban completamente al lector:

Nos encontramos, pues, frente a un caso de final múltiple constituido por finales sucesivos, no alternativos. El finalizar y recomenzar del texto resulta analogable al morir y revivir los personajes. El último final, por serlo, posee un *status* ontológico diferente al de los otros dos; pero crea ilusoriamente un efecto de continuidad debido a la experiencia engañosa tenido con los finales anteriores; este último final es extremadamente polisémico y deja al lector sumido en la mayor incertidumbre. (...) Se crea en este momento una oposición entre instancias tan vagas como el decir de los otros y las sospechas del narrador. ¿Por qué podría la madre haber llegado demasiado temprano? Tal vez la madre llegó antes que Celestino y no pudo salvarlo; pero entonces él tampoco pudo salvarla a ella. Habría un retorno al principio, una suerte de desenlace circular; el efecto del estatismo que éste suscita es relacionable en el *corpus* de Arenas, con la eternidad concebida como castigo. Otra vez se conectan las tres instancias: el narrador, la madre, el pozo, y el narrador se encuentra solo. ¿Podría ser que la madre sí llegó a tiempo y salvó al narrador, pero para éste que *no* deseaba ser salvado, la madre llegó demasiado temprano? En todo caso, cumpliendo la función mitologizante que suele ser asignada al final de un texto (Lotman 1973), el final de CEP exagera los rasgos de indecidibilidad e inestabilidad que caracterizan al mundo configurado.”⁵¹³

Dejando de lado esos tres finales y la falta de referencia histórica en la novela, cabe resaltar que el lector puede descubrir el contexto de la obra gracias a otra información suplementaria. En el prólogo de la edición de 1982, el autor explica que *Celestino* es la primera parte de la pentagonía. Por lo tanto, el lector entiende que narra la infancia del adolescente Fortunato que irá a luchar con los rebeldes en la sierra en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Esto confirma que el contexto histórico de esta novela es el período de principios de los años cincuenta en la isla de Cuba. Como escribe Rodríguez Monegal, “*Celestino* inicia realmente una pentalogía en que el autor quiere mostrar cómo se forma, o deforma, un poeta, el poeta, en la Cuba de la

⁵¹² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., pp. 91-92.

⁵¹³ Solotorevsky, M., op. cit., p. 90.

Revolución.”⁵¹⁴ A propósito de la información que ofrece el texto introductorio a la segunda edición, comenta Ottmar Ette:

Contrariamente a la primera publicación, la novela editada en 1982 es precedida por un corto texto introductorio. Allí se justifica la reedición y se integra la novela en el “ciclo de la pentagonía” que abarca el período desde “la infancia del poeta narrador” siguiendo el “proceso revolucionario cubano” hasta 1980 y después. Este texto situado delante de la portada de la novela, o sea fuera del mundo propiamente novelesco, no está firmado, aunque se puede suponer que lo escribió el mismo autor o que al menos autorizó su publicación. Cumple una importante función paratextual y al mismo tiempo metatextual, ya que propone tanto una interpretación del ciclo como una instrucción y dirección de la lectura. Es, por cierto, significativo que se sitúe precisamente a este texto, que contiene mucho menos indicaciones históricas que todas las otras obras de Arenas, explícitamente dentro de un proceso histórico. La existencia de un tiempo cronológico se transfiere mediante un paratexto al proceso de recepción de la novela.⁵¹⁵

Y en una entrevista con el mismo Ottmar Ette, Reinaldo Arenas aclara la evolución histórica y autobiográfica que se encuentra en las cinco novelas de su pentagonía:

O.E.: Y no pensaste en un ciclo de varias novelas en aquel entonces [al acabar *Celestino*], ¿no?

R.A.: No, en realidad me di cuenta de la necesidad que aquello tenía que tener el matiz digamos de una obra mayor cuando terminé *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Ya habían pasado unos años más, y yo comprendí que aquel personaje era un personaje que seguía viviendo y que yo no podía dejarlo trunco en un niño o en un adolescente, que tenía que desarrollar su vida por lo menos digamos el ciclo vital de un ser humano, hasta los cincuenta años o algo así. En ese personaje había un material que no podía dejarse interrumpir, que había que continuar explotando hasta llegar a su finalidad. Y coincidían, y eso fue lo que me dio más la idea de la pentagonía, no solamente un ciclo histórico que era obvio –la cosa de Batista, después el triunfo de la Revolución, la Revolución convertida en dictadura, todo eso– sino que había también un ciclo vital –el niño, el adolescente, el joven, el hombre– en fin: todo esto eran dos tiempos paralelos, el tiempo autobiográfico y el tiempo histórico marchando a la vez. Entonces me dije, bueno, que esto forma parte de un ciclo más autobiográfico que los otros ciclos tal vez que yo he escrito, pero que indiscutiblemente tenía que llegar a una terminación.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Rodríguez Monegal, E., op. cit., p. 9.

⁵¹⁵ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 101.

⁵¹⁶ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 85.

En 1952, el general Fulgencio Batista da un golpe de estado con el que empieza su segundo mandato como presidente de la República de Cuba. Lo que me interesa destacar de este gobierno es lo que concierne a la situación de los campesinos en aquellos años, ya que a este grupo pertenece la familia del niño/narrador de esta primera novela.⁵¹⁷ Cabe destacar que a finales de los años cincuenta, la isla cuenta ya con unos siete millones de habitantes de los que más de la mitad se encuentran en las zonas urbanas debido a las mejores condiciones de vida respecto al campo.

El 75% de los campesinos vive en bohíos –unas casas primarias hechas de barro y de hojas de palma-, como es también el caso de la familia de Celestino. Las épocas de hambre descritas en la novela pueden también tener una explicación en la historia. En aquellos años, la mayoría de las tierras pertenece a grandes propietarios. Angelo Trento comenta que, en 1958, el 0,1% de los propietarios poseen el 20% de las tierras, mientras que el 68% de las explotaciones sobrevivían con un un poco más del 7%.⁵¹⁸ Dentro de este 68% se encuentra la familia del niño/narrador ya que, como la propiedad del abuelo es demasiado pequeña, no cultivan caña de azúcar sino maíz. A esto se añade además que numerosos campesinos sufren el paro en gran parte del año ya que sólo se les necesita en los cuatro meses de la recogida de la caña de azúcar.

Otro dato que se vuelve a encontrar en este libro es el analfabetismo de los campesinos. Aunque, en esos años, este ha bajado a menos del 12% en las ciudades, es necesario resaltar que en las zonas rurales llega todavía a un 42%.

La mayor consecuencia de esta precaria vida es una gran migración hacia las ciudades. De esta manera, la población agrícola activa baja a un 39%. Esa gente no encuentra en las ciudades más que empleos marginados de poco rendimiento, lo que es también el caso de la familia del niño/narrador que, como se verá en la siguiente novela, deja el campo para establecerse en Holguín donde el abuelo monta una pequeña tienda de alimentación.

⁵¹⁷ La información sobre la situación de los campesinos en los años pre-revolucionarios proviene del libro Trento, Angelo, *Castro et la Révolution Cubaine*, Firenze, Casterman-Giunti, 1998, pp. 21-22.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

2.2.2. Una crítica indirecta

A través de esta novela, el autor hace una crítica indirecta a regímenes totalitarios que reprimen la libertad de expresión. En este caso, es una referencia soslayada a los gobiernos del ex-dictador cubano Fulgencio Batista y al actual presidente de la isla, Fidel Castro. El hecho de elegir a un niño/narrador le permite a Arenas establecer esta crítica indirecta más fácilmente:

El autor escoge al niño como personaje para que observe la vida con todos sus defectos y para que estos defectos sean captados a través de su mente infantil, produciendo así un doble impacto en el lector. Uno, es el que recibe a través de lo que dice el niño en la narración y el otro impacto, es el que hace que el lector piense y evalúe aquello que el autor ha querido criticar.⁵¹⁹

La crítica a Batista se refiere más bien al analfabetismo y a la ignorancia de la gente del campo. El propio Arenas utiliza la palabra ‘denuncia’ para referirse a su primera novela:

mi intención ha ido más allá de contar tradicionalmente una historia determinada. Ni siquiera pretendo denunciar deliberadamente un determinado estrato social. La denuncia, desde luego, está dada en toda la obra, porque uno nace en una región determinada, se forma dentro de un ambiente determinado, y si se es honesto cuando se escribe, ese mundo, ese medio en el cual nos desarrollamos y surgimos, quedará, indudablemente, expresado en la obra, con todas sus violencias, ternuras, defectos y bestialidades.⁵²⁰

Es una denuncia, como explica Roberto Valero retomando las ideas de Eliseo Diego, de ‘la ignorancia y la brutalidad de la familia rural’:

El libro parece ser, a simple vista, sólo una condena poética de la ignorancia y brutalidad de la familia rural, y quizás haya sido por esta razón que la novela fue publicada en Cuba. Así lo ve Eliseo Diego.⁵²¹

⁵¹⁹ Parent, Ana en Kassir, Gaye, “Arenas and Rosales: A portrayal of exile, personal disenfranchisement, and escape through the written word”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latinamerican Studies*, 3: 3 (octubre 2002), p. 229.

⁵²⁰ Arenas, R., “Celestino y yo”, op. cit., p. 120.

⁵²¹ Valero, R., op. cit., p. 73.

Justamente por querer ser escritor y de esta manera intentar superar sus orígenes campesinos, el niño es perseguido por sus familiares que consideran un insulto tener a este tipo de individuo dentro de su familia:

Señala Carmelo Salvatierra, estudioso de la libertad espiritual de los personajes literarios, que un rasgo esencial de la vida interior del ser humano es su natural tendencia a trascender los límites individuales hacia la universalidad de sus anhelos. Siguiendo este pensamiento, podemos observar que Celestino pretende trascender los límites que lo marginan en el campo y convertirse en escritor, en poeta. (...)

Este anhelo de hacerse escritor del niño orienta la estructura de la acción del relato hacia una de 'búsqueda' y de 'persecución', pues el niño, al buscar tenazmente patentizar su vocación de escritor en la misma proporción, se verá perseguido y acosado por su Abuelo (y demás familia) quien tras destruirle su incipiente creación poética, le impone su estilo de vida campestre.⁵²²

Esta idea de la familia perseguidora vuelve a aparecer en el estudio de Roberto Valero:

La familia también impone sus límites en cuanto a la capacidad del individuo para expresarse. No permite que el niño trate de superar el obstáculo que ha mantenido a la familia en la miseria: la ignorancia. (...) La pobreza espiritual iguala a la material. Cuando Celestino descubre su vocación de poeta y comienza a escribir en los troncos de los árboles, el abuelo viene con el hacha a derribarlos. A través de toda la novela se desarrolla este extraño duelo, escritura con hacha. El abuelo, déspota mediocre que no sabe leer, cumple con la única tarea que él sí puede ejercitar bien: la destrucción. Ahí radica su fuerza. Lo que diferencia a Celestino del resto de los seres humanos es que él escribe. El abuelo trata de rebajarlo siempre, de hacerlo un igual, de adocenarlo, de "mediocrizarlo".⁵²³

Y añade que otra posible interpretación podría ser una llamada de atención en las grandes diferencias que separaban las clases sociales en aquel entonces:

También se podría extender el tema tratando las tremendas dificultades que enfrentaba una familia campesina para ascender hacia otra clase en la Cuba precastrista. Solamente romper el círculo vicioso del analfabetismo ya era una proeza.⁵²⁴

⁵²² Lugo Nazario, F., op. cit., p. 71.

⁵²³ Valero, R., op. cit., pp. 79-80.

⁵²⁴ Ibid., p. 80.

Es necesario detenerse aquí en la situación de analfabetismo bajo la dictadura de Fulgencio Batista. A pesar del alto porcentaje que se encuentra todavía en el campo, no se puede dejar de mencionar la intensa campaña que emprende Batista a mediados de los años treinta para luchar contra este problema de la sociedad cubana. Así, crea más de mil Escuelas Cívico Rurales para educar a las familias campesinas en las partes más remotas del país.⁵²⁵ Sin embargo, en *Celestino*, los familiares no tienen la suerte de poder asistir a la enseñanza ofrecida en esas escuelas.

Aunque me parece un poco desplazado, Roberto Valero no se limita a mencionar esta relación con el mundo campesino bajo la dictadura batistiana, sino que también hace referencia a la falta de libertad de expresión bajo Fidel Castro:

Ninguna novela de Arenas pretende ser realista o costumbrista en el sentido tradicional de los términos. Aunque la novela se desarrolla en el período de la dictadura de Batista, no se debe olvidar que fue escrita en los años sesenta. El autor se ha desencantado de la revolución cubana y no está bajo la tiranía de la familia. Arenas había “luchado” contra el régimen batistiano, (...). La situación está bien planteada, y casi autobiográficamente, en “Comienza el desfile” y *El palacio*, y la lucha se limitó a esperar en el monte que Batista huyera. En *Celestino* hay alusiones a la revolución cubana, condenas. (...) El protagonista, y también el autor, están iniciándose en la desolación. En este primer caso es el desencanto.⁵²⁶

Roberto Valero pretende que en la primera novela de la pentagonía ya se puede encontrar una crítica indirecta a la Revolución castrista. Añade que no se podía esperar una novela más directa porque de otras formas hubiera sido censurada enseguida, lo que pasó con las posteriores obras del autor holguinero:

Sería imposible esperar que una novela escrita dentro de Cuba fuese más directa. Quizás sea la primera novela seria que realmente cuestione la ética del proceso revolucionario. El autor utiliza la situación del artista que por casualidad nace en una familia donde reinan la ignorancia y la brutalidad, tema perfectamente válido e interesante en sí, para aludir y condenar la otra tiranía, la que espera al artista una vez que se libere de su familia. Se trata de un enjuiciamiento irónico de la usurpación de la libertad del individuo por aquellos que se espera que le ofrezcan protección: la familia y el nuevo

⁵²⁵ Bennett, David, “Fulgencio Batista: an apología”, en <http://www.geocities.com/pwhce/batista.html>, p. 7.

⁵²⁶ Valero, R., op. cit., p. 75.

proceso revolucionario. La novela presenta el horror de la perversión del ser humano empeñado en subyugar a sus semejantes.⁵²⁷

Y sigue explicando que por consiguiente se encuentran dos niveles de lectura en *Celestino*:

Estamos ante dos niveles de lectura evidentes, el primero, menos importante, sería un nivel particular donde se evidencia el horror por el nuevo proceso. Digo menos importante porque parte de la información sobre las posibles implicaciones anticastristas me la ha dado el propio autor, –no estoy convencido del todo–, aunque sus comentarios parezcan lógicos. Pienso que años después de publicada la novela, cuando ya Arenas comenzó a ser persona non grata, el autor hizo una relectura y encontró los posibles ataques. El segundo nivel apunta hacia un horror más universal y trágico, el horror de la condición humana.⁵²⁸

Las dudas de Roberto Valero en cuanto a los comentarios de Arenas me parecen muy acertadas. Está claro que se encuentra una crítica general a la persecución intelectual en esta novela, pero no creo que haya sido el objetivo principal del autor denunciar el régimen castrista al escribir esta novela. Más adelante, cita una parte de esta conversación en la que Reinaldo Arenas, siendo ya exiliado, explica cómo en *Celestino* ya se puede encontrar cierta denuncia del proceso revolucionario castrista:

R.V.: En *Celestino* existe una dictadura más pequeña, la de la familia. Es interesante ahora que han pasado tantos años ver esas especies de jaulas de las cuales va saliendo el personaje. Escapa de la dictadura de la familia hacia otra mayor. Es muy parecido a las jaulas de Fray Servando. Los personajes siempre tienen esa obsesión de escapar.

R.A.: Ya en realidad en aquel pasaje de *Celestino* de los soldados del castillo que no los dejan entrar hay cierta alusión a la revolución cubana. La revolución había sido hecha por nosotros mismos y ya no podíamos tener acceso a ella.

R.V.: ¿Ya estabas desencantado?

R.A.: Ya, evidentemente, era el 64. Recuerdo que me di cuenta de eso. También hay un pasaje que es simbólico. Un río de aguas rojas que lo va cogiendo todo y crece cada vez más, eso también se hizo con una intención.⁵²⁹

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Ibid., pp. 75-76.

⁵²⁹ Ibid., p. 77.

En otra entrevista con Jesús Barquet, el autor aclara también que, por criticar los regímenes donde los artistas son reprimidos, la publicación de *Celestino* en Cuba conoció numerosos problemas, y que también por esta razón, sus demás novelas nunca se publicaron en su propio país:

P.: Sin embargo, no al presentar pero sí al interpretar el mundo exterior sueles llegar a conclusiones bastante definitivas. Por ejemplo, las vicisitudes de Celestino en *Celestino antes del alba*, implican una referencia simbólica bastante marcada a la hostilidad del medio o de un régimen totalitario contra el artista. ¿Acaso no se vio esto en Cuba entonces?

R.A.: Sí, *Celestino antes del alba* fue escrita en 1965 y todo eso se vio entonces. La novela tuvo muchos problemas para publicarse y cuando se publicó sólo se imprimieron dos mil ejemplares. Desde luego que nunca más se reeditó en Cuba, aunque la novela tuvo muchas ediciones en el extranjero (en México y en la Argentina) y se tradujo inmediatamente al francés. En Cuba, en el año en que se publicó *Celestino antes del alba* (1967), todavía había cierta política que no era exactamente la misma de ahora. Ya en este momento esa novela nunca se publicaría. De hecho en 1966, cuando yo escribí *El mundo alucinante* y gané la mención en la UNEAC, esta segunda novela no se me publicó. O sea que uno o dos años más tarde, aquella situación había cambiado, se había hecho más radical y eso impidió la publicación de *El mundo alucinante* en Cuba.⁵³⁰

Comenta Roberto Valero que la persecución del abuelo al niño/narrador poeta puede, por consiguiente, simbolizar también la persecución a los intelectuales así como la falta de libertad de expresión bajo el régimen castrista y bajo cualquier régimen dictatorial:

Y este extraño duelo, escritura/hacha, también pudiera estar aludiendo a las nuevas normas de censura que va implantando el nuevo sistema.

Las hachas crean una atmósfera de terror impresionante. Todo el libro mantiene ese ambiente de inseguridad y angustia. El protagonista para liberarse tendría que matar a sus propios familiares, lo cual ha pensado algunas veces.⁵³¹

Lugo Nazario utiliza los términos de ‘censura literaria’:

Al remitir la labor poética a dichos perímetros el impulso destructor del entorno (Abuelo, Madre, Tías, Comunidad) busca justificar su violencia

⁵³⁰ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 67.

⁵³¹ Valero, R., op. cit., p. 80.

quitándole autoridad, es decir, “desautorizándole” la existencia del discurso literario, lo que se manifiesta prácticamente en el texto mediante la eliminación de las matas, desarbolando el campo, es decir, eliminando la poesía. Esta actitud del Abuelo constituye una acción de censura literaria. Ya que su moral no les permite asesinar al autor como lo pensaron varias veces, límitanle su expresión destruyéndole su obra, eliminándole su poesía.⁵³²

Francisco Soto también lo menciona y lo extiende a otras novelas pentagónicas del escritor cubano:

In the most general sense, the protagonist in *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar* develops along two axes: one chronological, from infancy to adulthood, and the other environmental, from a provincial existence (an unspecified rural town in Oriente Province, Cuba) to an urban lifestyle (Havana). Still throughout these development stages, one thing remains constant in the protagonist: an unwavering defense of individual creativity. This positive spirit indomitably rebels against all hierarchical systems of power that attempt to prevent or limit human creativity.⁵³³

El pasado reciente que se denuncia en *Celestino* es la dictadura de Fulgencio Batista con la ignorancia y el analfabetismo de la gente del campo. Este libro deja además un testimonio sobre la situación contemporánea a su escritura: la dictadura de Fidel Castro con su represión a los intelectuales.

Sin embargo, quiero volver a insistir en las dudas, que comparto, de Roberto Valero en cuanto a la interpretación de ciertos pasajes por parte del autor porque queda claro que la situación de Reinaldo Arenas en 1965 con sus veintidos años no era la misma que unos años más tarde. Pueden ser interpretaciones posteriores del autor de pasajes que al escribirlos no eran tal vez tan intencionados.

⁵³² Lugo Nazario, F., op. cit., p. 89.

⁵³³ Soto, F., “*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The struggle for self-expression”, op. cit., p. 60.

2.3. El narrador, autor e informante

2.3.1. Celestino: el doble

En este apartado, me voy a centrar sobre todo en el narrador de *Celestino*. En este caso, no hay informante debido a que se trata de un autor-testigo. El niño/narrador, que durante toda la novela permanece sin nombre, sufre la soledad en el campo donde vive rodeado de adultos. Es por esta razón que, un día, su imaginación le ayuda a salir de este aburrimiento creando un doble, Celestino. “Si se reconstruye la fragmentaria realidad que revelan los pensamientos del niño, Celestino es el ente de ficción creado por su propia imaginación para compartir la soledad de su existencia.”⁵³⁴ Para esta creación, el autor utiliza la técnica del espejo:

El narrador utiliza en esta obra la estructura del diálogo con el espejo. Frente a un espejo el protagonista habla con sí mismo como si fuera “Tú”, lo que virtualmente no podía ocurrir cuando el espejo está ausente. El “Yo”, sin un reflejo establece un monólogo cerrado hacia sí mismo, sin embargo, al mirarse a un espejo establece una especie de diálogo refiriéndose a la imagen como “otro”, o sea, quien escucha, “Tú”. El monólogo cerrado (con sí mismo) se transforma entonces en una especie de monólogo abierto (con otro) al autoproverse de un destinatario que constituye su imagen. Es lo que ocurre en *Celestino antes del alba*, al mirarse el protagonista en el pozo. Su imagen le devuelve quién es él. En la prosa novelística es un caso de proyección empática donde el escritor le da a sus personajes los rasgos propios de su persona reflejándose, creando la imagen suya en él.⁵³⁵

En la novela, el lector asiste en directo a la creación de Celestino. El niño se dirige al pozo donde ve su imagen reflejada:

Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba. Yo, que desaparezco con sólo tirarle un escupitajo a las aguas verduscas.⁵³⁶

Poco después, el lector descubre que el niño/narrador ya tiene un interlocutor:

Lloramos detrás del mayal viejo. Mi madre y yo, lloramos. Las lagartijas son muy grandes en este mayal. *¡Si tú las vieras!*⁵³⁷

⁵³⁴ Méndez y Soto, E., op. cit., p. 221

⁵³⁵ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 66.

⁵³⁶ *Celestino*, p. 17.

⁵³⁷ *Ibid.* (las cursivas son mías)

Más adelante dice claramente que su cuerpo se ha dividido en dos partes, comparándose con las lagartijas. La otra mitad es Celestino que, a partir de entonces, es parte de su vida cotidiana y no lo dejará en ningún momento:

Al fin doy con una. Le descargo el palo, y la trozo en dos. Pero se queda viva, y una mitad sale corriendo y la otra empieza a dar brincos delante de mí, como diciéndome: no creas, verraco, que a mí se me mata tan fácil.

“¡Animal!”, me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. “¡Deja a las pobres lagartijas que vivan en paz!” Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando.⁵³⁸

El lector entiende rápidamente que este amigo imaginario es el doble del protagonista que lo complementa y acompaña en su soledad. Por lo tanto, como señala Lugo Nazario, se puede considerar la relación entre el protagonista y Celestino, como una relación ‘consigo mismo’:

Dado que el monólogo es la estructura de comunicación del hombre solo, en su soledad, vemos que la obra es un soliloquio donde el protagonista piensa (dialoga) con sí mismo y sobre sí mismo, sin dirigirse exteriormente a alguien. Es una estructura de “conversación consigo mismo”.⁵³⁹

El pozo representa el espejo que permite la creación, como el agua en el mito de Narciso. Señala Nivia Montenegro que “mientras que en su aspecto destructivo el pozo constituye el sitio predilecto para las muertes y suicidios que pueblan la narración, en su aspecto constructivo las aguas del pozo se convierten en catalizador de las reflexiones e imaginaciones del narrador-protagonista.”⁵⁴⁰ Y sigue más adelante: “en esta vertiente constructiva el pozo funciona como fuente de reflexión que le brinda al narrador la oportunidad de constituir su propia imagen mediante el acto de verse como otro y aprehender así esa totalidad que es él mismo.”⁵⁴¹ Cabe llamar la atención en esta información que ofrecen Lugo Nazario y Montenegro: a través de esta creación, el autor proyecta sus propias características. Muchos ven en este acto el narcisismo del protagonista y del escritor.

⁵³⁸ Ibid., p. 18.

⁵³⁹ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 69.

⁵⁴⁰ Montenegro, N., op. cit., p. 60.

⁵⁴¹ Ibid.

Para entender mejor la creación de Celestino, Lourdes Arencibia se detiene en la teoría del doble de Sigmund Freud. El psicoanalista explica este aspecto también como un rasgo de narcisismo de parte del personaje y por consiguiente del autor al escribir esta novela. Señala la crítica cubana:

La función del doble comportamiento en la obra de Arenas es un aspecto fundamental a la hora de profundizar en el trabajo creativo de este autor. Refiriéndose al doble, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, considera que se trata de la primera y más elemental expresión narcisista de la inmortalidad del alma humana capaz de oponer y de imponer la identidad personal a la omnipresencia de la muerte y advierte que, sobre todo, representa una medida de autoprotección que crea el individuo como resguardo ante el peligro de que su “yo” resulte destruido.⁵⁴²

Así mismo apunta Nivia Montenegro:

En el contexto articulado por esa primera escena se concreta la relación entre Celestino y el protagonista. Tanto la aparición como la conducta de Celestino manifiestan su dimensión imaginaria dentro del orbe ficticio. Celestino es la representación más patente del impulso narcisista del narrador-protagonista.⁵⁴³

En su artículo “Celestino y yo”, Reinaldo Arenas explica cómo surgió la imaginación del niño que le salvó de su soledad, creándole un hermano, un amigo, un doble que lo acompañará a partir de ahora en todas sus ocupaciones:

Dueño, pues, de esa arma prodigiosa que es la imaginación, el niño se va formando su universo a la medida de sus anhelos y necesidades. Pero está solo. Solo en medio de ese mundo que ha creado. Y se pasea por los grandes castillos que su imaginación ha perfeccionado, y se encarama sobre las blanquísimas nubes que ha creado, en número y forma, de acuerdo con sus deseos; y se zambulle en el río bullente que ha creado también a la medida de sus necesidades. Pero sigue solo. Entonces acude de nuevo a la imaginación, y ella, como una diosa protectora, mata la soledad, inventándole el amigo. El gran amigo. El que nunca, desde luego, existirá; el amigo que protegeremos y nos protegerá, el amigo que rescataremos del inminente peligro y que también nos rescatará, el amigo que amaremos por sobre las otras cosas que también amamos; el amigo que, desde luego, no es más que uno mismo y por eso más lo compadecemos, lo amamos y muchas veces lo destruimos.⁵⁴⁴

⁵⁴² Arencibia Rodríguez, Lourdes, “Cuando lleguen los grandes aguaceros” en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, p. 79.

⁵⁴³ Montenegro, N., op. cit., p. 61.

⁵⁴⁴ Arenas, R., “Celestino y yo”, op. cit., p. 118.

Comenta en una entrevista con Perla Rozencvaig cómo, al inventar a Celestino, el niño/narrador crea su propia salvación:

P.R.: Como ya Ud. ha señalado, ese niño al que Eliseo Diego ha llamado “el buen creador” posee sentimientos violentos y sus acciones semisalvajes casi permiten hablar de una dicotomía entre él y Celestino producto de su imaginación que, como él mismo reconoce, nunca se pone triste, ni alegre, ni bravo. ¿Podría aclarar el por qué de la antítesis en el desdoblamiento del personaje?

R.A.: Sí, yo creo que el personaje “real”, desde luego, es el que se pone bravo, triste y alegre y, precisamente, por eso necesita “crear” ese estado de idealización en el cual está ese personaje más puro que no puede ser permeado por las circunstancias, que se mantiene más allá, por encima de esa situación cotidiana de violencia, de vulgaridad, como un modo de salvarse de esa vulgaridad, como un modo de trascenderla, él crea su alter ego que es este personaje que escribe el poema indiferentemente a todo lo que lo rodea; entonces, al situarse en ese plano, podemos decir que ha inventado a través de Celestino su propia salvación.⁵⁴⁵

Como lo argumenta Francisco Soto, la creación del primo Celestino es la que permite al autor describir de una manera muy cercana a la realidad el carácter del niño/protagonista con sus fantasías, sus sueños, etc.:

The child-narrator’s feelings of sadness are temporarily arrested through his relationship with Celestino. On the level of the *diégèse* the creation of a split self serves the child-narrator as a type of emotional escape valve, another recourse of expression in a world of brutality. As a textual strategy, the creation of the double enriches the possibilities of characterization, allowing for the articulation of a young child’s feeling, fantasies, dreams, flights of fancy, and so forth, that otherwise would be difficult to express in a conventional *mimesis of product* (such as documentary novels), in which subjects are represented as stable, whole, and coinciding with themselves.⁵⁴⁶

El niño/narrador es, utilizando los términos de Eliseo Diego en su artículo “Sobre *Celestino antes del alba*”, ‘el buen creador’. Ha inventado a su doble que encarna la vertiente poética de su ser:

Y es, además, desde allí que estalla en una silenciosa explosión de fuegos artificiales en que la realidad, la alucinación y la memoria van a dibujar sobre la página el mismísimo laberinto de la creación poética. El punto de vista está

⁵⁴⁵ Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 42-43.

⁵⁴⁶ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 54. (cursiva en la cita)

en los ojos de un niño, que es el “buen creador”, el creador natural, salvaje, en estado puro, y el drama le salta encima cuando se enfrenta a una realidad de la que forma también parte el propio artista, encarnado, como objeto de visión ahora, en la persona del mágico Celestino, su compañero de juegos. ¡Con qué satisfactoria alegría asistimos al nacimiento de este terrible enigma, uno de los más apasionantes del corazón humano, en pleno campo cerrero de Cuba! A un tiempo fantástico y convenciéndonos abrumadoramente, Celestino irrumpe desde las primeras páginas con su fatalidad de hacer poesías. (...) ⁵⁴⁷

Y sigue:

La concepción de este personaje feérico es de una simplicidad absoluta y, por tanto, decisiva por su rareza en la valoración de todo el libro. Sonriente, aterrado, lloroso, exultante, avergonzado de sí mismo, inexorable, perseguido de cerca entre las hojas por el brillo del hacha del abuelo, vuelto piedra de escándalo de su familia, capaz de lástima y a la vez puesto aparte, impasible, “ni triste, ni alegre, ni nada”, apareciendo y desapareciendo entre la neblina con los brazos en cruz y el pecho atravesado, o andando sobre unas brasas que brillan como joyas vivientes, Celestino encarna la furia universal de la creación entre las yaguas y cañafístulas cubanas. ⁵⁴⁸

Francisco Soto habla del alter-ego poeta del narrador, de un ser más puro que él:

From the very first sentence of *Celestino antes del alba*, the narrative discourse is focused through the voice of a child-narrator who remains nameless throughout the entire *diégèse* and whose unrestrained and whimsical imagination and limitless possibilities. The child-narrator’s narrative voice, unable to cope with the desolate conditions of the pre-Revolution Cuban countryside as well as the ignorance and conventionalism of his family, splits itself in order to create an alter-ego, a more pure being, an imaginary cousin (Celestino) who is also a poet. In this way the child-narrator –*el buen creador* (the good creator) as the Cuban poet Eliseo Diego referred to him– duplicates the creative capacity of the extraliterary writer (Arenas). ⁵⁴⁹

Lugo Nazario se refiere a él con la palabra ‘doble’:

Celestino es un ser misterioso en la novela. Según el relato, es el hijo de Carmelina, la tía del narrador, quien se suicidó ahorcándose. (...) en realidad, los dos son uno mismo, Celestino es la invención del Narrador para acompañarse en su soledad, sencillamente, es su “doble”. ⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Diego, E., op. cit., p. 163.

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 53. (cursiva en la cita)

⁵⁵⁰ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 82.

Así también lo hace Rexach:

“...because in many of my novels the characters create doubles that complement them, or show other aspects of their personality.” El caso en donde esto es más evidente es en el personaje de *Celestino antes del alba*. Tienden muchos a creer que es éste el real niño de la historia. No es así. “Celestino” es un “doble”. Carece de corporeidad. Es enteramente espíritu. No es visible. Sólo lo percibe su doble, el niño que lo tiene por guía, y por la más entrañable compañía.⁵⁵¹

Rexach se detiene en un dato relevante al explicar que, a pesar de lo que se haya podido comentar por algunos críticos⁵⁵², Celestino no es en absoluto el niño protagonista de la historia. Este primo no existe sino en la imaginación del protagonista. Dentro de las diferentes categorías de Keppler se encontraría en ‘el otro yo como hermano gemelo’. En la novela, uno va notando que el niño/narrador, gracias a su imaginación, ha creado para Celestino una vida entera con familia, historia, etc. Celestino es el primo que viene a vivir con ellos porque su madre se ha suicidado:

-A Carmelina la volvió a dejar el marido y se pegó candela. ¡Ay, pobre de mi hermana! Que en paz descanse. Todos los hombres abusaron de ella. Cuando íbamos a la feria la arrinconaban para lo oscuro, y ya...
-¡Carmelina! ¡Carmelina! ¡Mi hija Carmelina! ¡La pobre! ¡Que Dios la perdone! ¡Y ahora qué será del muchacho!
¡Ay, del muchacho!
¡Ay, del muchacho!
¡Ay, del muchacho!
-Figúrate, no nos queda más remedio que traerlo para acá y terminar de criarlo nosotras.
-¡Qué desgracia!, ¡no sé qué le vamos a dar de comer! Con la seca que está haciendo. ¡Ay! Qué comida le daremos qué comida le daremos qué comida le daremos...
-¡Le daremos mierda!
-No hables así. Como quiera que sea es tu nieto. El hijo de tu hija...
-Qué hija ni qué carajo, si la pobre –que Dios la bendiga– era tan puta. Ay, tan puta. Ay, tan puta; ay, tan puta; ¡ay, tan puta!
-¡Cállate!
-Y del muchacho no sé siquiera ni el nombre. ¡Pobre criatura!...
-¡Celestino! Celestino se llama. Al menos eso fue lo que me dijo el que trajo la noticia del ahorcamiento de Carmelina, porque no solamente se dio candela sino que cuando estaba ya con la soga al cuello, cogió una botella de alcohol y se la roció. ¡La pobre! No me explico cómo es posible que una persona se

⁵⁵¹ Rexach, R., op. cit., pp. 148-149.

⁵⁵² Véase primera parte, capítulo 2, apartado 2.3.5.

ahorque y se dé candela al mismo tiempo... Eso sí que está raro. ¿No sería que alguien después que ella se ahorcó le pegó candela por hacer la maldad?...

-¡Celestino! ¡Dime tú que nombre más feo le pusieron al desgraciado!

-¡Ay, Carmelina! ¡Ay, pobre Carmelina! Yo también pensé un día ahorcarme. Pero siempre iba aplazando y aplazando el ahorcamiento. ¡Y mírame aquí!: qué poca fuerza de voluntad he tenido. ¡Qué poca fuerza!⁵⁵³

Se podría decir que Celestino es la vertiente del protagonista que tiene una madre valiente. Ella se atrevió a suicidarse, lo que la madre del protagonista nunca hará, a pesar de estar amenazando a lo largo de toda la novela de que lo va a hacer. En el siguiente extracto, se puede ver cómo la madre del protagonista siempre habla de morirse:

Mamá es mala, según oí decir el año pasado en la fiesta de Navidad; pero yo creo que no, lo que pasa es (y también lo oí decir en la fiesta de Navidad) que está aburrida del mundo. Sí, eso fue lo que oí decir el año pasado el día de Nochebuena en que mamá cogió una borrachera tan grande que empezó a dar brincos y gritos. Entonces, mis tías, muy serias, dijeron que eso era un espíritu y cogieron un mazo de hojas de jubabán y empezaron a darle mazazos por la espalda. Pero ella, borracha y todo, dijo que la dejaran tranquila, que no tenía ningún espíritu, ni creía en esas guanajeras. Y que lo único que quería era morirse. “Yo lo que quiero es morirme”, decía y se revolcaba al suelo. Y yo oía que las demás gentes comentaban por los rincones, y decían: “Pobre mujer, nada más tuvo marido una sola noche. Eso sí que es triste.”

“Aburrida del mundo tiene que estar, y viviendo con sus padres que son unos salvajes.”

“Mejor estuviera muerta”

“No digas esas cosas”.

“Y con un hijo medio bobo. Porque es bobo el muchacho.”⁵⁵⁴

2.3.2. ‘Celestino y yo’: un solo personaje

Celestino representa vertientes del narrador que no existen o que le convienen que no sean parte de él. Por ejemplo, Celestino es el niño cuya madre se ha suicidado, lo que no es el caso del narrador pero que sí podría serlo; es también la parte poeta del narrador obsesionado por la escritura. Necesita que estos aspectos estén fuera de él porque es justamente lo que la familia persigue y de lo que se avergüenza. No obstante, a pesar de lo que pueda inventar el protagonista, Celestino no es un ser real y a menudo en la novela, el protagonista lo delata.

⁵⁵³ *Celestino*, p. 53.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

El ‘primo mágico’, como lo llamará Fortunato en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, es un personaje que nació de la imagen que devuelve el agua del pozo. Más adelante en la historia, el niño vuelve al pozo y ve a Celestino:

Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos temblando, ya con el agua al cuello, y sonriendo al mismo tiempo para demostrarnos que no teníamos ni pizca de miedo.⁵⁵⁵

Ambos tiemblan por el movimiento del agua; sonríen al mismo tiempo por el sencillo efecto de reflejo. A pesar de la distinción de personajes hecha por el protagonista, queda claro que se trata de la imagen en el agua de una misma persona. Varias veces en la novela, el autor lleva al lector a la confusión.

En otro episodio de la novela, la madre del narrador está muy enfadada con él y empieza a darle cintazos. Sin embargo, el ‘yo’ pretende que ella le está pegando a Celestino y no a él, y resalta de la respuesta de la madre y de su actitud que Celestino no es nadie más que el propio narrador:

Y, como es boba, descarga todos los cintazos sobre el lomo del pobre Celestino, que no tiene la culpa de nada. Él ni prempujia siquiera, y entonces, yo, viendo que no dice nada, saco la cabeza de entre las sábanas y le digo a mamá.

-¡Guanaja!, le estás pegando a Celestino y no a mí.

Mamá se pone más furiosa todavía.

-¡Zoquete! ¡Maldito!

Y sigue pegándole a Celestino. Ya no sé ni qué decirle. Trato de quitarle el cinto, pero ella tiene más fuerza que un mulo y no se lo deja arrebatar tan fácil. Entonces me tiro sobre Celestino, y dejo que los cintazos me estallen en el lomo.⁵⁵⁶

Lo mismo pasa en la obra de teatro: el abuelo aparece con un pájaro muerto porque le tiró una piedra y el pájaro cayó al suelo. Resulta que ese pájaro es Celestino⁵⁵⁷. Al mismo tiempo, el niño/narrador empieza a sentirse enfermo, tiene fiebre. Los familiares pretenden que se está muriendo pero él insiste en ver a Celestino, en este

⁵⁵⁵ Ibid., p. 103.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 80.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 192.

caso, el pájaro. De las respuestas de los familiares resalta con claridad que ‘Celestino y yo’ son una misma persona:

TÚ: Enséñenme el pájaro. ¡Enseñenme el pájaro!

ABUELO (*muy alegre*): ¡Aquí está! ¡Míralo!

TÚ: ¡Celestino!

ABUELO: Sí, ¡tú!

LA MADRE: Se muere...⁵⁵⁸

Y entonces las informaciones escénicas explican: “(Tú te levantas y pasas para el grupo de los primos, los duendes y las brujas).”⁵⁵⁹ Eso significa que llega a pertenecer al grupo de los primos muertos, ya que el pájaro Celestino y el narrador se han muerto. Sin embargo, como el protagonista no cumplió su promesa de matar al abuelo, sus primos no lo acogen con los brazos abiertos:

CORO DE PRIMOS MUERTOS (*deteniéndose*): ¡Aquí no vengas si no has cumplido la promesa, la palabra que nos diste! (*Lo rechazan*)

TÚ: Ya estoy muerto.

(...)

UN PRIMO MUERTO (*llorando*): ¡Celestino! ¡Celestino! ¡Cómo te atreves a venir con las manos vacías!...

TÚ: Me mataron antes de tiempo.⁵⁶⁰

Los propios primos lo llaman en este extracto ‘Celestino’. Los dos personajes se confunden una vez más. Como no ha cumplido con su promesa, los duendes y las brujas le proponen volver a la vida para matar al abuelo:

UN PRIMO MUERTO: Toma este cuchillo de mesa. Entiérraselo por la espalda al asesino tuyo y al de Celestino.⁵⁶¹

El niño vuelve a casa con el objetivo de acabar con su abuelo y así vengar a todos sus primos, pero a pesar de intentarlo con su cuchillo, no se atreve, lo deja caer y el abuelo lo vuelve a matar. Así ‘Celestino y yo’ vuelven con los primos muertos. Se

⁵⁵⁸ Ibid., p. 194. (cursiva en la cita)

⁵⁵⁹ Ibid., p. 196. (cursiva en la cita)

⁵⁶⁰ Ibid. (cursiva en la cita)

⁵⁶¹ Ibid., p. 199.

puede ver a lo largo de todo ese episodio que aunque se hable de dos personajes, sólo se trata de uno: el narrador/protagonista de la historia.

Otro dato que confirma que son un mismo personaje es el hecho de que no necesitan hablar para entenderse o para saber lo que el otro siente. El siguiente extracto es una muestra de ello:

Tenemos hambre. Aunque Celestino no me ha dicho ni media palabra desde que salimos de la casa, yo sé que él también tiene hambre.⁵⁶²

O un poco más adelante, con la neblina: el narrador no ve a su primo pero sabe que está allí junto a él:

A Celestino no lo veo, pero sé que va muy cerca de mí, pues de vez en cuando oigo como si respirara.⁵⁶³

O también:

Y después no volvimos a decir ni media palabra, porque ya cada uno sabía lo que el otro iba a decir y entonces, pues, ¿para qué decirlo?⁵⁶⁴

En la segunda parte del libro, antes del segundo final, aparece otra situación similar. Toda la gente en la casa está tan hambrienta que ya no tiene energía para hablarse. Se comunican por señas, pero ‘Celestino y yo’ no necesitan eso, hablan a través del pensamiento porque son una misma persona:

-Ahora hay que cuidarse más que nunca –le digo yo a Celestino con el pensamiento.
-Cuídate también de mí –me responde él siempre, en la misma forma.
-Y tú de mí –le digo yo entonces, sin hablarle.⁵⁶⁵

⁵⁶² Ibid., p. 81.

⁵⁶³ Ibid., p. 108.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 113.

⁵⁶⁵ Ibid., p. 131.

En otro episodio, el niño busca a Celestino para decirle que el abuelo lo va a matar. En el camino se encuentra con una bruja que le pregunta adónde va y que también percibe la identidad de los dos niños:

- A buscar a Celestino.
- Por qué no te quedas quieto.
- No; quiero decirle que abuelo va con el hacha, a cortarle la cabeza.
- Ya tú lo sabes, así que él también.⁵⁶⁶

Más adelante, están los dos en la cama intentando dormir y tienen una conversación sobre cómo hacer desaparecer la primavera. Las palabras de ambos se confunden tanto que ya no queda claro quién dice qué. El lector ya no logra distinguir a los personajes –efecto muy bien logrado por el autor para demostrar que los dos niños son el mismo personaje–:

- ¿Pudiste pensar en algo para hacer que desaparezca la primavera?
- Sí.
- ¿Qué es?
- Ay, ahora se me ha olvidado. ¡Pero sé que a medianoche se me ocurrió una idea maravillosa!...
- Pero, ¿por qué no la dijiste entonces?
- Sí te la dije; ¿no te acuerdas?
- No.
- Pues yo te la dije, lo que pasa es que a ti también se te ha olvidado.
- Vamos a dormirnos de nuevo para ver si se te vuelve a ocurrir la idea. Y si se te ocurre me llamas corriendo.
- Está bien. Ya estoy dormido.
- Yo también.
- Ya estoy soñando.
- Ya estoy soñando.
- ¡Aquí está la idea!
- ¡Ya la oigo! Pero se me olvida enseguida, una palabra hace “páfata” y se lleva a la otra, y de la única que me acuerdo siempre es de la última. Trata de meter todo el sueño en una sola palabra para ver si así no se nos olvida.
- No puedo.
- Trata.
- No puedo. Es un sueño larguísimo.
- Larguísimo...
- No lo puedo decir con una sola palabra.
- Palabra...
- Yo quisiera poder hacerlo así pero no puedo.
- Puedo...

⁵⁶⁶ Ibid., p. 166.

-Fíjate si es largo el sueño que horita despierto y todavía no he terminado de soñar.
-Soñar...⁵⁶⁷

La voz de uno se convierte como en el eco de lo que dice el otro. Un poco más adelante, el narrador dice: “Después de despedirnos del mes de enero, Celestino y yo volvimos de nuevo a escribir con más furia esa poesía interminable.”⁵⁶⁸ Durante toda la novela, el narrador pretende que no sabe escribir, y aquí parece que los dos escriben. En un momento, hasta se atreve a decir lo siguiente: “¡Celestino no me ha enseñado nada! ¡Todo yo lo sabía desde antes!”⁵⁶⁹ Con esta frase, demuestra claramente que Celestino no existe. Celestino es su vertiente poética; el niño es el iletrado que su familia acepta.

2.3.3. Celestino: el único amigo

Si el protagonista ha creado a Celestino es porque se siente solo. Los primos únicamente vienen para la fiesta de Nochebuena y durante el resto del año el niño/narrador vive con su madre, sus tías y sus abuelos en la casa del campo. Gracias a su imaginación, tiene ahora a un verdadero amigo que está para jugar pero también para contarle sus penas. Se puede ver, por ejemplo, que con la fiesta de fin de año el niño protagonista está contentísimo porque por fin van a venir todos sus primos y va a poder jugar todo el día. Si Celestino no fuera una invención, no comprenderíamos el comportamiento del narrador:

¡Qué bueno si siempre fuera Nochebuena! Así mis primos estarían en casa todo el año. Y yo podría jugar con ellos cada vez que quisiera. Siempre estaríamos jugando al Matarilerón, o a la marchicha, o al escondido. A cualquier cosa. Pero que ellos estuvieran siempre conmigo. ¡Qué no se fueran nunca!... El coro de primos se acerca al coro de primas y “piden la dama”. Ahora tenemos que buscarle el oficio.⁵⁷⁰

Además, cuando están los primos, el protagonista no se interesa ya por Celestino; a veces hasta se olvida de su existencia. Se debe señalar que, en este extracto, Celestino

⁵⁶⁷ Ibid., p. 115.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 137.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 184.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 176.

se ha convertido en un pájaro y no juega con los demás primos. No participa en la fiesta porque tiene que cuidar los huevos de una paloma:

Celestino, algunas veces, se baja del nido, y viene revoloteando hasta mí. Yo soy el único que lo veo llegar, y enseguida lo veo volver a irse, muy serio, y quedo algo preocupado. Pero es tan grande la fiesta, y tanta la algarabía y la risa y el escándalo, que ya casi olvido a Celestino; y solamente cuando lo veo venir sobre el aire, me doy cuenta de que él existe, y que está allá arriba, entre las espinas de la mata de ceiba, calentando unos huevos que ni siquiera son suyos...⁵⁷¹

Pero cuando los primos no están, el protagonista no pasa un solo momento separado de Celestino. Por ejemplo, desde que está Celestino, el 'yo' ya no tiene miedo a ir al aseo de noche y por consiguiente ya no orina en la cama:

-Quisiera ir al excusado, pero tengo miedo.
-Yo no tengo.
-Vamos los dos.
-Vamos.⁵⁷²

O cuando llega la Nochebuena, está contentísimo de poder compartirla con Celestino: "Ésta es la primera Nochebuena que Celestino y yo vamos a pasar juntos. ¡Cómo pensamos divertirnos!"⁵⁷³ Son tan amigos que hacen un pacto que los convierte en hermanos:

Celestino y yo nos hemos hecho hermanos. Y –como en un cuento que una vez oí– nos hemos cortado en los dedos y nos hemos cambiado un poco de sangre. Aunque a la verdad: yo me di un pinchazo tan flojito que no solté ni una gota de sangre.⁵⁷⁴

Celestino es tan importante para el protagonista que este se quiere parecer cada vez más a él. Dice por ejemplo en cuanto a su madre: "Si mi madre se ahorcara podríamos los dos contar las mismas cosas..."⁵⁷⁵ Celestino es el único a quien puede narrar sus desgracias. En este caso, por ejemplo, el protagonista está triste y tiene miedo porque

⁵⁷¹ Ibid., p. 191.

⁵⁷² Ibid., p. 58.

⁵⁷³ Ibid., pp. 108-109.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 58.

⁵⁷⁵ Ibid., p. 57.

el abuelo, enfadadísimo, le envió a buscar los terneros, pero como él se cayó, los perdió:

Qué tristeza tan grande traigo esta noche yo auestas y no sé ni a quién decírsela. Ya sé: se la diré a Celestino... Pero no: el pobre ya tiene bastante con sus problemas.⁵⁷⁶

Más adelante, resalta que Celestino es el único que escucha al protagonista con interés sincero, a pesar de que se traten de imaginaciones que él mismo crea:

El único que me hizo un poco de caso fue Celestino, a quien se lo dije en cuanto me metí en la cama. Él me contestó, medio dormido y medio despierto: “Otra vez la araña. Déjala tranquila, que ella hizo lo mismo cuando era chiquita”. Y se terminó de dormir. Yo no supe ni qué pensar: él había dicho “otra vez” y yo era la primera vez que la había visto y que se lo había dicho. ¿Sería que él la había visto antes? Pero, ¿por qué no me lo dijo, si él y yo siempre nos decimos las cosas que hacemos solos, que ya son muy pocas, porque siempre andamos juntos?...⁵⁷⁷

Y se puede ver que esa amistad es recíproca:

-El fuego se ha apagado; y Celestino todavía está llorando detrás del mayal. ¡Pobre Celestino! Yo le tengo tanta lástima, y él también me la tiene a mí. Yo sé que él me la tiene a mí aunque nunca me lo ha dicho. Yo sé que él me la tiene desde el día en que abuelo me levantó por el cuello y me dijo: “Hijo de puta y de matojo; aquí tú comes porque yo quiero. Así que ve a buscar los terneros si no quieres que te saque a ti y a tu madre a patadas de esta casa.”⁵⁷⁸

3.3.3. El carácter de Celestino

Sin embargo, aunque Celestino se haya convertido en su mejor amigo, es un ser misterioso y encerrado en sí mismo. Hasta el propio protagonista tiene en varias ocasiones dificultades para entender su comportamiento. Se podría describir a Celestino como un niño muy reservado: apenas habla, nunca se enfada ni se alegra; parece un ser sin emociones. El narrador es quien hace la mejor descripción de su primo en una de las partes más citadas de la novela por la crítica:

⁵⁷⁶ Ibid., p. 45.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 84.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 44.

Nos despertamos con los primeros truenos. Éste es el mes de agosto, y llueve siempre, aunque no me explico por qué tan temprano. Un rayo enorme nos cae encima y yo doy un salto grandísimo en la cama. Celestino también da otro salto, y yo no puedo contener la risa, y me río a más no poder. Pero como el tronar es tan seguido: él no me puede ni oír. ¡Menos mal!, porque si hubiese oído a lo mejor se hubiese puesto bravo, aunque es tan difícil, porque él nunca se ha puesto bravo. Ni triste, ni alegre, ni nada. Nunca había pensado en eso, pero ahora me doy cuenta que Celestino siempre está igual: bravo, triste, alegre y todo al mismo tiempo. Yo no sé cómo puede arreglárselas para estar siempre con la misma cara. Yo no puedo ser así, y cuando me siento mal tengo que hacer algo, aunque sea matar a una lagartija, y cuando estoy alegre empiezo a bailar y a dar brincos. Aunque a veces bailo y brinco sin tener pizca de alegría. Es muy difícil entender eso. Pero Celestino es más difícil todavía de entender.⁵⁷⁹

Celestino es un ser muy extraño: ni sonrío, ni llora. Nada le hace daño ni los hachazos del abuelo ni el mayal ardiendo:

El mayal terminaba de arder. Por sobre las cenizas, donde todavía chispea alguna que otra brasa, cruza Celestino, con una estaca clavada en el pecho.⁵⁸⁰

Como el abuelo acaba de clavarle a Celestino una estaca en el pecho, el narrador quiere ayudarle a quitársela pero Celestino no le deja:

-¿Qué te han hecho?

Le pregunté a Celestino mientras trataba de sacarle la estaca del pecho.

-Déjala –me dijo él sonriendo–. Déjala, que saldrá por su cuenta.

Y siguió caminando por sobre la tierra chamuscada y llena de tizones encendidos que chisporroteaban y estallaban como si fueran cohetes. (...) Yo traté de seguir caminando al lado de Celestino, para ver si lo convencía y dejaba que le quitará la estaca. Pero, ¡qué va!: yo no tengo las patas de hierro para caminar así como si nada por arriba de un brasal al rojo vivo. Y desistí de la idea. Entonces me quedé solo y la tristeza grande volvió a traquetearme en el estómago. “Hijo de matojo”, me dijo una lagartija, mientras se achicharraba, y me lo dijo en un tono muy burlón.⁵⁸¹

A pesar de esa ‘impermeabilidad’ respecto a las emociones, sí se destaca una obsesión por la escritura, como apunta Lugo Nazario:

⁵⁷⁹ Ibid., p. 78.

⁵⁸⁰ Ibid., p. 46.

⁵⁸¹ Ibid.

Celestino aparece de forma incidental en la novela. Lo que se menciona más de su personalidad es su afán por escribir. Este se va incorporando progresivamente a la familia, compartiendo con el resto las actividades cotidianas: así juega con el narrador, siembra el maíz con el Abuelo, come en la mesa..., pues, Celestino casi no habla y mucho menos con el Abuelo. Tan callado era que la primera vez que habló, el narrador se desbordó de alegría.”⁵⁸²

Estas son las palabras del protagonista en cuanto a este acontecimiento:

De pronto me acuerdo que por primera vez Celestino me ha hablado. Sí: ¡me habló cuando yo traté de arrancarle la estaca del pecho! ¡Me habló! ¡Me habló!⁵⁸³

Al ser el poeta, Celestino es, por consiguiente, considerado como loco. Como señala Rodríguez Monegal, el primo es quien sufre los castigos de los familiares:

Suerte de *Portrait of the Artist as a Young Man*, de *A la recherche du temps perdu*, de *Paradiso*, Celestino inaugura un *Buildungsroman* en varios volúmenes. Es la narración de un aprendizaje. Pero en tanto que los héroes de Joyce, Proust y Lezama pertenecían a la alta o media burguesía, éste de Arenas (que en la segunda parte de la pentalogía se llama Fortunato) es hijo de miserables campesinos. Su aprendizaje está marcado por el hambre, la ignorancia y la brutalidad. De ahí que Celestino parezca loco. O mejor dicho: lo sea. Porque Celestino es sólo una de las dos personas que forman la personalidad del protagonista. Celestino es el otro, el cómplice, el poeta que escribe en las hojas de los árboles. Y es contra Celestino y sus locuras que la familia entera de miserables criaturas se alza enloquecida.⁵⁸⁴

La persecución de los familiares está claramente dirigida hacia Celestino y a lo largo de la novela se nota que este empieza a enfermarse. Está tan obsesionado con la escritura de su poesía que el abuelo se enfada cada vez más. A pesar de dicha persecución y de un estado de ánimo poco positivo, Celestino sigue sin mostrar su dolor:

Celestino cada día habla menos, y con abuela y abuelo no *bostica* ni media palabra. Abuela y abuelo dicen que él es como el gato, que cierra los ojos cuando le dan la comida para no agradecerla. Pero yo no lo creo.

⁵⁸² Lugo Nazario, F., op. cit., p. 82.

⁵⁸³ *Celestino*, p. 47.

⁵⁸⁴ Rodríguez Monegal, E., op. cit., pp. 9-10.

Celestino y yo procuramos trabajar lo menos posible, pero en cuanto abuelo se da cuenta que estamos vagueando, viene hasta donde estamos nosotros y nos da un fustazo. A Celestino éste siempre le pega más fuerte que a mí, y ayer en vez de pegarle con la fusta le dio con el cabo del azadón. ¡Al pobre Celestino se le aguraron los ojos! Pero no lloró.⁵⁸⁵

Y un día le pregunta:

-¿Tú nunca lloras?
-¿Por qué me lo preguntas?
-Porque nunca te veo llorar.
-Qué sabes tú...⁵⁸⁶

Sin embargo, aunque Celestino nunca enseña lo que siente, el protagonista sufre al ver cómo el abuelo y los demás familiares lo persiguen, y siente la necesidad de protegerlo.

3.3.4. El papel protector del narrador

El papel del niño/narrador es defender a Celestino, protegerlo de la persecución del abuelo. Señala Francisco Soto:

As a reflection of his own hopes and aspirations the child-narrator must protect Celestino's delicate spirit, the only true living creature in his asphyxiating world.⁵⁸⁷

El niño/narrador es el único miembro de la familia que está todavía del lado de su primo, a pesar de su obsesión por la escritura:

Abuela y abuelo le han cogido odio a Celestino que no lo pueden ni ver en pintura, y ahora con eso de las poesías más todavía. Mi madre no sabe de qué lado ponerse, pero ella está empezando también a cogerle odio a Celestino porque yo le hago más caso a él que a ella y ya ni siquiera la ayudo a regar las flores, como hacía antes. Aunque, eso sí, yo soy el que tengo que cargar con toda el agua para que ella la malgaste, regando hasta las matas de ortigas. En cuanto a Adolfina, sólo sabe pelear y pintarse la cara y los brazos con tierra blanca y limón... El problema es que el único que está de parte de Celestino

⁵⁸⁵ *Celestino*, pp. 58-59. (cursiva en la cita)

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁸⁷ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 56.

soy yo. Yo, que en definitiva, no sirvo para nada. Yo, que nada puedo hacer en esta casa por él. Y muchas veces cuando quiero hacer bien, como soy tan bruto, pues lo que hago es que me enredo, y todo sale mal. Pero de todos modos yo estoy de parte de él, y él lo sabe y se alegra mucho. Los dos nos alegramos mucho.⁵⁸⁸

Lo que hace el narrador para protegerlo es vigilar cuando Celestino escribe su poesía.

Mira si el abuelo llega para poder advertirlo y darle la oportunidad de irse corriendo:

Celestino se levanta bien temprano, coge la trinch, baja por el arroyo y se pone a garabatear los troncos de los árboles. Yo también me levanto muy temprano y me pongo a vigilar en mitad del camino, y cuando veo venir a abuelo con el hacha al hombro, se lo digo a Celestino, y los dos salimos corriendo, y nos escondemos dentro del tibilal. ¡Sí que de verdad este mes es el mejor!: Celestino silba y todo, mientras hace los garabatos, y yo empiezo a sentirme alegre. Tan alegre, que pienso que algún día él terminará de escribir, y que entonces volveremos de nuevo a tirarnos en yaguas por las lomas y haremos un castillo mucho más grande del que pensamos hacer. En todo eso pienso y para que él terminé más pronto le digo que si quiere que lo ayude. Él me dice siempre que sí, pero, como saben ustedes, yo no sé escribir y no puedo decir nada...Entonces me pongo muy triste, y de nuevo comienzo a vigilar el camino. Y así me voy olvidando de que soy un burro.⁵⁸⁹

Resalta que el narrador describe el fin de la escritura como algo que anhela porque significa también el fin de la represión familiar. Otro ejemplo de su vigilancia es el siguiente:

Yo, igual que siempre, me he parado en el camino a vigilar, aunque nada vigilo, porque nada veo. Ni siquiera a mí mismo. Y sólo tanteo una gran neblina que algunas veces chispetea, para volver a cerrarse enseguida, más espesa en toda su blancura. Y sólo oigo el ruido de los pájaros, que cantan a tientas, y se pierden sabrá Dios por qué rumbos... El ruido de los pájaros, y el golpear de Celestino en el tronco de las matas. Y ya no me preocupa lo que pueda tardar en escribir esa poesía. Y algunas veces deseo que no termine nunca.⁵⁹⁰

Aunque parezcan contradictorias, estas palabras finales de la cita anterior, también se puede entender que la vigilancia ocupa al narrador en su mundo aburrido del campo y que si algún día Celestino tuviera que acabar su composición, eso significaría que él

⁵⁸⁸ *Celestino*, p. 99.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 152-155.

volvería a aburrirse como antes de la llegada de su primo mágico. Otro ejemplo de esta ocupación es el siguiente:

Por fin abuelo nos ha descubierto; veo entre la neblina su hacha echando chispas. Voceo a Celestino para que deje de escribir y salga corriendo. (...) El sol, que ya se hace entrever, hace que la bruja desaparezca poco a poco.⁵⁹¹

Se nota otra vez que el sol hace desaparecer todo lo relacionado con el mundo imaginario y maravilloso de la neblina, y con él vuelve el de la realidad. Pero esa necesidad de proteger a Celestino no se limita al acto de la vigilancia sino que el niño/narrador, apoyado por sus primos muertos, ha decidido matar al abuelo:

-De todos modos no dejé de pensar en él.
-Ahora es el momento de que lo salves.
-Dígame: ¿cuándo puedo matar a abuelo?
-Cuando puedan pensar que tú no lo has matado.
-¿Cuándo?
-Cuando haya mucha gente en la casa.
-¿Solamente en la fiesta de Navidad?
-Solamente en la fiesta de Navidad.
-Entonces, ¿ni siquiera ese día podré emborracharme?
-Ese día no. Pero todos los demás podrás.
-¿Y mi madre?
-Dios la tenga en la gloria.⁵⁹²
-¿Y mi abuela?
-Ahora es mejor que dejes tranquila tu imaginación, pues en cuanto dejes de soñar y duermas más, ellos no te habrán de molestar. No pienses, o piensa menos: Celestino es el único que queda aún vivo y nosotros tenemos que protegerlo. Tú eres el elegido: sálvalo. Pero mejor sea que nos vayamos antes que el condenado sol nos derrita. ¡Qué lástima que para nosotros sea tan corta la noche! Ya sabes: piensa menos, sueña más, y duerme, y duerme, y duerme, y duerme, y duerme, y duerme...⁵⁹³

Más adelante en la historia, se vuelve a mencionar ese proyecto de asesinar al abuelo. Los primos quieren hablar con el niño/narrador para reprocharle que esté constantemente soñando:

⁵⁹¹ Ibid., p. 159.

⁵⁹² Aquí parece que la madre del protagonista está muerta, como la de Celestino.

⁵⁹³ *Celestino*, p. 50.

-¿Aún deseas matar a tu abuelo? –preguntaron.
-Sí –dije.
-Entonces estate atento y procura dormir más de lo que sueñas.⁵⁹⁴

Desde hace unos días, el abuelo le da patadas a Celestino a diario, sin ninguna razón particular sino porque ya no soporta su comportamiento con el trabajo del campo. Entonces vuelven a aparecer los primos e insultan al narrador por no haber matado todavía al abuelo a pesar del sufrimiento de Celestino:

Otra vez la comida y otra vez las patadas. Uno de mis primos muertos me ha mirado, lloriqueando, y me ha dicho: “Verraco”.
Luego desaparecen todos a una señal. Pero la palabra *verraco* ha quedado rascándome los oídos.
Verraco. Verraco. Verraco. Verraco. Verraco. Verraco.
Verraco.
Verraco.
Verraco.
Verraco.
Ya sé lo que mi primo quiso decirme con la palabra *verraco*. Mañana, a la hora de la comida, me pondré de acuerdo con ellos... Celestino se queja esta noche más que nunca. Mañana hablaré con mis primos muertos.⁵⁹⁵

El narrador intenta convencer a Celestino de rebelarse contra los familiares pero este no quiere. Dice que no necesita su ayuda, que puede solo con la persecución:

Le he preguntado a Celestino por qué no se revira contra la familia. Que si él quiere yo lo ayudo. Le he dicho que, si quiere, yo podría sacarle la estaca que abuelo le clavó en mitad del pecho. Le he propuesto ir con la estaca hasta la casa y clavársela al viejo cuando esté dormido. Pero él me ha contestado que no siente ningún dolor, y que no se va a revirar.⁵⁹⁶

Pero el problema del narrador es su cobardía, como en el caso de su madre. No osa matar al abuelo a pesar de sus buenas intenciones para salvar a Celestino, su mejor amigo:

Yo lo vi así: con el hacha, dándole golpes y más golpes a los troncos de los árboles y me dije: “Ésta es la hora: voy a darle una pedrada en la espalda”. Pero no lo hice. ¿Y si fallo y no lo mato? Si no le doy bien con la piedra

⁵⁹⁴ Ibid., p. 134.

⁵⁹⁵ Ibid., p.148. (cursiva en la cita)

⁵⁹⁶ Ibid., p. 213 (palabras del narrador en boca de los primos muertos).

entonces me desgracio, porque abuelo, hecho una furia, me caería encima y me haría picadillo con el hacha.⁵⁹⁷

No obstante, a pesar de todos los intentos del abuelo, Celestino no puede ser destruido por el odio de sus familiares. Como señala Francisco Soto, parece inmortal:

In *Celestino antes del alba* the child-narrator idealizes a pure being, a poet (Celestino), that cannot be destroyed by the violence of his surroundings.⁵⁹⁸

Al fin y al cabo, conociendo todos estos rasgos del primo Celestino, uno constata que representa “el símbolo de las penas y el dolor que sufría en su carne el Narrador del relato.”⁵⁹⁹

2.3.6. El nombre del primo inventado

El nombre elegido por Arenas para el primo Celestino adquiere cierta relevancia a través de los comentarios de la madre del propio escritor, Oneida Fuentes:

Reinaldo se inspiraba en los nombres de la familia. Cuando a él le publican *Celestino antes del alba*, yo estaba en Holguín. Celestino fue un tío. El tío más querido en la familia, el hombre más honesto del mundo. El tío que más lo quiso a él... Celestino murió en la calle Cervantes, aquí en Holguín, después de un infarto al miocardio... Un día, mi hermana pasó un telegrama desde La Habana diciéndonos que a Reinaldo le habían dado la Mención de honor por su novela.⁶⁰⁰

Como en el caso de otros protagonistas de su obra literaria, se puede considerar como un guiño a una persona que el autor conoció en vida y que apreciaba particularmente. La elección por este nombre en particular puede tener también otra motivación. Algunos críticos han notado que este nombre viene de la raíz ‘celestes’, lo que le da un carácter sobrehumano. Por esta razón, se comprendería su gusto por la oscuridad, la neblina, estos momentos antes del alba en los que suelen aparecer seres como él. Apunta Lugo Nazario:

⁵⁹⁷ Ibid., p. 24.

⁵⁹⁸ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 82.

⁵⁹⁹ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 83.

⁶⁰⁰ Pérez, Gabriel, “Donde las arenas son más diáfanos. Entrevista a Oneida Fuentes”, en <http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num11/saco.htm>.

El nombre de Celestino (de Celeste) asimismo cobra significado de esa preferencia suya por la oscuridad del alba, pues es precisamente durante ese período cuando los cuerpos celestes se manifiestan y brillan, entre el neblinal, con todo su encanto poético, con todo su esplendor; difuminándose paulatinamente con la puesta del sol. “El alba” es el período de tiempo cuando las cosas, con la neblina, “se ven más bonitas”, por lo tanto, es el momento más propicio para que Celestino, el poeta, exprese su canto.⁶⁰¹

Myrna Solotorevsky se detiene también en el origen de este nombre que confirma la teoría de Lugo Nazario:

Por otra parte, “Celestino” deriva de Celeste < lat. *coelestis*, “perteneciente al cielo, celeste” y por extensión “semejante a los dioses, sobrehumano, incomparable” (Tibón, 1986, *s.v.*), lo cual permite vincular al personaje que lleva ese nombre, con un ángel.⁶⁰²

Estas explicaciones se aplican muy bien al carácter del primo poeta que aparece como un ser puro e inmortal a lo largo de toda la novela.

2.4. Dar voz a los sin voz

En este libro, el autor quiere presentar el mundo de la barbarie frente al de la civilización que llevará a conocer en las siguientes novelas. Decide dar voz a dos grupos oprimidos: la gente del campo y el poeta en el mundo rural. El libro narra la historia de un niño en una familia campesina. De esta forma, la gente de esta región cubana recibe la oportunidad de contar a los demás su forma de vivir, sus angustias, sus placeres, sus preocupaciones, etc. En cuanto al poeta, es un ser rechazado en este mundo dado que representa una vergüenza para la familia por su inutilidad.

2.4.1. Los ‘guajiros’ del oriente cubano

Arenas quiere con esta primera novela denunciar la vida de la gente del campo. El niño/protagonista es hijo de “miserables campesinos. Su aprendizaje está marcado por el hambre, la ignorancia, la brutalidad.”⁶⁰³ Vive en un bohío, la vivienda más pobre de los ‘guajiros’ cubanos:

⁶⁰¹ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 84.

⁶⁰² Solotorevsky, M., op. cit., p. 77.

⁶⁰³ Rodríguez Monegal, E., “Celestino antes del alba”, *Vuelta* (México), 53 (1981), p. 34.

La atmósfera asfixiante está dada también por las limitaciones espaciales del universo del niño. Toda la acción se desarrolla en un lugar aparentemente abierto, el campo. Sin embargo, los límites del mundo infantil están claros, el río, el saó y el mayal. Casi nadie menciona otro sitio que esté fuera de estas fronteras. Digo casi nadie porque el coro y las brujas sí, ellos han visto el mar, el mundo. El centro de este microcosmos es la casa, un bohío, estampa de la miseria. El narrador –el primo, no Celestino– indica que el techo está hecho de pencas de guano. El bohío es la vivienda más primitiva que se puede encontrar en el panorama cubano. Los personajes –de hecho– son campesinos muy pobres que habitan una región remota de la provincia de Oriente.⁶⁰⁴

Explica Eliseo Diego que, a pesar de ver las cosas más bonitas con la neblina o con la oscuridad, la realidad suele aparecer al niño tal y como es, en su dureza y su violencia. El poeta cubano llama la atención en el valor denunciador de esta novela en cuanto a la vida en el campo cubano:

Pero lo usual es la insobornable hostilidad de las cosas, su hosca resistencia. No debemos quejarnos, sin embargo, pues del choque entre la materia reacia y la visión transfigurante va a nacer una nueva forma de poesía no menos alta que la otra: justamente el drama mismo. Estos son los momentos en que la victoria queda por la realidad descarnada; los momentos del sudor en el campito de maíz, de la maledicencia, de las muecas del hambre. Pocos libros se han publicado en nuestro país donde las viejas angustias del hombre del campo se nos acerquen tan conmovedoramente, haciendo así de su simple exposición una denuncia mucho más terrible que cualquier protesta deliberada. Y junto con las angustias, el propio espacio en que se vive, la tierra, las plantas y sus nombres, el habla campesina, hasta las malas palabras; todo dignificado en el trajín de su agonía con la visión empeñada en transfigurarlo, y frente a la cual, para resistirle, debe todo apelar a su raíz, a su necesidad última.⁶⁰⁵

Para ‘dar voz a los sin voz’, el autor utiliza el lenguaje de este grupo social a fin de reflejar aún más su personalidad y sus tradiciones. Rexach también hace alusión al lenguaje campesino empleado en esta novela; el habla de los otros, de aquellos que son diferentes y a quienes no se suele prestar atención:

En un lenguaje típicamente rural, cargado de alusiones imprecisas, con el tono y la ambigüedad propia del hombre de tierra adentro a quien la “naturaleza” ha hecho “sabio” no culto. Y a lo que se ha referido muy atinadamente Severo Sarduy al escribir: (es) “...un trabajo de oído, y aún más, un habla específica,

⁶⁰⁴ Valero, R., op. cit., pp. 77-78.

⁶⁰⁵ Diego, E., op. cit., pp. 164-165.

precisa: la del interior rural de la isla, la palabra de tierra adentro, un *deje...*”⁶⁰⁶

Gracias a las numerosas entrevistas que se hicieron a Reinaldo Arenas en el exilio, he podido encontrar varios documentos donde comenta esta presencia de las tradiciones del campo cubano en *Celestino*. En una de ellas, señala que él y su familia también vivían en un bohío en un ambiente completamente primitivo. Explica cómo la atmósfera del campo cubano despertó en él la imaginación y la creación artística:

L.H.: ¿Vivían en un bohío?

R.A.: En un bohío grande que tenía cuatro casas de ésas de guano y de yagua y para mí y para mis primos que nos criamos juntos, aquel ambiente era, además de primitivo, sin ningún tipo de comodidad como las que tenemos en las ciudades. Sin embargo, era un ambiente para mí mágico y extraordinario, con el campo, con el río, con aquel mundo de animales del campo. El pueblo más cercano estaba como a cinco leguas que era bastante lejos, veinte kilómetros quizá o más. En aquel momento no había transporte, se debía aprovechar el caballo, y verdaderamente no era fácil. Nosotros vivíamos allí, y una de las cosas que desarrollé en mi mundo imaginativo y que me ha motivado a escribir era quizás la soledad. Recuerdo que en las noches cuando nos reuníamos, uno hacía un cuento, otra hacía otro, o sea que era un mundo diría casi medieval dentro del contexto. Y se fue despertando en mí la pasión de también hacer cuentos inventados, aquello fue un estímulo para la imaginación. Así estuve hasta los doce años.⁶⁰⁷

Más adelante, Arenas comenta la vida de sus familiares que resulta exactamente igual a la de los del niño/narrador en *Celestino*. Explica que su familia vivía de la agricultura, en particular de la cosecha de maíz. Se detiene también en el mundo mágico del campo con sus brujas y sus duendes, personajes que tienen un papel relevante en la primera novela de la pentagonía:

L.H.: ¿Cuáles eran los recursos de la familia?

R.A.: La agricultura, nada más; o sea en la agricultura trabajábamos todos, incluso las mujeres, sobre todo en la época de sembrar. Lo que más se cultivaba en aquel campo era una parcela de unas tres caballerías de tierra, una cosa bastante pequeña, y de eso tenía que vivir toda la familia.

L.H.: ¿La familia era dueña...?

R.A.: Mi abuelo era dueño de eso, lo cual no llegaba ni a las cinco caballerías. Cinco caballerías fue la meta final que después se puso para “intervenir” [ríe].

⁶⁰⁶ Rexach, R., op. cit., p. 148.

⁶⁰⁷ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., pp. 35-36.

O sea ni siquiera era el plan de que pudiera ser intervenido por el gobierno. Nosotros trabajábamos en la agricultura sencillamente sembrando, deshierbando, chapeando...

L.H.: ¿Era de caña?

R.A.: No, era de maíz, porque la caña requería una plantación más grande. Lo que se sembraba ahí eran productos agrícolas, maíz, yuca, ñame, plátano. La recolección del maíz era una fiesta: se reunía todo el barrio, se invitaba a la gente que nos ayudaba a recoger el maíz y a desgranarlo, mi abuela recuerdo que hacía dulces, turrone de coco, hacíamos una fiesta. Y ese fue el mundo de mi infancia que dejé reflejado, desde luego con todos los inconvenientes y las ventajas de la ficción, en *Celestino antes del alba*. A veces me preguntan de dónde saco esas palabras que no son típicas del habla habanera o española en general, y esas anécdotas. Proceden de mi mundo infantil. Eran cosas cotidianas, hablaban en mi familia siempre de las brujas, y era normal. Había la tradición en aquel ambiente primitivo que las brujas existían y llegaban por las noches y se llevaban a los niños. O los duendes. Siempre en mi casa hubo un duende que se llevaba las tijeras, así que nunca sabían donde las tenían; y había una tía mía que era costurera y se pasaba el tiempo perdiendo las tijeras, así que estaba aterrorizada porque se decía que el duende cuando devolvía las cosas las tiraba, y podía tirarle las tijeras y herirla en los ojos. Ese mundo mágico era completamente normal, lo veíamos, la realidad y la magia esa primitiva transcurrían en un mismo nivel. El mundo de los aparecidos era muy común en aquel ambiente: aparecía en casa una mujer vestida de blanco; este mundo era absolutamente cotidiano.⁶⁰⁸

Finalmente, añade:

En este ambiente completamente primitivo, pues, yo me crié. Tuvo su encanto, indiscutiblemente, y su inocencia, era un ambiente casi yo diría inocente. Desde luego, en ese momento, no podíamos hablar nosotros, mi familia, de tener una conciencia política. Mi abuelo estaba en contra de todos los gobiernos que había, porque todos eran unos sinvergüenzas, pero no había una actitud digamos intelectual o política, nada de eso. Dependíamos de las nubes más que de la política, o sea que si llovía la cosecha crecía, si no llovía... y del precio de cómo se iban a vender esas cosas. En eso incidían también las médiums, que hacían cruces de sal para que las nubes llegaran, o sea un mundo absolutamente en contacto con las fuerzas naturales: el ciclón, que si llovía, que si no llovía, la sequía, el agua. Una de las grandes tragedias de nuestra vida es el agua: es una zona muy árida, lo que en Cuba se llama sabanas, y entonces recorríamos largas distancias; a todos los muchachos nos tocaba ese trabajo, porque supuestamente era el más flojo, y lo hacíamos con las mujeres, y era cargar cubos de agua del río y del arroyo para regar las plantas, para beber, o para cocinar.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Ibid., p. 36.

⁶⁰⁹ Ibid., pp. 37-38.

El escritor Jesús Barquet publicó otra entrevista en la que el autor explica la tradición campesina y ayuda de esta manera al lector para la comprensión de la novela. Explica las creencias de la gente del campo en fenómenos sobrehumanos como las médiums, la reaparición de los muertos, las brujas, etc.:

P.: En esta novela hay un elemento del mundo de Rulfo sobre el cual me gustaría que hablaras. Se trata de la presencia de los muertos regresando a la tierra y conectándose con los vivos. ¿Atribuyes eso a la imaginación o a la realidad cubana?

R.A.: Yo lo veo como algo de nuestra tradición campesina. Haces bien en mencionar a Rulfo porque Rulfo es también campesino como yo. Nosotros vivimos con los muertos: ellos forman parte de nuestra vida, como la muerte. En el campo cubano las apariciones de muertos eran normales. A veces eran familiares o amigos muertos que regresaban pero también a veces aparecía en el camino una mujer vestida de blanco que nadie sabía quién era. Inclusive la tradición de las brujas que andaban por el techo de las casas era muy típica en Cuba. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* hay un duende, ese duende estaba en mi casa y, según mi tía, era quien se llevaba las cosas que desaparecían de la casa. Si después volvían a aparecer era porque el duende las había devuelto. Toda esa tradición del duende ladrón y de los muertos que regresan era muy típica entonces. No sé ahora porque esas cosas van desapareciendo con el avance del materialismo. Existían también las médiums tanto en el campo como en las ciudades. Había unos templos donde esas médiums hablaban con los muertos. Todo eso era parte de la realidad, de nuestra vida cotidiana, no era nada literario. Por eso cuando leí a Rulfo me sentí tan identificado con él: para mí nada de aquello era sobrenatural sino algo que yo había visto en mi vida diaria.⁶¹⁰

Es cierto que la similitud con la obra del mexicano es sorprendente. Mientras Rulfo representa al pueblo de la vida rural mexicana, en *Celestino*, son numerosos los ejemplos donde resalta la presencia de las tradiciones y costumbres del campo cubano que comentaré a continuación.

2.4.1.1. La fauna y la flora

Cuando el lector empieza este libro, se ve sumergido en el mundo rural porque *Celestino* refleja los ambientes campesinos gracias a la presencia de su flora y fauna. El autor hace referencia a árboles, plantas, pájaros o insectos muy específicos de la naturaleza cubana. Por consiguiente, el lector debe a menudo coger un diccionario de cubanismos para poder imaginárselos. No he recogido todos los extractos donde

⁶¹⁰ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 70.

aparecen elementos de la flora y de la fauna porque son numerosos, pero ya se verá que a lo largo de las citas que aparecen en otros apartados, se vuelven siempre a encontrar palabra muy específicas de la naturaleza cubana. En el siguiente ejemplo, aparecen dos árboles típicos: la cañafístula y el anón:

Había caído un aguacero. Y los relámpagos, que no se habían satisfecho con el agua, pestañeaban y volvían a pestañear detrás de las nubes y entre las hojas altas de las matas de cañafístulas. Qué olor tan agradable queda después de un aguacero... Yo nunca antes me había dado cuenta de esas cosas. Me di entonces. Y tragué aire con la nariz y con la boca. Y volví a llenarme la barriga de olor y de aire. Ya el sol no saldría, porque había demasiadas nubes. Pero aún todo estaba claro. Caminamos por debajo de las matas de anones y yo sentía el fango mezclado con las hojas, traspasando los huecos de mis zapatos.⁶¹¹

La cañafístula es un “árbol de la familia de las papilionáceas de tronco ceniciento o ramoso, hojas enteras y puntiagudas, flores amarillas y frutos en vaina con una pulpa negruzca y dulce que se usa en medicina”⁶¹². El anón es un árbol que según el *Diccionario Salamanca* aparece en Colombia, México, Cuba, Puerto Rico y Venezuela y su descripción es la siguiente: “árbol tropical de flores blancas y fruto carnoso comestible, cubierto de escamas”⁶¹³. El *Diccionario del español de Cuba* lo describe así: “árbol de copa amplia y abierta que alcanza aproximadamente 5 m de altura. Tiene hojas lanceoladas, de color verde oscuro en la parte superior y verde más claro en la parte inferior, y flores solitarias, pequeñas, de color verde amarillento y olor agradable.”⁶¹⁴

Otra cita donde se hace evidente la presencia de la fauna y flora tropical es la siguiente:

Llegué a él y me tiré sobre el primer yerbazal que encontré, y no sentí siquiera ni los pinchazos de los abujes, ni los de las chinches de monte. Yo me acomodé lo mejor que pude, de espaldas a la yerba y mirando las nubes. Y comencé a comer papitas cimarronas de una mata que estaba al alcance de mi mano.⁶¹⁵

⁶¹¹ *Celestino*, p. 23.

⁶¹² *Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid, Santillana/Universidad de Salamanca, 1996, p. 259.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 98.

⁶¹⁴ *Diccionario del español de Cuba*, op. cit., p. 30.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

Hasta se refleja el calor que se siente en el campo cubano. El niño habla del mes de enero, que es el más fresco, como del mes que más le gusta:

Quizás sea porque en esta fecha es cuando menos calor hace. O tal vez sea que los mayales se llenan de campanillas y se ponen tan blancos, que no hay quien se atreva a decir que es un mayal, sino muchos montes y más montes de campanillas de todos los tamaños. (...) ¡Sí que este mes es diferente! Y ya ni siquiera me acuerdo que los Reyes pasaron y no me trajeron ni hostia y que cada día nos estamos muriendo más de hambre. ¡Qué bueno es este mes! Lástima que haya años que no lo traigan...⁶¹⁶

El calor y, sobre todo, la humedad se notan menos a principios de año. El protagonista disfruta tanto de este mes que llega a considerarlo un regalo de los Reyes Magos.

2.4.1.2. Los niños del campo

Dado que el narrador es un niño campesino, a veces se nota que tiene una mentalidad que no es propia de un niño de la ciudad. Las historias que los adultos les cuentan también son típicas de la sociedad rural, y esto resalta en varias ocasiones en la novela.

El primer suceso destacable tiene lugar con la visita de los primos muertos en el cementerio. El niño pregunta por qué hay tantas cruces en un cementerio y la madre le contesta que es para descansar mejor. El niño interpreta la respuesta de la madre literalmente; entonces, lo primero que le viene a la cabeza es que cogiendo unas cruces, él también dormirá mejor y así no oirá el sonido de los mosquitos por la noche:

“Para qué tantas cruces”, le pregunté a mamá el día que fuimos a ver a mis primos.

“Es para que descansen en paz y vayan al cielo”, me dijo mi madre, mientras lloraba a lágrima viva y se robaba una corona fresca de una cruz más lejana. Yo arranqué entonces siete cruces y cargué con ellas bajo el brazo. Y las guardé en mi cama, para así poder descansar cuando me acostara y no sentir siquiera a los mosquitos, que aquí tienen unas figas peores que las de los alacranes.

“Estas cruces son para poder descansar”, le dije a mi abuela, cuando entró en el cuarto. *Mi abuela es una mujer muy vieja*, pensé, mientras me agachaba bajo la cama. “Toma estas dos cruces para ti”, le dije a abuela, dándole las

⁶¹⁶ Ibid., p. 116.

cruces. Y ella cargó con todas. “Hoy hay escasez de leña”, dijo. Y cuando llegó al fogón las hizo astillas y las echó en la candela.⁶¹⁷

Se destacan enseguida las preocupaciones y la ingenuidad de un niño campesino. Otra peculiaridad que se debe mencionar son las comparaciones muy propias de dichos niños. En ellas utilizan elementos de la vegetación y del mundo animal que un niño de la ciudad ni conoce. Los dos ejemplos elegidos tratan del abuelo que está persiguiendo a la abuela:

Y abuelo tras ella que casi la alcanza. Si la coge le clava el azadón en la cabeza y se la abre en dos partes, como si fuera un coco zarazo.⁶¹⁸

La otra comparación aparece unas líneas más hacia abajo:

¡Pero, qué escarceo tan grande ha formado abuela! ¡Qué alboroto! ¡Parece una gallina cuando no quiere que el gallo la cubra y el gallo le cae atrás y por fin la agarra!...⁶¹⁹

Se nota también que la relación de la infancia campesina con el mundo que lo rodea es mucho más estrecha, llegando incluso a realizar acciones que difícilmente las haría un niño urbano como, por ejemplo, comer cucarachas:

La última cucaracha me la acabé de comer de un solo bocado. Le brindé un pedazo a Celestino, pero él me dijo que no, que ya estaba lleno. Entonces yo la agarré viva, y me la eché a la boca. Y me la tragué de un viaje. No saben tan mal las cucarachas. Por lo menos, me pareció que esta última tenía un sabor agradable. Pero seguramente es sólo por eso: porque es la última.⁶²⁰

Finalmente, se evidencia que el contexto cultural familiar en el que nace este niño posee unas características y un bagaje tradicional distinto del de la capital. Me refiero, por ejemplo en este caso, a la visita de los Reyes Magos:

Me decía antes mi madre que los úpitos se estiban así de flores para esperar a los Reyes Magos, con el suelo tapado, y que ellos no se dieran cuenta que en

⁶¹⁷ Ibid., p. 19. (cursiva en la cita)

⁶¹⁸ Ibid., p. 70.

⁶¹⁹ Ibid., pp. 70-71.

⁶²⁰ Ibid., p. 82.

esos lugares no había nieve, sino fango. Pues, según ella, si los Reyes llegan a descubrir algún día que en estos lugares no hay nieve, no volverán más nunca. Y es posible que esto sea verdad, pues desde que empezaron a secarse las matas de úpitos los Reyes se han olvidado de mí, y el año antepasado no me trajeron siquiera la linterna sin pilas que pedí a voz en cuello, y que tanta yerba, ¡de bobo!, arranqué por gusto.⁶²¹

2.4.1.3. Las creencias

Otra característica que se encuentra más en el campo que en la ciudad son las creencias de la gente: desde la mata de la abuela que les protege contra los relámpagos, pasando por los espíritus y los muertos que vuelven por la noche, hasta el episodio en el que el niño ve, por ejemplo, una araña llorar porque sus pequeños se la estaban comiendo. Las reacciones de los familiares a la historia del niño son varias:

Pero el problema es que solamente yo vi la araña grande con cabeza de mujer. Y ahora nadie me lo quiere creer, y cuando se lo dije a mamá ella me dijo que yo estaba más loco que la abuela. Y abuela se persignó cuando se lo conté, y tirándose de rodillas frente al fogón, me dijo: “Estás embrujado”. Y abuelo se me rió en la cara, y me respondió, diciendo: “Comemierda, faino, ¡ya estás igual que tu abuela, que donde quiera ve a un fantasma! ¡Camina a buscar los terneros, que ya es tardísimo y todavía no hemos hecho ni la primera ordeñada!”.⁶²²

La abuela del niño cuenta tantas historias de fantasmas y de brujería que el propio narrador empieza a ver cosas extraordinarias, lo que le provoca terror por la noche:

Bueno, pero de todos modos yo voy con él a la cocina, porque tengo mucho miedo de quedarme solo en el cuarto como están las cosas en esta casa, que cuando no es una mujer vestida de blanco es un perro con voz de gente, o una araña con cabeza de persona, pero algo siempre nos aparece. No, yo no me quedo solo ni a jodía.⁶²³

Se debe recordar en este contexto también la creencia de los familiares en las ‘mediums’, en los duendes y en las brujas.

⁶²¹ Ibid., p. 86.

⁶²² Ibid., p. 84.

⁶²³ Ibid., p. 124.

2.4.1.4. El analfabetismo y la ignorancia

Como también se puede notar a lo largo de toda la novela, en aquel tiempo, gran parte de los campesinos todavía eran analfabetos. Esta es una de las grandes diferencias con el período revolucionario que siguió al de Batista, porque alfabetizó a toda la población cubana. Cabe recordar por ejemplo que la abuela se queja de que su marido quiere quitar una mata que protege la casa de los relámpagos. Sin embargo, como Celestino garabateó ‘palabras raras’⁶²⁴ en ella, su marido le contesta que si supiera leer, ella también quisiera que desaparezca esa mata. El protagonista, sabiendo que Celestino es su vertiente poética, tampoco sabe leer. Dice por ejemplo en algún momento:

Cómo ha hecho garabatos en los trozos. Si yo supiera leer, sabría qué es lo que ha puesto en todas esas matas. Debe de ser algo muy importante. Debe de ser algo muy importante porque mientras escribe no le hace caso ni a los truenos, que le revientan en su cabeza.⁶²⁵

Él tampoco entiende la poesía de Celestino y parece que nadie de la familia la comprende ya que todos son analfabetos:

Yo lo vi, y dejé de gritar, aunque no sé por qué, pues yo no sabía siquiera que el garabateo que él estaba haciendo con su cuchillo fueran poesías ni cosa que se le parezca. Y no me explico cómo es que mamá, abuelo y abuela se pudieron enterar en ese momento, pues ellos son tan brutos como yo, o quizás más, y ninguno sabe ni la o.⁶²⁶

El analfabetismo se manifiesta en muchos personajes de la novela. En el episodio de la adopción del pichón de pitirre, el niño quiere rezar porque se está muriendo el pájaro; pero, excepto la primera frase de la oración, no sabe cómo hacerlo. Entonces le pregunta a Celestino si conoce cuánto tiempo dura una oración para, por lo menos, hacer como si estuviera rezando. Lo que ocurre es que tampoco sabe contar:

Lo santigüaré de nuevo: Padre Nuestro que estás en los cielos que estás en los cielos que... ¿qué palabra vendrá después de ésa? Ya no sé rezar. Pero, bueno,

⁶²⁴ Ibid., p. 38.

⁶²⁵ Ibid., p. 39.

⁶²⁶ Ibid., p. 86.

2.4.1.5. El trabajo agrícola

La mentalidad agrícola es que es necesario trabajar para poder comer. Una persona debe ser productiva para ser útil. Cuando, por ejemplo, el niño está todo el tiempo jugando, el abuelo se enfada:

-¡Desgraciado! ¡Te he dicho que no te encarames en el techo de la casa, que ya escampa más rápido afuera que adentro, por los juracos que tú le has abierto, de andar caminando siempre por sobre las pencas de guano y las canales! ¡So faíno! ¡Ponte a trabajar!⁶³⁰

La familia del autor no trabajaba la caña de azúcar sino el maíz. Se nota a lo largo de la novela que la vida de la familia está organizada según su cosecha, como muestra este comentario del niño: “Yo creo que la cosecha de este año va a ser de muy poco rendimiento: una gusanera enorme le ha caído a todo el maizal, y ya la yerba está que lo ahoga.”⁶³¹ Cuando llega el momento del desyerbe, toda la familia, incluidas las mujeres, tiene que ayudar en el trabajo del campo:

Abuela, mamá y mi tía Adolfina también se han puesto a desyerbar. Aunque ellas no querían hacerlo el abuelo las obligó. Y ellas dicen, entre dientes, que les da lo mismo que el maíz se goce o no se goce, y que ellas están acostumbradas a pasar más hambre que una puerca a sogá. Pero todavía le tienen un poco de respeto al viejo.⁶³²

En esos períodos del año, lo más importante es trabajar para tener un alto rendimiento, porque toda la familia vive de esa labor:

Yo creo que a abuelo se le olvidó que nosotros teníamos que almorzar hoy, ya que el sol pasó de la mitad del cielo, y va echando una carrera hacia abajo, y todavía el viejo ni siquiera ha levantado la cabeza del suelo... Abuela yo creo que es la más furiosa de todos nosotros. ¡Que vieja y que flaca está abuela!⁶³³

⁶³⁰ Ibid., p. 27.

⁶³¹ Ibid., p. 59.

⁶³² Ibid.

⁶³³ Ibid., p. 63.

Y añade sobre su abuela:

A esa mujer no hay quien la comprenda: está con la lengua afuera, y cuando le digo que si quiere que la ayude, me dice que la deje tranquila... Bueno, será mejor que siga trabajando antes de que abuelo me dé otro fustazo. ¡Que ya van cuatro!⁶³⁴

Ha entendido que si quiere que no lo castiguen, lo único que tiene que hacer es trabajar y dejar de jugar y de soñar.

2.4.1.6. El agua

Al igual que en los cuentos de Juan Rulfo, en esos lugares el agua es un elemento muy importante en la vida de todos los días. Para tener agua para regar las plantas, lavarse el pelo, limpiar los platos, etc., tienen que ir a buscarla al pozo, y si el pozo está vacío en tiempos de sequía, tienen que cargar con ella desde el río. Es una tarea de la que se suelen encargar los niños y las mujeres. En el extracto siguiente, se puede ver que el niño tiene la impresión de ser el mulo de la casa. Pesan tanto los cubos de agua para él que a menudo se cae y tiene que volver al pozo:

-¡Apúrate con esas latas de agua! ¡Muchacho!
-¡Ya voy! ¡Ya voy! Con este sol que raja las piedras y yo cargando agua como si fuera un mulo.
-¡Que camines! ¡No me estás oyendo!
-¡Espérate que tengo que descansar!
-¡Eres más haragán que un horcón! Yo no sé por qué no me partió un rayo antes de tener un hijo así.
-Ya voy te dije –como si no pesaran estas latas llenas de agua. ¡Y ya con éste es el quinto viaje que doy al río! Sí. Al río, porque el pozo en los tiempos de seca no tiene ni una gota de agua. Y ahora yo soy el que tiene que joderse cargando agua en vara desde el río hasta la casa.
-¡Apúrate que las matas de sandoval se están achurrando!
-¡Ya voy! ¡No ves que estoy descansando!
-¡No le contestes a tu madre! ¡Vejigo malcriado!

Y estoy más aburrido que el carajo. Tengo que cargar agua para que abuelo se lave las patas. Para que abuela se enjuague el moño –aunque menos mal que abuela sólo se lava la cabeza una vez al mes–. Pero de todos modos el agua tengo que cargarla yo. Y también tengo que cargar agua para que mi madre se bañe y riegue las matas. Porque ella tiene la manía de regar todas las matas que están enfrente de la casa. ¡Yo tengo que reventarme para que ella le eche agua hasta a las matas de apasote! Con éste van cinco viajes, y todavía tengo

⁶³⁴ Ibid.

que llenar el barril y las tinajas. Y lo peor es que las tinajas se salen y nunca puedo terminar de llenarlas...

(...) –Camina con las latas de agua si no quieres que te dé un estacazo.

–¡Ya voy! ¡Ya voy! –cómo pesan estas latas. Deja ver si puedo levantar la vara con las dos latas en una sola punta... ¡Pas!, allá van rodando las dos latas de agua. Ahora mi madre me sacará los ojos como si ella fuera el sapo.

–¡Ya botaste el agua! ¡Prepárate, porque voy a llenar las latas con el zumo que te saque de las costillas! ¡Prepárate, desgraciado!⁶³⁵

En el siguiente ejemplo, el niño rechaza la ayuda de Celestino para cargar el agua porque sabe que si su madre lo ve, lo va a regañar:

Llegamos a la casa ya oscureciendo. Mi madre está en el patio, con las matas, esperando a que yo le traiga el agua para empezar a regarlas.

–Se ha secado la mata del sandoval –dice, y enseguida mira para Celestino, como si él tuviera la culpa.

–No te preocupes, que le echaremos agua, y tú verás como enseguida vuelve a vivir –digo yo, y voy hasta la cocina para coger la vara y las latas.

Celestino quiere siempre ayudarme a buscar el agua, pero yo le digo que no, que me deje a mí solo porque si mamá me ve con él cargando el agua se pondría muy triste. Entonces él va conmigo hasta el pozo, y yo casi ni siento el peso de las latas llenas.⁶³⁶

Resalta una vez más que la amistad de los dos niños ayuda al protagonista en los momentos difíciles, y que la parte emocional y artística del narrador, no rinde en el trabajo físico.

2.4.1.7. La pobreza y el hambre

En la segunda parte del libro, el niño explica cómo él y toda su familia se están muriendo de hambre. Se ha llegado ya al primer final y los niños que buscaban su casa han vuelto a encontrarla. Queda claro que toda esta parte sobre el hambre es hiperbólica y, a veces, hasta completamente surrealista, pero detrás de esta exageración se entiende, por ejemplo, cuáles pueden ser las preocupaciones de los campesinos en tiempos de sequía:

Ahora sí que nos estamos muriendo de hambre. Del maíz que se gozó no quedó ni una mata en pie, y ya en la locera no hay nada que se le pueda meter el diente. Abuela se ha ido poniendo flaca y flaca, y ya está que no puede ni

⁶³⁵ *Celestino*, pp. 47-48.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 99.

con las patas. La pobre abuela. Ayer mismo se cayó delante del fogón y no pudo levantarse, tanta era el hambre que tenía. Mamá entonces la fue a ayudar, pero ella, que también está muy flaca, fue al suelo junto con la abuela. (...) Entonces yo sentí deseos de levantar a abuela y a mamá. Tuve deseos, pero no lo quise hacer porque pensé que si yo trataba de levantarlas me caería con ellas y tampoco podría ponerme en pie.⁶³⁷

Toda la familia está tan flaca que todos han quedado sin fuerzas y ninguno puede ayudar a los demás. Sigue el narrador:

Sí que de veras nos estamos muriendo de hambre, todas las tías han espantado la mula del barrio y no vienen ni de visita. (...) Abuelo salió desde muy temprano para el monte, a ver si encontraba algo de comer, y ya llega de nuevo, con el saco al hombro, pero vacío. “Qué será de nosotros”, oí que dijo abuelo detrás del fogón apagado, y aunque él nunca llora, por poco llora.

(...)

Yo salgo al camino a pedir limosnas, pero no hay quien me dé ni una perra. Y es que no somos nosotros los únicos que nos estamos muriendo de hambre. Es el barrio completo, pues en todo el barrio no ha caído ni una gota de agua desde hace más de dos años, y ya no queda ni una vaca en pie, y hasta los pocos y remotos árboles que el abuelo no ha tumbado y que tienen las hojas muy amargas para poder comérselas, se están poniendo amarillas. En la casa todos nos acostamos muy temprano para ver si soñamos con comida; pero nada, es tanta hambre que no podemos ni pegar los ojos.⁶³⁸

Entonces, el protagonista piensa en una solución:

Yo me pongo a pensar y a pensar y a la única conclusión que llego es a que tenemos que comernos al abuelo, que es el más viejo, y por lo tanto ha vivido más. Me pongo a pensar en eso, pero no se lo digo a nadie. Además, esas cosas me dan mucho miedo, porque si empezamos por los más viejos, tarde o temprano me tocará a mí. Tarde o temprano alguien vendría y me diría: “Ha llegado la hora de comerte, pues ya eres el más viejo”. Por eso a nadie le digo esta idea mía, que por más que quiero ahuyentar, me da vueltas y más vueltas por la cabeza. Y algunas veces quisiera decírsela a Celestino, para ver qué opina él de eso.⁶³⁹

Abandona por consiguiente su idea. Por la mañana, todos se levantan muy temprano para ir a buscar comida y cuando uno encuentra algo, no se lo puede comer porque todos intentan quitárselo. Los personajes llegan a tener alucinaciones por el hambre:

⁶³⁷ Ibid., p. 127.

⁶³⁸ Ibid., pp. 127-128.

⁶³⁹ Ibid., p. 128.

Ya por el mediodía Celestino y yo descubrimos una hoja verde en una mata de quiebrahacha, y corriendo nos trepamos a la mata para cogerla, pero al llegar al capullo nos dimos cuenta que no era una hoja, sino un pájaro muy lindo, que en cuanto nos vio alzó el vuelo, y se perdió en el aire. Celestino y yo nos miramos muy serios, sin saber qué decirnos. Los dos pensábamos lo mismo: *el hambre nos está haciendo ver cosas extrañas*. “De qué vivirá ese pájaro”, dije, cuando ya bajábamos del árbol.⁶⁴⁰

El hambre se hace más pesada y el narrador lo expresa exagerando cada vez más lo que piensa:

No hemos encontrado nada en todo el día... ¡Y pensar que ya hace más de cien años que no probamos ni un bocado! Y casi nos hemos acostumbrado a *vivir del aire*, como decía mi madre, cuando todavía tenía fuerzas para hablar.⁶⁴¹

Ya no duermen ni hablan. Lo único que hacen es salir de la casa para ir a buscar comida:

Caminamos ahora en cuatro patas como los perros. Sí, si mal no recuerdo, los perros eran unos bichos que caminaban en cuatro patas, igual que las mariposas. Eso me parece, aunque no sé, hace ya tanto tiempo que nos comimos el último perro que se atrevió a ladrarnos, que realmente ya no recuerdo cuál era la figura que tenía. (...) El último perro que hubo en el mundo, según me ha contado por señas mi abuelo, andaba arrastrándose por el suelo, como un majá, por el miedo que le había cogido a todas las cosas.⁶⁴²

Siguen todos con tanta hambre que ya no pueden caminar ni a cuatro patas, sino que deben arrastrarse por el suelo:

Ya me estoy preparando para cuando tenga que empezar a arrastrarme, pues creo que no voy a poder resistir mucho tiempo el caminado en cuatro patas. Toda la familia está en la misma situación que yo, y poco a poco vamos practicando: poniendo estómago en la tierra y arrastrándonos bien despacio, como si fuéramos unas lagartijas recién nacidas.⁶⁴³

⁶⁴⁰ Ibid., p. 129. (cursiva en la cita)

⁶⁴¹ Ibid. (cursiva en la cita)

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ Ibid., p. 131.

Además reina una desconfianza total por el miedo que tienen entre sí:

Sí, eso es lo peor, el miedo que nos tenemos unos a los otros. Si no fuera por ese miedo que yo tengo a que los demás me coman y que los demás tienen a que yo me los coma, a lo mejor hasta podríamos dormir un rato y todo. Pero ¡qué va!, eso ni pensarlo. Quién va a dormir en esta casa si todos nos estamos mirando siempre con ojos brillantes y con la boca empapada de baba que nos sale.⁶⁴⁴

Aun en esos momentos, se reconoce el buen carácter de Celestino:

Celestino esta noche me regaló una de sus orejas. Yo le dije que la guardara para dentro de un tiempo, pero la cogí enseguida y me la comí de un bocado.⁶⁴⁵

Se está muriendo el abuelo y mamá ya ha cogido el hacha para hacer la repartición. El niño se pone muy alegre al pensar que después de haber comido un trozo del abuelo, podrá volver a pronunciar la palabra ‘Celestino’. Más adelante llega por fin la muerte del abuelo, tan esperada por todos los familiares. Todos empiezan a comer como bestias salvajes, “como hormigas bravas”⁶⁴⁶ y cada uno vuelve a coger fuerzas y a recuperar parte de su personalidad.

Por supuesto, todo eso ha sido la imaginación del niño: ni el abuelo ha muerto, ni nadie ha sufrido tanta hambre como él lo ha descrito. Sin embargo, desde mi punto de vista, este sueño expresa alegóricamente cómo se puede sentir la gente del campo, e indirectamente de toda la isla, cuando el hambre azota sus vidas.

Se acaba la segunda parte del libro y empieza la tercera en la que, no por el hambre sino por la casa, se nota la pobreza de la familia:

La casa se está cayendo. Yo algunas veces quisiera sujetarla con las manos y todo, pero sé que se está cayendo, y nada puedo hacer.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 132.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 133.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 163.

A pesar de esto, el niño no quiere dejar la casa porque es el lugar donde, entre otras cosas, conoció a Celestino y donde el abuelo pronunció la palabra “Pascuas” que siempre le hace reír tanto:

Y lo peor de todo: si se llega a caer la casa, tendríamos que mudarnos para otra, y entonces habría que empezar a nacer de nuevo, y a buscar de nuevo otra palabra que me haga reír a carcajadas.⁶⁴⁸

Además para que la siguiente casa tenga todo el encanto de la actual, tardaría mucho tiempo. El autor nos está preparando en cierta medida a *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el libro donde el narrador y su familia se mudan a la ciudad y dejan la casa del campo:

No, no puede haber otra casa que sea como ésta, y que esconda todas las cosas secretas que yo he hecho en ella. La otra será extraña para mí, y yo también le seré extraño.

Y entonces lloro, porque sé que la casa ya no existe más. Pero enseguida dejo de llorar, pues me acuerdo que tendré que mudarme para una casa nueva, que nada sabría de este llanto. Y por lo tanto estoy perdiendo el tiempo.⁶⁴⁹

2.4.2. El poeta en la sociedad agrícola

El otro grupo de marginados a quienes el escritor quiere dar voz en esta novela, es el de las personas que han tenido la mala suerte de nacer escritores en un mundo que los reprime. La situación del poeta en la sociedad agrícola representada en *Celestino* se puede considerar simbólica, ya que el autor alude a la situación de los intelectuales bajo cualquier sistema dictatorial.

En esta novela, el niño/narrador sufre “los límites de la ignorancia en la familia.”⁶⁵⁰

Al haber nacido poeta, aparece como un ser diferente y se va a defender escribiendo en los árboles, dando así testimonio de su vida al dejar una huella escrita sobre su situación de marginado:

⁶⁴⁸ Ibid., p. 164. (Hace referencia a la palabra ‘Pascuas’. Cada vez que la pronuncia el abuelo, no puede dejar de reír.)

⁶⁴⁹ Ibid.

⁶⁵⁰ Valero, R., op. cit., p. 79.

Y ya el novelista ha hablado claro. La sumisión a todos los factores negativos origina una violencia de la que tiene que salir, no por las vías por donde escapa la mayoría de los seres humanos, sino mediante la palabra escrita, a través de la literatura. Porque el narrador ha descubierto y lo va a decir con su voz, que él es un ser singular, diferente, elegido, si se quiere. Y, por lo mismo, también condenado.⁶⁵¹

Al expresar esta diferencia en una sociedad machista donde todo lo que no sea productivo se rechaza –cabe recordar la teoría del hombre nuevo del Che Guevara–, Celestino representa al autor cubano actual:

Toda su escritura, es decir su vida, constituye un heroico testimonio de la condición moderna de esclavo y soberano. (...) Su pequeño Celestino que desdoblado en poeta de la penumbra y del alba es víctima del rigor disciplinario del hacha patriarcal se nos adelanta ahora como figura alegórica de la trayectoria agónica del escritor cubano.⁶⁵²

Nivia Montenegro habla de la ‘figura marginada’ del poeta dentro de una sociedad con una economía basada rigurosamente en la producción:

A través del encuentro de estas dos fuerzas igualmente violentas, cuyos emblemas son el cuchillo de Celestino y el hacha del abuelo; se perfila la silueta del escritor como figura marginada de la sociedad. En el caso del narrador-protagonista esta marginación se subraya con la aparición de su escritura, que lo marca de inmediato como miembro diferente al resto del grupo. Y esta marginación se establece mediante términos peyorativos (“loco”, “bobo”, “pervertido”, “maricón”) que definen la función y posición del poeta equiparándolo a figuras de discursos tradicionalmente periféricos –el loco, el enfermo, la mujer, el prisionero. Al remitir la labor poética a dichos perímetros, el impulso destructor del entorno –el utilitario– intenta justificar su violencia quitándole autoridad, es decir, desautorizando la existencia del discurso artístico. Esa maniobra constata una vez más la posición de la familia como representante de un discurso utilitario, por lo tanto, que los calificativos asociados con el narrador-protagonista, –“loco”/“bobo”, “pervertido”/“maricón”– aluden a modalidades de discursividad y/o sexualidad caracterizadas por desviarse de una economía estrictamente productiva.⁶⁵³

También Lugo Nazario hace referencia a este mensaje indirecto que el autor intenta comunicar a través de su personaje Celestino:

⁶⁵¹ Rexach, R., op. cit., p. 142.

⁶⁵² Béjar, Eduardo, “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad” en Sánchez, R. (ed.), op. cit., pp. 57-58.

⁶⁵³ Montenegro, N., op. cit., p. 59.

A través del encuentro de estas dos fuerzas igualmente violentas materializadas en “el cuchillo” de Celestino y en “el hacha” del Abuelo, se denuncia la lucha y la existencia del escritor como figura marginada dentro de la sociedad agrícola que procura destruirlo.

La toma de consciencia de su misión de escritor estigmatiza a Celestino como ser “non grato” dentro del resto del grupo y esta diferenciación se manifiesta en el texto mediante el recurso apelativo de términos de rechazo y subestimación; “maricón”, “bobo”, “pervertido” que definen la posición del poeta ante los ojos campesinos. Es una estrategia del grupo para marginarlo.⁶⁵⁴

Todas las palabras utilizadas en la novela para referirse a Celestino demuestran su situación de marginado dentro del núcleo familiar. En una entrevista con Perla Rozencvaig, el propio Arenas habla de una denuncia de la ‘represión de la creación’:

P.R.: Con respecto a su primera novela, es evidente que la infancia de Celestino transcurre en un pueblecito del interior del país que se asemeja a su Holguín natal. Celestino es un niño que escribe en las hojas de los magueyes y de cuya obsesión por la poesía se avergüenza su familia. ¿En alguna medida podría considerarse la novela el resultado de sus propias vivencias infantiles?, sin implicar con esto que el yo narrador sea el yo autor.

R.A.: Sí, yo creo que sí. Uno siempre va a escribir un poco la autobiografía de uno mismo. Todo novelista está condenado a escribir sobre lo que conoce; por lo menos en el plano real o en el plano imaginativo, pero siempre va a realizar en el acto de escribir una experiencia autobiográfica. No quiero decir con esto que yo vaya a escribir la historia de mi vida, que sería, además, un poco aburrida, pero esas experiencias personales se vuelven constantes en mi obra y en la de cualquier novelista, creo. Borges, por ejemplo, siempre está haciendo una obra autobiográfica. No me refiero a la autobiografía esa de que si nací en el cuarenta o en el cincuenta; sino a la de mi espíritu, a la de mi manera de sentir y ver las cosas y *Celestino* refleja ese mundo que fue el que yo viví en mi infancia, de la soledad en un medio brutal y hostil. Evidentemente, está dado ahí mediante un personaje que tiene una sensibilidad distinta, más desarrollada quizás, que tiene esa necesidad de expresarse. En fin, el que escribe, el poeta, el creador, se convierte, de hecho, en un acusador de la represión ante la creación. El poeta va a ser siempre el acosado. En este caso, vemos cómo la familia que representa el poder persigue al niño que representa la inocencia, destruyendo el paisaje, los árboles y todo cuanto exista con tal de eliminar esa especie de cosa maligna que es el poema.⁶⁵⁵

Desde muy temprano en la novela, se destaca que el poeta no tiene lugar en el campo. La vida campesina es una vida dura de trabajo, porque uno vive de lo que produce. Por lo tanto, el poeta que no hace nada productivo es completamente rechazado y

⁶⁵⁴ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 89.

⁶⁵⁵ Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, pp. 41-42.

considerado como afeminado. A menudo, tratan al protagonista o a Celestino de ‘maricón’ por sus tendencias artísticas, como ya se puede ver en las primeras páginas del libro.⁶⁵⁶ Para toda la familia, el hecho de tener a un niño poeta entre ellos representa una vergüenza:

- ¡Celestino! ¡Celestino!
- ¡El hijo de Carmelina se ha vuelto loco!
- ¡Se ha vuelto loco! ¡Se ha vuelto loco!
- Está haciendo garabatos en los troncos de las matas.
- ¡Está loco de remate!
- ¡Qué vergüenza! ¡Dios mío! ¡A mí nada más me pasan estas cosas!
- ¡Qué vergüenza!⁶⁵⁷

Esta vergüenza vivida por los miembros de la familia se extiende también a los vecinos o amigos de esta:

Hace días que Celestino no escribe en los troncos de las matas. Es muy raro. Todos en la casa estamos muy impacientes por ver lo que pasa. Pero nadie se atreve a decirle nada. Ya el barrio entero sabe que Celestino escribe poesías, a pesar de que nosotros vivimos lejísimos de todo el mundo. Y nadie saluda ya ni a abuela ni a abuelo ni a ninguna de las personas de esta casa. Aunque a mamá no la saludan desde mucho antes: desde que mi padre (que yo no sé ni quién es) la trajo un día y, a voz en cuello, en mitad del camino, le gritó a abuelo, diciéndole: “Ahí le dejo su piltrafa”.⁶⁵⁸

Más adelante, la presencia de Celestino molesta tanto a los familiares que deciden perseguirlo y matarlo:

De nuevo has vuelto a escribir poesías. Esta vez con más furia que antes, ahora todo el barrio sabe quién eres. Ya no tienes escapatorias. Abuela dice que se le cae la cara de vergüenza al pensar que a uno de sus nietos le haya dado por esas cosas. Y abuelo (con el hacha siempre a cuestas) no hace más que maldecir.

Otra vez estás escribiendo poesías, y yo sé que no vas a parar nunca. Es mentira que algún día piensas terminar, aunque me lo digas, yo sé que es mentira. Mi madre también lo sabe y no hace más que llorar. En cuanto a mis tías, no hacen más que mormollar.

Ya todo el mundo te odia.

⁶⁵⁶ Véase cita 463.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 21.

⁶⁵⁸ Ibid., pp. 98-99.

Ahora oigo cómo mormollan en la cocina. Hablan. Hablan. Hablan: están buscando la forma de matarte. Están buscando la forma de matarte. Están... Si yo pudiera hablarte te diría algo, aunque no sé lo que te diría, pero no puedo: me han cosido la boca con un alambre de púas y una bruja me acompaña siempre con un garrote, y al primer intento de decir “hmmmm”, que es lo único que puedo decir, la bruja coge el garrote que le revolotea sobre la cabeza, y me da un garrotazo. ¡Desgraciado! No haces más que mortificarme. ¡Qué haremos ahora que ya todos saben quiénes somos! Es casi seguro que nos están buscando debajo de las camas, y cuando no nos encuentren allí nos buscarán detrás del armario, y si no estamos allí: se subirán al techo, y buscarán. Y registrarán. Y lo revolverán todo. Y nos hallarán. No hay escapatorias... ¡Y todavía tú sigues escribiendo!⁶⁵⁹

La vergüenza se ha hecho tan grande que se ha convertido en odio. Como dice el narrador varias veces, ‘ya no hay escapatoria’:

Todo el mundo ya sabe que Celestino es poeta. La noticia ha corrido por el barrio completo, y ya lo sabe todo el mundo. Mi madre dice que se muere de vergüenza y que no saldrá más nunca de la casa, Adolfina decía que ésa era la causa por la que no puede encontrar un marido, y hasta mi *abuela-muerta* se ha encerrado en la prensa de maíz y dice que de ahí no saldrá ni aunque vuelva a vivir. Al abuelo ya los lecheros no le compran la leche que dan las vacas, y cuando los lecheros pasan por frente a la casa nos tiran piedras y dicen: “Ahí viene la familia del poeta”. Y se van riendo a grandes carcajadas. Por toda la casa nada más que se oye el mormolleo de mi familia, que confabula y busca la manera de que Celestino desaparezca.⁶⁶⁰

Otra de las razones que provoca este sentimiento de rechazo es porque no entienden la poesía de Celestino. Piensan que lo escrito va contra la moral, según la opinión de la mujer letrada de un amigo, Tomásico:

-¡Cállate la boca, si no quieres que te la rompa!... Que se me cae la cara de vergüenza al ver que ese comemierda ha llenado todos los troncos de las matas de malas palabras. Y ya tu abuelo está que no puede más con el dolor de los riñones, pues se ha tenido que pasar el día tumbando los árboles que ese babieca garabateó...
-¡Eso no es verdad! Lo que escribe él es una poesía...
-¡Qué poesía ni qué carajo!
-¡Poesía, que eso fue lo que él me dijo!
-¡Y tú le haces caso a todo lo que te dice ese sinvergüenza! ¡Hijo de los Pupos tenía que ser!...Yo bien que se lo dije a tu abuelo cuando el padre de ese degenerado vino a pedir a Carmelina. Yo bien que le dije que esa gente no

⁶⁵⁹ Ibid., pp. 103-104.

⁶⁶⁰ Ibid., pp. 138-139. (cursiva en la cita)

servía para nada. Pero él, por tal de salir de ella, se la dio. Y ahí tienes el resultado: un muchacho asqueroso, que no da un golpe, y que lo único que hace es escribir puercadas en las matas. Y ya horita nos asaremos del calor, porque pronto no quedará ni una mata en todo el patio que tu abuelo no haya tenido que tumbar. Ay, si se me cae la cara de vergüenza al pensar que alguien que sepa leer pase por aquí y vea una de esas cochinas, escritas en las matas. ¡Qué pensarán de nosotros!

-¡Cómo sabes tú lo que él escribe, si tú tampoco sabes leer!...

-Yo no sé, pero la mujer de Tomásico sí sabe; y cuando la llevamos hasta los troncos que Celestino había garabateado, pensando que el pobre muchacho lo que hacía era poner el nombre de su madre muerta... ¡El nombre de su madre muerta!: ni siquiera se acuerda quién era su madre. Sí, señor, así como lo estás oyendo; y, si mal no recuerdo, una de las cosas que leyó la mujer de Tomásico decía: “Quién será mi madre”, “Quién será mi madre”, “Que la busco en el excusado y no la veo”... ¡Dime, tú!: una mujer que no hacía ni ocho días que estaba muerta, y ya él ni se acordaba quién era... ¡Y después decir que la busca en el excusado! ¡Eso es lo último! ¡Buscar a una muerta en el excusado! ¡Como si fuera un mojón!⁶⁶¹

Los familiares no entienden el sentido literario que pueda tener la poesía de Celestino y ahí reside la diferencia entre ‘Celestino y yo’ y ellos. Esto también se muestra en el descontento del protagonista por las historias que le cuenta su madre, ya que no alcanzan el nivel de imaginación que exige su hijo:

-¡No, ése no, que ya yo me lo sé!

-Aceitera vinagrera pellizquito mágico...

-¡Tampoco! Ése me lo has hecho muchas veces ya.

-Eran tres hormigas que vivían en una jicotea...

-¡Tampoco! ¡Tampoco!...

-¡Dale cuatro trompadas a ese muchacho para que se acabe de dormir! ¡Tan grande y tan sinvergüenza! ¡Que cuentos ni cuentos: cuatro trompadas!⁶⁶²

Pero en varias ocasiones, hasta el propio protagonista tiene vergüenza de sí mismo cuando se deja llevar por su imaginación y crea sus propias canciones. Conoce las reacciones de las personas que lo rodean:

Que nadie me oiga, porque no sé si esta canción servirá para algo. Que nadie me oiga, porque me daría mucha pena que me oyeran. ¡Qué pena si mis primos me sorprenden cantando cosas inventadas y caminando en un solo pie por

⁶⁶¹ Ibid., pp. 184-187.

⁶⁶² Ibid., p. 53.

entre los troncones de las matas! ¡Qué vergüenza si me oye alguien! ¡Qué vergüenza!⁶⁶³

El narrador propiamente no es un niño del campo: no le gusta trabajar en la agricultura y cuando lo hace es tan torpe que todo el mundo acaba regañándolo. Por ejemplo, un día la abuela le envía a cuidar una gallina que el niño pierde, y a esto le dice su abuela: “¡Desgraciado! ¡Mejor sería que te murieras!”⁶⁶⁴ O más adelante, poco después de que Celestino haya llegado a casa de los abuelos, comenta uno:

El tal Celestino es el muchacho más haragán del mundo. Nada de lo que le mando a hacer lo hace.⁶⁶⁵

En otro momento, se puede leer que su trabajo en el campo no vale nada:

Este muchacho no sirve ni para freír tusas: ¡a media siembra soltó la jaba de maíz y se puso a llorar en mitad del paño! ¡Qué pelma!⁶⁶⁶

Resalta también cómo la abuela lo trata de inútil:

Entonces se me apareció mi abuela, y me dijo: “Vejigo mal criado, vienes como si fueras el Rey de la casa. ¡Ya está bueno!, desde mañana te levantarás bien temprano y saldrás con tu abuelo a buscar los terneros y le ayudarás a ordeñar las vacas, ya que la damisela de tu primo no sirve para nada, y cuando no es una lombriz que vomita, es una diarrea o una fiebre, pero el caso es que nunca puede hacer lo que uno le manda. ¡Desgraciada familia la de nosotros: todos son unos inútiles! La culpa la tuve yo por casarme con el enclenque de tu abuelo. Y sabes, mañana bien temprano te voy a llamar. ¡Ya está bueno de haraganerías! Si no trabajas no te vamos a dar comida, ni a ti ni a tu madre”.⁶⁶⁷

En la obra de teatro, aparece otro extracto donde se aprecia claramente la opinión de la gente del campo sobre un niño poeta:

CORO DE TÍAS: Así ha sido mejor. Total: para lo que ibas a poder resolver con un hijo poeta...

⁶⁶³ Ibid., p. 34.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 22.

⁶⁶⁵ Ibid., p. 56.

⁶⁶⁶ Ibid., p. 57.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 145.

ABUELO: ¡Y bobo! Porque era bobo. Siempre que lo mandaba a que trajese los terneros dejaba uno o dos extraviados; y nunca hacía las cosas como se las indicaba. Si le decía “cierra la talanquera”, la dejaba abierta, si le decía “ve a buscar leña”, traía cañafistulas...

UNA TÍA: Si lo mandaba por agua, botaba los cubos en mitad del camino.

ABUELA: Cuando lo mandaba a mudar las vacas, las ponía a pastar entre los itamorriales...

CORO DE TÍAS: ¡Era un inútil! ¡Era un inútil! Se pasaba la vida garabateando los troncos y poniendo en ellos palabras asquerosas.

LA MADRE: ¡Qué desgracia! Dios mío, ¡qué desgracia!

LA ABUELA: ¡Tú tuviste la culpa por haberlo engreído! En vez de un hombre lo que te salió fue una... ¡basura!

CORO DE TÍAS: ¡Una basura! ¡Una basura!

ABUELO: Era un inútil, no ganaba ni para el desayuno.

CORO DE TÍAS: ¡Inútil! ¡Era una basura inútil!

ABUELA: Y qué vergüenza: ya todo el mundo sabía que era poeta...

CORO DE TÍAS: ¡Que vergüenza! ¡Que vergüenza! Se me cae la cara de vergüenza.⁶⁶⁸

Se vuelven a encontrar la vergüenza que sufren los familiares así como la idea del poeta inútil. Los llaman ‘una basura inútil’. El lugar donde le ha tocado vivir a este niño es obviamente inadecuado para él. Más adelante, comenta la madre en cuanto a las latas de agua:

VOZ DE LA MADRE (*fuera*): ¡Maldito! ¡Otra vez te has caído en mitad del camino, y vienes con las latas vacías. ¡Mereces que te estrelle!...

VOZ DEL ABUELO (*fuera*): ¡Es bobo! ¡Es bobo! Y lo único que sabe hacer es pasarse el día garabateando las matas y poniendo asquerosidades.⁶⁶⁹

Según los abuelos, ‘Celestino y yo’ no sirve para realizar ningún trabajo de provecho:

Yo no sé por qué este desgraciado, que parece una ciruela pasa, me tiene tanto odio. Total, yo no tengo la culpa de que Celestino escriba poesías, y no veo nada malo en eso. A lo mejor, el viejo lo que tiene es envidia. Pero no. Yo sé que no es envidia, lo que él nos tiene a Celestino y a mí es odio. Sí, yo sé que es odio, odio, porque aunque ya somos unos viejitos seguimos teniendo los mismos años que cuando llegamos a la casa, y, como él dice, “no servimos ni para limpiarnos el culo”. Sí, eso es lo que pasa: aspiró a que nosotros nos hiciéramos caballos como él, y nos quedamos potricos... ¡Viejo maldito!, no pienses que nos vas a poner herraduras.

El hacha de abuelo ha alzado el vuelo y se ha clavado en la frente de Celestino. Yo trato de zafársela, pero no puedo. Abuelo suelta la carcajada y dice: “O te

⁶⁶⁸ Ibid., pp. 211-212.

⁶⁶⁹ Ibid., p. 220. (*cursiva en la cita*)

dejas herrar o no le saco el hacha a ese comemierda”. Yo no sé qué hacer, pero al fin digo que sí, me dejo herrar.⁶⁷⁰

El temor al abuelo lo obliga a dejarse herrar, es decir a trabajar en el campo como un animal. Sin embargo, como se puede leer con el desyerbe del maíz, Celestino es tan torpe que el abuelo no puede dejar de regañarlo:

Celestino ha tropezado con una piedra y ha estropeado unas matas de maíz. Abuelo se da cuenta y viene corriendo hasta donde él está, en el suelo, y le cae a azadonazos. Al fin lo deja tranquilo y vuelve para el surco que estaba limpiando. Yo siento una rabia muy grande por dentro, pero no me atrevo a decir nada, porque abuelo también me caería a azadonazos, y yo sé que eso duele mucho. Yo sé que eso duele mucho, aunque Celestino no haya protestando y ya, de pie, sigo observando, sin levantar siquiera la cabeza.⁶⁷¹

Esto no sólo tiene que ver con su torpeza sino también con su falta de motivación para el trabajo agrícola:

Celestino y yo procuramos trabajar lo menos posible, pero en cuanto abuelo se da cuenta que estamos vagueando, viene hasta donde estamos nosotros y nos da un fustazo.⁶⁷²

Un miembro de la familia, la madre, ha decidido oponerse a esta situación de analfabetismo e ignorancia. Ella está cansada y quiere ofrecerle otra vida a su hijo y, por esta razón, decide enviarlo a la escuela. Pero los niños se burlan de él porque viene acompañado por ella y él no puede dejar de llorar:

-¡Llora como una mujer!
-¡El hijo de la lagartija está llorando como una mujer!
-Es de la misma calaña que Celestino: ¡pantalones por fuera, pero sayas por dentro!⁶⁷³

Y siguen riéndose de él, comparándolo con Celestino, que por su escritura es, según ellos, un maricón:

⁶⁷⁰ Ibid., p. 156.

⁶⁷¹ Ibid., p. 64.

⁶⁷² Ibid., p. 59.

⁶⁷³ Ibid., pp. 39-40.

- ¡Es el primo de Celestino!
- ¡El primo! ¡El primo!
- ¡Pégale ahora!
- ¡Abre la boca!
- ¡Métnale este mojón de caballo en la garganta!
- ¡El primo de Celestino el loco! ¡El primo de Celestino, el que escribe poesías en los troncos de las matas!...
- ¡Los dos son mariquitas!
- ¡Mariquitas! ¡Mariquitas!
- ¡Hazle comer el mojón de caballo!
- ¡Ciérrense las portañuelas!...⁶⁷⁴

La madre reacciona de dos maneras diferentes, aunque parecidas. La primera reacción de la madre es más violenta:

- ¡Otra vez te han vuelto a pegar los muchachos de la escuela! ¡Comemierda! ¿Es que tú no tienes brazos para defenderte? ¡Tan grande y tan bobo! ¡La próxima vez que vengas lleno de golpes y con la ropa cagada soy yo la que te voy a dar el remate, para que no seas sanaco!⁶⁷⁵

En la segunda, se vuelve a encontrar a la madre suicida que no soporta tener a un hijo con estas características:

- Pero qué te pasó. ¡En qué fanguero te has revolcado! ¡Y esa peste a mierda de gente! ¿Quién fue el que te cagó la cabeza? ¡Contéstame si no quieres que te saque las palabras con la funda del machete! ¿Quién fue el que te hizo eso?... ¡Desgraciada de mí! ¡Si yo siempre dije que debería haberme muerto antes de nacer en este maldito lugar! ¡Coño! ¡Que cansada estoy! ¡Cualquier día cojo un lazo y me lo pego al cuello! ¡Ve al palanganero y lávate la cabeza!⁶⁷⁶

Arenas testimonia en sus novelas lo que él mismo ha sufrido: primero como campesino pobre, luego como escritor dentro de este mundo campesino donde la productividad es lo único que tiene valor y, finalmente, como poeta bajo una dictadura que niega la libertad de expresión. Como comenta Emir Rodríguez Monegal, “aunque su caso ha sido menos publicitado que el de Padilla (elegido por el régimen para escarmentar a los intelectuales independientes), la historia de Reinaldo Arenas no es menos

⁶⁷⁴ Ibid., p. 40.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Ibid.

representativa de su tiempo.”⁶⁷⁷ No se deben leer sus novelas como pura ficción sino como una manera de intentar como no-persona, como ser marginado, testimoniar de las injusticias que ha sufrido, dándose de esta manera a sí mismo y al grupo al que representa la voz que nunca ha tenido.

2.5. La ficción dentro del testimonio

Es obvio que la obra de Reinaldo Arenas no intenta ser realista en el sentido tradicional de la palabra. Como afirma el autor en una entrevista con Ottmar Ette, “lo que yo escribo no tiene nada que ver con el realismo; por lo tanto tiene que ser una manera completamente anti-realista.”⁶⁷⁸ Es cierto que en *Celestino*, desde la primera página, cuando el protagonista se mira en el pozo y tiene lugar su desdoblamiento, “se anula la diferencia entre ficción y realidad”⁶⁷⁹.

Lo que le interesa al autor es experimentar con el género novelístico y contar a través de estos intentos su historia. Por ejemplo, en esta primera novela de la pentagonía, no hay tiempo. Explica Arenas en una entrevista con Miguel Barnet que “El tiempo no existe en esta obra. Me parece que sólo hay una manera eficaz de hacer que el tiempo desaparezca, y es eliminando la muerte.”⁶⁸⁰ Los muertos reaparecen, los vivos mueren pero siguen cohabitando con los demás; Arenas anula la muerte utilizando la técnica de Rulfo en *Pedro Páramo*.

En cuanto a esta necesidad de diferenciarse de la novela tradicional, varios críticos se han detenido en este aspecto de la literatura de Arenas, y más particularmente en la obra de *Celestino*. En el libro *Panorama de la novela cubana de la Revolución*, por ejemplo, se comenta lo siguiente: “la obra de Arenas es uno de los experimentos narrativos más novedosos empleados en Cuba para recrear la realidad y también para evadirla.”⁶⁸¹ Francisco Soto, por su parte, hace alusión a estos experimentos narrativos en la introducción a su libro *Conversación con Reinaldo Arenas*:

⁶⁷⁷ Rodríguez Monegal, E., “*Celestino antes del alba*”, op. cit., p. 33.

⁶⁷⁸ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 75.

⁶⁷⁹ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 100.

⁶⁸⁰ Valero, R., op. cit., p. 67.

⁶⁸¹ Méndez y Soto, E., op. cit., p. 221.

Celestino antes del alba es una narrativa subversiva que transgrede los límites de la novelística tradicional. Con ésta, su primera novela, Arenas se ubica dentro de la tradición de experimentaciones novelescas del vanguardismo, pero a la vez, al articular su propia perspectiva, crea un espacio singular donde se aparta de dicha tradición.⁶⁸²

Lugo Nazario habla del ‘afán de diferenciarse’ del autor:

En esta novela existe una actitud diferenciadora y de distanciamiento dirigido a la poética novelística tradicional. Esta se manifiesta dentro de la forma textual misma, ya que la estructura del discurso narrativo de *Celestino antes del alba* demuestra estar motivada por un continuo afán de diferenciarse de los modelos novelísticos convencionales. Arenas mismo reconoce su novela como una oportunidad para experimentar nuevas y mayores posibilidades.⁶⁸³

Finalmente en una entrevista con Perla Rozencvaig, Arenas explica que *Celestino*, como otras novelas suyas, no se puede considerar como una novela tradicional porque carece de argumento, de nudo, de desenlace; porque no tiene principio ni fin; o por otros rasgos surrealistas:

Primero, ni *Celestino*, ni *El mundo* ni *El palacio* pueden considerarse novelas en el concepto tradicional de la palabra. En ningún momento estos libros siguen la tradición de una novela en el concepto decimonónico de la palabra. No hay un nudo, no hay un argumento, no hay un desenlace, no hay ni siquiera –yo diría– un transcurrir en el tiempo. Hay como incesantes estallidos, momentos como de una explosión de carácter poético, de carácter de violencia. Yo diría que es un mundo más bien circular, repetitivo, que vuelve incesantemente, que se ve desde distintos ángulos de una misma realidad. (...) Mis obras son obras que están un poco a la intemperie. No las protege una gran verborrea. El lector puede adentrarse como se adentra en una sabana, por cualquier lugar. Puede empezar lo mismo por el principio del libro que por el final.⁶⁸⁴

2.5.1. La realidad múltiple

El autor explica la presencia de la ficción y de elementos experimentales en su novela por su rechazo de una realidad única; Arenas cree en una realidad múltiple. Este concepto se refleja en sus novelas con el hecho de mostrar sucesos contradictorios, o

⁶⁸² Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 11.

⁶⁸³ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 86.

⁶⁸⁴ Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 43.

con situaciones donde los personajes están muertos y más adelante vuelven a aparecer vivos. Rodríguez Monegal habla de una técnica surrealista:

La técnica es surrealista (...). La construcción de una visión plural y difusa, contradictoria y paradójica, es lo que caracteriza al libro. Las cosas suceden y no suceden aquí; los personajes mueren y no mueren; la realidad es y no es. En ningún momento es posible saber quién hace qué, a quién y cuándo. Todo ocurre y no ocurre al mismo tiempo. Pocas veces se ha llevado a extremos tan increíbles el privilegio del narrador de moverse en una dimensión no disyuntiva de la realidad (...). En esta novela no hay alternativas: todas son posibles (o imposibles) al mismo tiempo.⁶⁸⁵

Roberto Valero se detiene por ejemplo en estas contradicciones que aparecen en *Celestino*:

Otra constante, como se deja ver en la entrevista (...), es el contradecirse. No es exactamente el absurdo, aunque en ocasiones se crucen. Las contradicciones las llamaremos lógicas/ilógicas. Una afirmación niega otra, pero se mantiene en coherencia menos sutil que en el absurdo.⁶⁸⁶

En una entrevista, Valero le pregunta a Arenas qué pretende obtener con estos efectos literarios, y este explica su punto de vista, su manera de ver y de interpretar la realidad:

R.V.: ¿Qué persigues con estas contradicciones?

R.A.: Esa es una de mis constantes en todo lo que he escrito, la contradicción. Hasta en los libros de texto o de ensayos, la tesis mía de que la realidad no es una sola, es múltiple y se puede interpretar de diversas maneras. Una cosa está encendida y a la vez está apagada, estoy dormido y despierto. El ser humano es la contradicción infinita. La misma novela tiene ese sentido, tiene tres finales y una novela normal yo recuerdo que tiene un solo final. En *El mundo* venimos del corojal, no venimos del corojal, *El palacio* empieza con el prólogo y el epílogo, cuando Fortunato se alza hay 11 versiones diferentes de sus diversos alzamientos...

R.V.: “De mi (tu/la) salida de Monterrey” son varios puntos de vista de cómo el fraile salió de la ciudad.

R.A.: Claro, en la misma *Otra vez*, “voy, no voy, irás, no irás, fuiste”. Es una constante.

R.V.: ¿Desde *Celestino* ya tenías esa idea?

⁶⁸⁵ Rodríguez Monegal, E., “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 10.

⁶⁸⁶ Valero, R., op. cit., p. 100.

R.A.: Como una idea fija, e incluso en un libro de testimonios como *Necesidad*, donde tiene tres epílogos, tres prólogos. Una de las características de mis cosas es las diversas maneras de ver una realidad de diferentes ángulos, y por lo tanto contradictorios. Creo que esas contradicciones son las que hacen que el texto se enriquezca más. La teoría mía es que la realidad es múltiple, no existe una sola realidad y por lo tanto no se puede escribir una novela lineal, ni un solo argumento. *El mundo* es uno de los ejemplos más típicos, en un capítulo al personaje le sucede una cosa, en el otro no le sucede, en otro le sucede de una manera distinta.⁶⁸⁷

Así aclara lo que para él, siendo niño, significaba la amenaza de su madre de suicidarse:

Cuando mi madre me decía ‘Me voy a tirar al pozo’, el niño que oía aquello veía ya a la madre que caía al pozo, el agua del pozo que subía y la cubría, y toda una multitud de imágenes. Porque todo eso forma parte de una realidad. Es lo que se llama la realidad verbal de la imaginación: todo aquello se ve.⁶⁸⁸

Es importante llamar la atención en el hecho de que la concepción de la realidad múltiple de Reinaldo Arenas se acerca claramente al realismo mágico del boom latinoamericano, aunque al ser contemporáneas *Cien años de soledad* y *Celestino*, no se puede hablar de una influencia de García Márquez sobre el joven Reinaldo.

Lo que deplora el autor es que muy pocos escritores se han detenido en estas diferentes realidades de las que él habla, y que cuando uno por fin lo hace, como es su caso por ejemplo, se tacha su literatura con términos de ‘poco realista’. En este caso suele ser un argumento de la crítica cubana oficialista para defender la tesis de que la literatura de Arenas no es una literatura testimonial:

Ah, pero cuando tratamos de expresar las diferentes realidades que se esconden bajo una realidad aparente, los superficiales, que pululan en forma alarmante, los superficiales, a quienes hay que dárselo todo molido y masticado, pegarán el grito en el cielo, y exclamarán satisfechos: “Ya se repite, porque vuelve otra vez a mencionar un hecho que ya describió”; ignorando que ese mismo hecho es infinito y se puede tratar también en forma infinita si en verdad queremos profundizar sobre el mismo, y queremos expresar todas las realidades.

⁶⁸⁷ Ibid., pp. 101-102.

⁶⁸⁸ Morley, M. y Santi, E. M., op. cit., p. 117.

Desgraciadamente para nuestra literatura, a muchos de los novelistas pasados sólo les ha interesado esa mano levantada; sólo se han ocupado de brindarnos esa realidad elemental, esa realidad simple, que como transcurre frente a nuestra retina, resulta, desde luego, más fácil de manejar. Lo otro lo han olvidado, o simplemente no les ha interesado. Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista, como si la realidad se limitara a una mano levantada.⁶⁸⁹

Francisco Soto por su parte utiliza términos de ‘wakefulness’ y ‘dream’. Estas diferentes realidades que, según Soto, no se diferencian claramente en la novela se podrían interpretar como momentos en los que el personaje está o despierto o soñando:

The *diégèse* of *Celestino antes del alba* is filtered through the child-narrator’s imagination, as we have previously noted. Hence, reality is portrayed as a state of mind, a psychic interweaving or intercrossing that appears more conceptualized than concrete. This conceptualization totally disregards the notion of any stable and unambiguous state that coincides with itself outside of the perceiving subject. In *Celestino antes del alba* there is a (con)fusion of what I shall term *wakefulness* and *dream state* in which there is no valorization of one over the other; that is, one state is not presented as more real than another. Both appear as plural and unfixed.⁶⁹⁰

Pero estos estados mencionados por Soto no son los únicos. No se pueden olvidar la imaginación y la alucinación utilizados por el protagonista para escapar del ambiente opresor:

La alucinación en la novela es también un recurso metamorfoseador de la realidad, no la desarticula propiamente ni siquiera la descompone, sino la hace ver de otra manera, según convenga al ánimo del protagonista: unas veces la imagina positiva, bonita y alegre, (...) pero otras veces, la visualiza negativa, grotesca y triste.⁶⁹¹

Y añade:

Esta virtud transformadora de la realidad que asimismo provee la alucinación la utiliza Arenas para realizar cambios y transformaciones increíbles en la

⁶⁸⁹ Arenas, R., “Celestino y yo”, op. cit., p. 119.

⁶⁹⁰ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 80. (cursiva en la cita)

⁶⁹¹ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 73.

personalidad de sus personajes. Este poder metamorfoseador le permite a la imaginación de Celestino transformar a su madre en sapo (p. 43), luego en una mata de maíz (p. 61), entonces, cuando el aguacero, en relámpago (p. 74) y hasta en bruja (p. 141).

Comprenderemos que es el recurso de la alucinación la que le permite al novelista llegar a extremos donde otros, de otra manera, no podrían hacerlo. Es gracias al recurso de la alucinación que en esta novela se puede crear un mundo alucinante, donde los vivos comparten con los muertos, los animales dialogan con los hombres, los duendes y las brujas conviven como seres humanos y las alegorías como el mes de Enero cobran vida.⁶⁹²

Eliseo Diego alude a esos estados del niño/narrador con las palabras ‘delirio’ de la visión:

Un tercer movimiento nos falta aún en esta danza de la poesía y su objeto, y es aquel en que la visión, desesperando de alcanzar su presa, delira. O la materia resiste y, enraizándose, alcanza su propia necesidad en lo hondo de sí misma; o se aviene a volverse sobre sí misma en la luz, transfigurándose; o toma venganza de su perseguidora deshaciéndose en ráfagas de sueño, en alucinaciones.⁶⁹³

Los términos utilizados por Lugo Nazario me parecen los más apropiados. La realidad múltiple se refleja a través de la imaginación y de la alucinación del protagonista de esta historia, como se destaca en algunos extractos del libro. En el siguiente pasaje, el narrador y Celestino están conversando por la noche:

-Yo estoy lavado en sudor...
-Si mi madre se ahorcara podríamos los dos contar las mismas cosas...
-¡Qué frío tan grande!
-¡Me aso de calor!
-¿Por qué no nos ahorcamos nosotros también?...
-Mañana lo haremos.
-No. Mejor es hacerlo ahora mismo.
-No. Te digo que mañana es mejor.
-Tienes la cara llena de agua.
-Es que estoy llorando.⁶⁹⁴

¡Uno pasa un frío enorme y el otro se asa de calor! La segunda contradicción es tan obvia que parece que estamos en una obra de teatro absurdo de Virgilio Piñera:

⁶⁹² Ibid., p. 75.

⁶⁹³ Diego, E., op. cit., p. 165.

⁶⁹⁴ *Celestino*, p. 57.

- Ya no queda casi ningún árbol en pie. ¿Qué vamos a hacer ahora? El sol nos achicharra y ya tú no puedes seguir escribiendo tu poesía.
-No te preocupes, que ya he sembrado muchísimos y dentro de un rato estarán así de grandes.
-¿Apago la luz?
-Sí, pero enciéndela primero.⁶⁹⁵

La siguiente es muy parecida:

- Qué calor más insoportable: mejor será que nos destapemos.
-Pero si ya estamos destapados...
-De todos modos nos ahogamos del calor.⁶⁹⁶

Además de las contradicciones, otra característica de la realidad múltiple presente en la novela es la relación del niño/narrador con su madre. Es una relación de amor y odio, como suele ser el caso en toda la obra literaria del autor. En *Celestino*, el trato de la madre para con su hijo es obviamente negativo, pero en algunos momentos de la novela, el lector puede ver que el niño se imagina que no lo es. Sueña con una madre cariñosa que lo cuida y lo quiere aunque luego vuelve a la otra realidad, la de la luz, del sol y de la persecución. En el siguiente extracto el niño está completamente confundido: su madre ha sido buena pero no sabe si es su verdadera madre o si ha estado soñando:

Le he dado todas las botellas de vino a mi madre. Tendré que dejar la borrachera para el año que viene... Le he dado todas las botellas de vino a mi madre, y, de pronto, me voy sintiendo contento. La veo ahora alejarse, y me digo: ¡ojalá no esté equivocado de nuevo! ¡Ojalá! sea esa mujer mi madre. Que no sean solamente ideas mías y mi verdadera madre esté esperándome en la casa, con una estaca en la mano. Pero no: yo nunca he inventado a una persona que haya podido decir “*recondenada*” en aquella forma tan única como mi madre lo ha dicho. Sí, no debo dudar: aunque fuese por unos segundos: he visto por primera vez a mi madre. Ahora no importa que la otra me caiga a estacazos.⁶⁹⁷

Tiene miedo de haberse equivocado otra vez y de haber confundido sus ‘diferentes’ madres pero prefiere quedarse con la idea de que esa madre buena era su verdadera

⁶⁹⁵ Ibid., p. 98.

⁶⁹⁶ Ibid., p. 113.

⁶⁹⁷ Ibid., pp. 229-230. (cursiva en la cita)

madre. El lector reconoce a la madre que, cuando dejó caer los cubos de agua, no se enfadó sino que le acarició el pelo, gracias tal vez a la presencia de la neblina.⁶⁹⁸

2.5.2. La imaginación y la alucinación del niño

El niño/narrador se ha creado un mundo entero adonde huye cuando ya no aguanta la situación familiar. Ese mundo tiene todos los rasgos de un universo inventado por un niño, a saber: la exageración, la resurrección de los muertos, las capacidades habladoras de los animales, de los insectos o de los objetos, etc. Como se verá en casi cada ejemplo, hay siempre un acontecimiento que devuelve al niño a la realidad, que sea un relámpago, el regaño de la madre, el sol o el hacha del abuelo.

2.5.2.1. La muerte

La influencia de Juan Rulfo en las primeras novelas de Reinaldo Arenas es omnipresente. Uno de los rasgos que más recuerdan al escritor mexicano es la convivencia de la vida con la muerte. En *Celestino*, se destaca también esa falta de limitación clara entre estos dos estados a los ojos del niño/narrador: un personaje puede haber muerto y en la página siguiente estar vivo otra vez; la madre se tira numerosas veces al pozo en la novela; etc. Otro ejemplo es el grupo de amigos que el protagonista se ha inventado y que sólo él puede ver. Sus primos muertos aparecen sólo por la noche o cuando hay neblina por la mañana, y se reúnen de vez en cuando en el techo de la casa para ver cuál sería la mejor manera de matar al principal perseguidor, el abuelo:

Él es el único culpable. Él. Por eso nos reunimos aquí yo y todos mis primos. Aquí, en el techo de la casa, como lo hemos hecho ya tantas veces: tenemos que planear la forma de que abuelo se muera antes de que le llegue la hora.⁶⁹⁹

Pero los primos no son los únicos seres muertos con los que el protagonista tiene relaciones. No se puede olvidar que ese niño tuvo una educación, al igual que el autor, en la que asuntos surrealistas, como hablar con los espíritus, eran parte de lo cotidiano. En la familia del narrador, es sobre todo la abuela quien cree en todo ese tipo de visiones y quien cultiva esas creencias. En el primer extracto, el protagonista

⁶⁹⁸ Véase cita 490.

⁶⁹⁹ *Celestino*, p. 20.

cuenta que tiene miedo de ir a orinar por la noche. Entonces, un día, su madre le pregunta por qué tiene miedo y el niño le contesta: “-A los muertos. Dicen que este lugar está lleno de muertos...”.⁷⁰⁰ Y sigue explicándole su respuesta:

Las otras noches salí porque ya me estaba cagando y vi a un bulto blanco corriendo detrás de la cocina. Me asusté tanto que hasta se me quitaron las ganas de ir al excusado. Entonces se lo conté a abuela, y dice ella que ése es el espíritu de la Vieja Rosa, que anda arrastrando cadenas porque no le deshieran el panteón y también porque no le rezaron el novenario cuando ella se murió.⁷⁰¹

Pero su madre no es como su abuela y le contesta fríamente:

-Mamá está loca. Es ella misma la que sale para ir al excusado todas las noches, pues se pasa el día comiendo inmundicias, y en cuanto se acuesta, las tripas no hacen más que empezar a traquearle –¡como si yo no la oyera!–. ¡Coge la colchoneta por aquella esquina!... ¡Qué peste! Como te vuelvas a orinar se lo digo a tu abuelo para que te dé cuatro fuetazos. Tenemos que ver cómo arreglamos este cuarto: hoy llega el hijo de Carmelina, y va a dormir contigo.⁷⁰²

Se debe mencionar que, en este extracto, se reconoce además el caso de la realidad múltiple. Hay como una mezcla de sueño/imaginación y de realidad porque, mientras está despierto, su madre le habla de la llegada de Celestino. El niño se despertó al orinar en su cama y parece que con la última frase, ya se ha vuelto a dormir o por lo menos ha vuelto al mundo de la imaginación. Cuando al día siguiente llega Celestino, el narrador le enseña su habitación y los dos hablan enseguida de las visiones que suelen tener por la noche:

-Éste es el cuarto de nosotros.
-Tiene peste a miao.
-Aquí de noche salen fantasmas.
-En mi casa todas las noches salían siete fantasmas de distintos colores...
¡Foss!⁷⁰³

⁷⁰⁰ Ibid., p. 55.

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² Ibid.

⁷⁰³ Ibid., p. 56.

En otro momento claramente surrealista, el narrador habla con el mes de enero que resulta ser un muerto también:

-Soy el mes de enero –me dice el viejito, y de pronto, yo me doy cuenta que estoy conversando con un muerto–.⁷⁰⁴

En una parte de la novela, el niño conversa con su abuela cuando ella ha fallecido. Algún día, mientras están comiendo, vuelve su espíritu y se sienta con ellos en la mesa:

En estos días ha vuelto de nuevo la neblina. Y abuela también ha vuelto. Se nos apareció una tarde, cuando estábamos comiendo; y abuelo al verla dio un grito enorme, como un gato cuando le echan agua hirviendo en el lomo. Pero abuela le dijo: “No te asustes, cabrón, que sólo soy un espíritu”. Y se sentó en la mesa. Y parece que era verdad que era un espíritu, pues no probó ni un bocado de comida. ¡Con lo glotona que era en vida!, tenía que estar bien muerta para no atragantarse de líos de maíz y de plátano hervido.⁷⁰⁵

Adquiere relevancia destacar que el espíritu de la abuela volvió con la neblina, lo cual no es ninguna casualidad. Se podría comparar este momento del día en *Celestino* con el agua en *Pedro Páramo*, en el sentido en el que ambos cumplen la función de paso del mundo de los vivos al de los muertos. El propio narrador también muere en la novela aunque esto no le impida seguir contando su historia:

Y seguimos caminando. Llegando ya a la casa yo tropecé con el troncón, y me lo clavé en el estómago. Abuela me sacó el troncón del estómago. Pero ya estaba muerto.⁷⁰⁶

Llega un momento también en el que Celestino, la madre y el narrador están muertos, pudriéndose en el pozo:

TU VOZ DESDE EL FONDO DEL POZO: Aquí todo está tranquilo. Si supieran ustedes qué tranquilidad tan grande. Celestino está también conmigo. Celestino, mi madre y yo acá, en el fondo húmedo, donde nadie se atreve a asomarse por miedo a vernos. Y la gente que pasa dice: “Ese pozo está embrujado, he oído voces en el fondo”. Y yo los oigo salir corriendo y me

⁷⁰⁴ Ibid., p. 121.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 138.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 175.

siento alegre, y, poco a poco, abrazando a mi madre y a Celestino, me voy quedando dormido. Dormido, y flotando siempre sobre el agua que a mí me parece que se está poniendo verde olorosa.⁷⁰⁷

El pozo es uno de los lugares más apreciados por la madre para suicidarse. A menudo en la novela, ella se tira al pozo, aunque poco después se nota que sólo ha sido la imaginación del niño/narrador tal vez porque, así, se parece más a Celestino. En este extracto, la madre se ha lanzado al pozo al descubrir la obsesión de Celestino por la escritura:

¡Qué gorda era entonces mamá! Sí que era gorda. Y el agua, al ella zambullirse, subía y subía. ¡Si tú hubieras visto!: yo fui corriendo al pozo y pude lavarme las manos en el agua, y, sin inclinarme casi, bebí, estirando un poco el cuello. Y luego empecé a beber utilizando las manos como si fueran jarros. ¡Qué fresca y qué clara estaba el agua! A mí me encanta mojarme las manos y beber en ellas. Igual que hacen los pájaros. Aunque claro, como los pájaros no tienen manos, se la toman con el pico... ¿Y si tuvieran manos y fuéramos nosotros los equivocados?... Yo no sé ni qué decir. Como las cosas en esta casa andan tan mal: yo no sé, a la verdad, ni en qué pensar. Pero, de todos modos, pienso. Pienso. Pienso... Y ya Celestino se me acerca de nuevo, con todas las yaguas escritas bajo el brazo, y los lápices de carpintería clavados en mitad del estómago.⁷⁰⁸

Además de la madre hinchada por el agua del pozo, aparece Celestino con los lápices en el estómago. En el siguiente pasaje, la madre del narrador vuelve a suicidarse:

En el segundo viaje de agua que di, mamá me dijo muy llorosa: “Todas las matas de sandovalés se han secado”. Y volvió a mirar a Celestino. Entonces él se fue para dentro de la casa.

-Ya se fue –le dije yo a mamá.

Y ella volvió a decir “todas” y empezó a hablar sola, mientras se pasaba las manos enfangadas por los ojos y por la cara, como si todavía fuera un muchacho chiquito. Y no quise seguir conversando con ella, pues últimamente está muy tristonera y llora por cualquier bobería. Y entonces fui para el pozo, por el tercer viaje de agua... Allí me la encontré: flotando a flor de agua. Y cuando, sin darme cuenta, la golpeé con el fondo del cubo, me contestó con voz atronante, como si hablara desde el último recoveco de una cueva muy honda: “Todas”. Y comenzó a repetir lo mismo y lo mismo.

Y traté de sacar a mi madre del pozo. Pero ella no quiso salir. Y, con la cara muy mojada (no sé si por las lágrimas o por el agua), me dijo: “Vete, que yo aquí me siento muy cómoda”.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 218.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 21.

Y yo me fui con las latas vacías.

Y en cuanto le di la espalda al pozo oí un sollozo muy grande que salía de allá dentro, y me sentí tan triste que di un tropezón y caí al suelo con latas y todo. Me sentí muy triste, pero no quise volver al pozo porque ya ella me había dicho bien claro que la dejara sola. Y seguí con las latas vacías, rumbo al patio de la casa.⁷⁰⁹

Pero, vuelve rápidamente a la realidad con el enfado de su madre viva porque llega con las latas vacías:

-Pero, muchacho, ¿qué te pasa que vienes con las latas vacías? –me dijo ella, muy asombrada, mientras reseabraba las matas de sandoval.

-¡Nada! ¡Nada! –dije yo, y, dando un grito bien bajito, que nadie (ni yo mismo) lo llegó a oír, me vine corriendo de nuevo al pozo, y llené corriendo las latas de agua, mientras me decía: “Celestino, ¿dónde se habrá metido Celestino?...”⁷¹⁰

Más adelante sueña con que su madre se ha suicidado pero de la misma manera que la madre de Celestino. Lleva algún tiempo oyendo gritos extraños de los gallos y de las gallinas que viven en la habitación de su madre. Un día se asoma para ver lo que pasa y se encuentra con ella muerta:

He oído esos gritos y esos escarceos, y una vez, nada más, me atreví a asomarme, para ver qué pasaba dentro. Me asomé, y miré: mi madre colgaba de lo alto de la cumbreira, y las gallinas, los pollos y los gallos daban saltos y revueltos, tratando de llegar hasta la sogá que sujetaba a mi madre por el pescuezo, pero nada, nadie pudo treparse hasta donde mi madre se balanceaba, toda morada y con los ojos muy abiertos... Yo salí, hecho una centella, para mi cuarto, donde estaba acostado Celestino, y, de un salto, me tiré en la cama.

-¿Qué pasa? –dijo Celestino.

-¡Mi madre está guindando de la cumbreira!

-¿Qué madre?

-La mía...

-Tendré que despertarte para que te des cuenta que estás soñando.

-Sí, despiértame...⁷¹¹

En este caso, es aún más claro que todos esos sueños sobre la muerte y el suicidio de su madre están probablemente relacionados con las ganas de parecerse a su primo

⁷⁰⁹ Ibid., pp. 100-103.

⁷¹⁰ Ibid., p. 103.

⁷¹¹ Ibid., pp. 158-159.

Celestino. Finalmente, en este último extracto, se ha vuelto a morir su madre, pero ha sucedido ya tantas veces que parece que tiene varias madres:

Celestino y yo entramos en la sala. Allí estaba mi madre muerta.
-Se murió tu madre –dijo el coro de primos.
-¿Qué madre?...
-Tu madre, la que regaba las matas de guanina y decía que eran sandovalés.
-¿Y la otra?
-La otra hace tiempo que se tiró al pozo.
-¿Y quiénes nos quedan ahora?
-No lo sabemos, pero es posible que todavía te queden algunas que otras madres por ahí, regadas.
-Díganles que ya no vengan.⁷¹²

La madre está en la caja y todo el mundo espera la llegada del niño para compadecerlo. Es, por primera vez, el centro de la atención de todos y esa situación le agrada. Se siente como un héroe:

Tu madre te espera en la gran caja. Al fin, por una sola vez en la vida, disfrutarás de este momento estelar. La noche es tuya. Las gentes son tuyas. Tu madre es tuya. El tiempo es tuyo. (...) Todo es tuyo. Esas caras lloran por ti, y te compadecen, y te tienen lástima. Hasta tu abuela, que tanto siempre te ha odiado, ha preguntado por ti. “Cómo está el vejigo”, dijo, entre refunfuños que trataron de ser ásperos, pero que no pudieron serlo. ¡He aquí tu gran día! ¡He aquí tu gran día!
(...) de barrios lejanísimos ha venido la gente, para verte llorar. Llorar, no desperdicias esta oportunidad. Todo el mundo se aglomera. Todos se apretujan para verte. A ti, a ti solo. Tú eres el único. ¡Avanza hasta la gran caja que te espera entre las luces parpadeantes! (...) He aquí tu gran triunfo. Todo el mundo te está mirando.
Anda despacio, aprende a disfrutar de este momento exclusivo. Despacio. Saborea el instante. Saboréalo. Sa-bo-ré-a-lo. (...) Despacio. Que te oigan llorar. Que te cojan lástima. Que al fin digan: “El pobre”. Ya te están cogiendo cariño.
Ya no lloran por ella, sino por ti.
Ya quisieran ser tu madre.
Ya te adoran.
Disfruta.⁷¹³

Y sigue de la misma manera durante varias páginas. La presencia de los primos señala que se trata de la imaginación del niño. Tanto en el personaje de la madre como en el

⁷¹² Ibid., p. 171.

⁷¹³ Ibid., pp. 172-173.

de la abuela, de los primos, de Celestino o del propio narrador, se resalta que la vida y la muerte se confunden.

2.5.2.2. El mundo surrealista del niño

En ese mundo, donde viven los muertos y donde mueren repetidamente los vivos, pasan otros acontecimientos surrealistas. En el primer ejemplo, el narrador transforma la realidad del campo cubano. Está caminando con su madre en el fango después de un gran aguacero y lo convierte en un paisaje nevado de Navidad:

El fango estaba frío, y a mí se me ocurrió pensar que estaba caminando por entre la nieve y que las matas de anones eran pinos de Navidad, y que toda la familia estaba en la casa, entre un no sé qué tipo de abejeo y bulla, que hasta entonces no había oído. “Qué lástima que en este lugar no haya nieve”, le dije a Celestino. Pero ya él no estaba conmigo. (...)

De nuevo volvieron los relámpagos. Mi madre cruzó corriendo la nieve y me abrazó muy fuerte. Y me dijo “hijo”. Y me dijo “hijo”. Yo le sonreí a mi madre, y luego, de un alto, le abracé el cuello. Y los dos comenzamos a bailar sobre la tierra vestida toda de blanco. En eso los ruidos de las gentes que cantaban y alboroteaban en la casa se nos fueron haciendo más cercanos: venían hasta nosotros con un lechón asado en púa y sin dejar de cantar. Todos los primos nos hicieron un coro y comenzaron a darnos vueltas. Mamá me levantó muy alto. Lo más alto que pudieron sus brazos. Y yo vi desde arriba cómo el cielo se iba poniendo más morado, y un aguacero más grande y más blanco que el que había caído comenzaba a zafarse de las nubes. Entonces yo me solté de los brazos de mi madre y corrí hacia donde estaban mis primos, y allí, todos comenzaron a dar unos saltos altísimos sobre la nieve y a cantar y a cantar y a cantar, mientras nos íbamos poniendo transparentes, tan transparentes como el suelo donde no quedaban garabateados nuestros brincos. Por un momento se escuchó un relampaguear muy fuerte. Vi al rayo derritiendo toda la nieve en menos de un segundo. Y antes de dar un grito y cerrar los ojos me vi a mí: caminando por sobre un fanguero y vi a Celestino escribiendo poesías sobre las durísimas cáscaras de los troncos de anones. Mi abuelo salió, con un hacha, de la cocina y empezó a tumbar todos los árboles donde Celestino había escrito aunque fuera solamente una palabra.⁷¹⁴

En ese paisaje de nieve, creado por la imaginación, su madre es una persona feliz que juega y baila con él. También los primos están presentes y participan de la felicidad y del baile. Desafortunadamente, el relámpago le hace volver a la realidad de la escritura de Celestino y de la persecución del abuelo.

⁷¹⁴ Ibid., pp. 23-24.

Otro ejemplo es el del ‘choque’ de las nubes. El niño/narrador está mirando hacia el cielo y es testigo de una colisión de nubes. El choque es tan fuerte que los trozos que caen destruyen su casa:

Dos nubes muy grandes chocaron una con la otra y se hicieron añicos. Los pedazos cayeron sobre mi casa y la tiraron al suelo. Nunca pensé que los pedazos de nubes fueran tan pesados y grandes. Cortan como si tuvieran filos y uno de ellos se llevó en claro la cabeza de mi abuelo. Mis primos andaban por el río y se pudieron salvar. A mi abuela, no hay dios que la encuentre, y al parecer las nubes la hicieron añicos y las hormigas se llevaron los pedazos. Yo echo a correr desde el saó hasta la casa, sepultada por el nuberrío, y al llegar sólo puedo ver un brazo de mi madre y un brazo de Celestino. El brazo de mi madre se mueve algo entre los escombros y los tiznes.⁷¹⁵

Como por casualidad, los personajes que sufren la colisión son los más odiados por el niño/narrador. Los pocos que se pudieron salvar son la madre, Celestino y los primos; únicos seres queridos del protagonista. Esto demuestra una vez más el papel salvador y vengador de la imaginación. Más adelante, el niño está llorando tan fuerte que provoca la cisión del cielo:

Pero de todos modos yo sé que estoy llorando, y no importa que sea alto o bajito: en fin de cuentas, soy también una gallina. Tan gallina como mi abuela, y pienso: total, ya que voy a llorar, y los demás lo saben, mejor será que lllore a gusto. Y doy unos berridos tan altos que el cielo hace “Pasf”, y se raja en cuatro partes...⁷¹⁶

Otra característica del mundo surrealista del narrador son sus visiones. De la misma manera que ve espíritus, ve también aparecer animales extraños por la noche como, en este caso, una araña gigante con cabeza de mujer:

Estamos solos. A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay más nadie por todo este lugar. Y solamente estamos nosotros para verlas. Hace un tiempo salí del cuarto para ir al excusado y a mitad del camino me tropecé con una araña gigante que tenía la cabeza de mujer, y que lloraba a lágrima viva. Yo me asusté muchísimo cuando la vi, pero como vi que lloraba, me dije: es una persona. Y me fui acercando poco a poco.⁷¹⁷

⁷¹⁵ Ibid., pp. 27-28.

⁷¹⁶ Ibid., p. 85.

⁷¹⁷ Ibid., p. 83.

Incluso ve a su abuela atrapada por unos pájaros mientras él está bañándose en el río:

Un pití enorme acaba de cruzar por debajo de mí, con la abuela entre las figas. ¡Qué colores más lindos tiene ese pití! Mi abuela no forcejea, y el pití se la empieza a tragar poco a poco, pero entonces llegan los demás pitises, y le arrebatan a la abuela. Y todos empiezan a fajarse. Y al fin la devoran. El grupo de pitises me mira, como si acabaran de descubrirme, y dice: “A él, a él, que también es de la familia”. Yo trato de salir a flote antes de que me devoren. Pero ya me agarran. Ya me halan, y ya empiezan a comerme vivo... Celestino se ha lanzado al charco. El agua se ennegrece, y los dos echamos a nadar hasta la orilla.⁷¹⁸

Mientras está esperando a Celestino en el río, se inventa todo un mundo debajo del agua. Cuando este llega, todo desaparece y el niño vuelve a la realidad, es decir, a su realidad. Se podría en este caso hablar de diferentes niveles de imaginación donde Celestino pertenece al primero y todo lo demás a un segundo. Otro ejemplo es cuando todos los familiares se están muriendo de hambre y él se imagina una situación totalmente irreal. Ya llevan cien años sin comer y explica que cuando tenían comida, él hacía lo que quería. Describe por ejemplo el viaje que hizo un día a la luna:

Y una vez yo quise ir a la luna y fui a la luna. Pero en cuanto llegué viré para atrás, pues no hice más que poner los pies en ella y allá me encontré con mi abuela, mi madre, todas mis tías, y abuelo, sentados sobre una gran piedra que parpadeaba como si fuera un cocuyo. Como si fuera un cocuyo... ¿Como si fuera un cocuyo? Sí, como si fuera un cocuyo de noche; porque también hay cocuyos de día, aunque nadie los ha visto yo sé que los hay y sé que los cocuyos de día son las cucarachas que, como no pueden alumbrar, la gente las mata.

-Te estamos esperando hace más de mil años –dijo mi madre, cuando yo puse los pies en la luna. Y yo sentí un miedo horrible al oír decir “mil años”, y de un salto me vine otra vez para mi casa. Y cuando llegué a la casa, mi madre, detrás de la puerta, me dijo, con los brazos extendidos–: Al fin llegas, hace más de mil años que te estamos esperando.

Entonces yo di un grito. Sí, me acuerdo que di un grito muy fuerte. Pero aún Celestino estaba vivo, y me sonrió. Me sonrió y me dijo “Hola”, cuando los demás me habían hablado de mil años de espera. Yo me di cuenta entonces que todo no era más que una brujería de abuela que cuando él dijo “hola” se hizo trizas.⁷¹⁹

⁷¹⁸ Ibid., p. 68.

⁷¹⁹ Ibid., p. 130.

En este caso, es el saludo de Celestino el que lo devuelve al ‘mundo real’. Otra característica del mundo surrealista del niño es el rasgo ‘canibalista’ de los personajes. En este mismo período del hambre, los niños están escondidos en el tronco de un árbol y han comido todas las cucarachas que pudieron encontrar. Como ya no quedan, el narrador le pregunta a Celestino:

-¿Qué hacemos ahora que ya se han acabado las cucarachas? –le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da–. Eres demasiado bueno – le digo yo–. Pero con eso no resolvemos nada. –Y él se arranca entonces un brazo.
Yo grito.⁷²⁰

En otro momento, Celestino ha muerto y el narrador quiere enterrarlo, pero como los pájaros quieren comérselo decide tragárselo para evitar un destino tan triste a su primo:

Yo cogí y lo llevé al cementerio. Pero mis primos no quisieron que yo lo enterrara junto con ellos. Y tuve que comérmelo para que no se lo comieran las auras. Y por eso es que ellas ahora están tan bravas y se elevan muy alto entre las nubes, para coger impulso y, cayéndome a picotazos, sacarme a Celestino del estómago. Con un poco más que me arrastre, llego a la casa.⁷²¹

Cabe recordar el pasaje que se comentó anteriormente, hablando de la hambruna en el campo: con la sequía, todos tienen tanta hambre que esperan con ansia la muerte del abuelo para poder comérselo. Cuando esta por fin llega, la madre distribuye los trozos a todos los familiares para coger fuerzas.

Una última característica del mundo surrealista del protagonista es el poder que le da la imaginación. Es relevante destacar un extracto donde resalta claramente el papel de esta como escape de la persecución. El abuelo le ha dado un hachazo al narrador pero, gracias a la imaginación, el niño no sufre por lo que acaba de pasarle:

Y después el abuelo cogió y me dio un hachazo a mí, pero yo no maullé ni nada. Me quedé muy tranquilo, recostado al suelo y a los troncos caídos, y vi a una hormiga que se estaba comiendo una cáscara de naranja, sin quitarle

⁷²⁰ Ibid., pp. 82-83.

⁷²¹ Ibid., p. 235.

siquiera el fango que tenía pegado. Luego cerré los ojos y empecé a ver que la hormiga me cogía con sus patas y me llevaba para su casa, más abajo del huevo del excusado, donde siquiera la peste llegaba nunca. Acá.⁷²²

En dos momentos de la novela, la imaginación del niño le permite tener poder sobre su abuelo y sobre sus familiares:

Hemos regresado de la siembra de maíz, abuelo nos cargó a Celestino y a mí, y nos trae en sus hombros, mientras nosotros lo pinchamos con una espuela y le damos fuetazos y patadas. Abuelo no dijo nada en todo el camino, y nosotros lo hicimos correr mucho y luego le dijimos que se subiera en lo más alto del cerro de los muertos. Y allá fue con nosotros encima. Luego yo le dije: “Ahora tienes que brincar con nosotros a tu espalda, desde este cerro hasta el otro, y si no lo haces yo te saco los ojos”. Abuelo brincó, pero cuando llegó al otro cerro dio un resbalón y se cayó, con nosotros a la espalda. Entonces lo amarramos de un almácigo, y con la estrella de la espuela le hicimos “páfata” y le vaciamos los dos ojos. Él no dijo ni ay, y yo le dije canta y él cantó. El abuelo, ciego, no pensó que lo habíamos dejado solo, y siguió cantando y cantando... Y dicen que todavía hoy se le oye cantar mientras camina de una punta del cerro a la otra punta, sin atreverse nunca a cerrar la boca.⁷²³

El segundo ejemplo es cuando la casa se ha caído y todos trabajan en su reconstrucción. Gracias a su imaginación, es el niño/narrador quien dirige la obra y da órdenes a todos los familiares:

La casa está en el suelo; y nosotros recogemos las tablas y las yaguas y las acomodamos, una por una, en su lugar de antes. Las pencas vuelven a ser amarradas con yareyes. Todos trabajamos en la reconstrucción. Yo dirijo la obra. Algunas veces cojo el palo de la escoba y reparto una paliza. Una paliza para mi madre, en el lomo, pues trabaja muy despacio. Otra paliza en la cabeza de la abuela cada vez que ésta se para para coger resuello. Y la última paliza, más fuerte que las demás, para el viejo, que está encaramado en el techo, y que amarra muy flojo las pencas, y esto puede dar motivo a que algún día la casa se vuelva a caer. Por eso la paliza para el abuelo siempre es la mayor.⁷²⁴

Resalta claramente que siempre es el abuelo el que más sufre de su venganza ya que en la realidad es el perseguidor más severo y radical de todos los familiares.

⁷²² Ibid., p. 97.

⁷²³ Ibid., pp. 156-157.

⁷²⁴ Ibid., p. 165.

2.5.2.3. Las transformaciones

Otro elemento claramente surrealista de esta novela, creado por la imaginación del protagonista, es el efecto de prosopopeya. El niño/narrador se comunica con los animales o con los insectos, ora amigos ora enemigos que se juntan al abuelo en su persecución. También sucede la situación contraria: la transformación de los seres humanos en animales o en plantas. Me referiré a este suceso con los términos ‘animalización’ y ‘vegetalización’.

2.5.2.3.1. La animalización y la vegetalización

Celestino contiene muchos ejemplos donde los seres humanos se han metamorfoseado en animales. No son cucarachas como en el caso de Kafka, sino pájaros o peces. En el siguiente extracto, por ejemplo, la madre ha regañado al niño/narrador porque no ha intentado salvarla de los escombros de la casa caída por el choque de las nubes. De repente, se puede leer que la madre se ha transformado en un pájaro y se va volando:

Y echa a volar, cruzando ya el mayal viejo y entrando en la casa por los huecos tan grandes que yo he abierto en el techo con mis subidas y bajadas, buscando los pichones de totises o reuniéndome con mis primos muertos.⁷²⁵

En otro momento, es la abuela quien se ha convertido en un pájaro:

Abuela se arrodilla en el patio y levanta el pichón de aura lo más que puede, estirando bien alto las manos. Luego empieza a bailar y a dar brincos, y sale corriendo como una centella hacia la mata de higuillos. Allí da un salto muy grande y, de pronto, se convierte en un pájaro muy raro, que da gritos como si fuera una mujer. El pájaro se queda quieto en el capullo altísimo de la mata de higuillos, y yo le caigo a pedradas. Pero tengo tan mala puntería que lo único que hago es espantarlo.⁷²⁶

Y posteriormente todos –la abuela, la madre y los dos niños– están volando en el cielo:

Y entonces volvemos, como en el mes de enero, a alzar el vuelo. Y lo alzamos. Y nos remontamos más alto que las nubes altísimas. Y empezamos a mortificar a las auras, que no hacen más que mirarnos asustadas... Un día yo

⁷²⁵ Ibid., p. 32.

⁷²⁶ Ibid., p. 43.

cogí a un aura por las patas, cuando volaba más arriba de las nubes, de veras que la cogí y la halé lo más que pude, pero, de pronto, el aura se puso furiosa y se me reviró y me cayó a picotazos. Entonces yo me di cuenta que el aura que había agarrado era mi madre y mi abuela que andaban por allá arriba, quién sabe en qué bilonguería.⁷²⁷

El protagonista logra escapar de los picotazos del aura pero Celestino no. Resalta una vez más que el que sufre la persecución es Celestino y no el niño/narrador:

Cuando llegué al suelo alcé la vista y vi a la gran aura de mi madre y abuela cayéndole a picotazos a Celestino. Y entonces traté de levantar el vuelo para ir a salvarlo. Pero por mucho que traté y traté no lo pude lograr, y ya cuando me parecía que lo iba a conseguir, llegó abuelo (...).⁷²⁸

Al final de la novela, el propio Celestino se convierte en un pájaro y es matado por el abuelo. Otro ejemplo de animalización es cuando la madre se ha transformado en un pez. Es la madre buena de la imaginación y de la neblina porque le da pena ver a los niños con frío por el castigo que les había infligido anteriormente. Desafortunadamente, más adelante, el niño se despierta con el castigo de su madre real, quien le recuerda que les había prohibido dormir en la casa esa noche:

La puerta del cuarto se abre de par en par y por ella entra mi madre, que ya casi se ha vuelto un pez.

-Mis pobres hijos –nos dice–. Han pasado todo este vendaval aquí, solitos. Deben de estar congelados. Será mejor que me acueste con ustedes para que cojan calor, igual que hacen las gallinas con los pollos recién salidos del cascarón.

Mi madre da un salto (*como los peces*) y se acuesta con nosotros en la cama. Y al poco dato estamos más fríos que antes, pues mi madre parece un pedazo de granizo. Entonces nos tapamos la cabeza con la sábana, pero seguimos entumecidos de frío.

-¡No puedo! –dice el pez que se había acostado en la cama con nosotros. Y dando un resoplido fuerte, que a mí me pareció casi un grito, se tira de la cama, y se aleja, nadando por debajo del agua.

Celestino y yo nos quedamos bajo la sábana, sin atrevernos a mover, y temblando de frío. Ahora todo está empapado, hasta nosotros mismos. ¡Será posible que no piense escampar! La cama flota en el agua. Y Celestino y yo navegamos por todo el cuarto, sin saber dónde acurrucarnos. La puerta vuelve a abrirse, y mi madre entra como una centella, con un cinto en las manos.⁷²⁹

⁷²⁷ Ibid., p. 117.

⁷²⁸ Ibid.

⁷²⁹ Ibid., pp. 79-80. (cursiva en la cita)

Es ahora que vuelve a la realidad y le dice su madre:

-¡Ah! pero tuviste el descaro de venir a dormir a la casa! ¡Yo te dije que esta noche ibas a dormir en el potrero!

Mamá se me acerca con el cinto levantado. Y empieza a dar cintazos.

-¡Desgraciado! ¡Desgraciado!⁷³⁰

El otro caso de transformación humana que aparece en la novela es la vegetalización. Es una técnica mucho menos utilizada por el autor, sin embargo me parece relevante detenerme en el siguiente extracto donde la madre se ha transformado en una mata de maíz y Celestino en una semilla:

Mientras tanto el sol va creciendo y creciendo, y ya por fin nos derrite. Mi madre se ha vuelto una mata de maíz muy grande, y todos empezamos a comer de sus mazorcas. Cada vez que yo le arranco una mazorca, ella da un pujido, y grita, pero muy bajo. ¡Qué sabroso es el maíz crudo! A mí me encanta. Yo le arranco unas cuantas mazorcas a mi madre y me las llevo para asarlas en el fogón. Abuelo ha terminado de sembrar a Celestino y me dice que ya podemos marcharnos.

-¡Cómo hemos trabajado hoy! –le digo, sonriendo y sin dejar de comer la mazorca.

-¡Mucho! ¡Mucho! Pero al fin hemos terminado de enterrar a Celestino. Vamos a ver qué clase de cosecha me da. ¡Ojalá y llueva!⁷³¹

No obstante, lo que sí está muy presente en esta novela es la prosopopeya ‘tradicional’: los animales hablan al protagonista en un lenguaje que les permite comunicarse entre sí.

2.5.2.3.2. La prosopopeya

En *Celestino* se encuentran numerosos casos de prosopopeya. Roberto Valero hace una enumeración de los ejemplos que aparecen en las páginas de la novela:

También habla una lagartija en un “tono muy burlón” (28), un sapo (29), un grupo de pitises (42), un coro de alacranes (46), un coro de grillos (47), un relámpago muy flaco que entra por la ventana y les dice: “Quédense quietos si no quieren que los achicharre” (49), una araña con cabeza de mujer (52), arañitas (53), las matas de laureles gritan, relinchan, pían, maúllan (61), los centinelas del Castillo de Tierra Colorada que son botellas (67), coro de brujas

⁷³⁰ Ibid., p. 80.

⁷³¹ Ibid., p. 64.

(71 y muchas otras veces), el duende (73, 91), los duendes (138), la corriente del río (74), mes de enero que es bueno, aunque “lástima que haya años que no lo traigan...” (74 y 78), pájaro carpintero (92), las cencernicas (101), la muñeca con que el niño está haciendo “el amor” (116, quizás no sea la muñeca la que habla, sino Celestino mismo quien habla y responde), las cucarachas (150), los totises (151), muertos, espíritus, voces... También entran en la literatura infantil las transformaciones de los personajes en animales, o el cambio de cualidades. Los seres humanos pueden volar y los animales hablar. En el mundo infantil todo es posible, así es que, en ocasiones la madre se convierte en pez (50), otras en pájaro, en aura (74), en tatagua de río (154)...⁷³²

Me parece necesario ilustrar la lista de Valero con algunos pasajes del libro. En el siguiente episodio, por ejemplo, el narrador está buscando a su madre y al levantar una piedra se encuentra con un grupo de alacranes y otro de grillos que le dicen que allí no está:

Y por el boquete desapareció mi madre. Yo la llamé. Pero el boquete se volvió a cerrar. Y me quedé solo en mitad del campo todo sembrado de clavelones, tan olorosos que me tapaba y destapaba la nariz para jugar con los olores y para darme cuenta de que era rico el perfume. Mi madre no apareció por mucho que la llamé. Registré hasta debajo de las piedras, y lo único que pude hallar fue un coro de alacranes que me dijo: “Aquí no está”. “Aquí no está”. Entonces seguí levantando piedras, y un coro de grillos también me dijo: “Aquí no está”. Por fin me di por vencido, y me fui para la casa. Y cuando ya venía de vuelta me acordé que había ido al monte a coger unos clavelones para ponérselos al pitirre muerto.⁷³³

Son los enfados de su madre los que lo hacen regresar rápidamente al mundo de la realidad porque no está trabajando:

Pero cuando miré para atrás lo único que vi fue a mi madre, con un fuate entre las manos, que venía corriendo hasta donde yo estaba, diciéndome:
-¡O vas a buscar el agua o no entras hoy en la casa! ¡Que desde que llegó el comemierda de Celestino te pasas la vida con él para arriba y para abajo y no cargas ni una lata de agua! ¡Ah, pero ya se acabó el relajo, o cargas agua o no duermes en la casa! ¿¡Me oíste!?⁷³⁴

⁷³² Valero, R., op. cit., p. 99.

⁷³³ *Celestino*, p. 74.

⁷³⁴ *Ibid.*, pp. 74-77.

En el siguiente extracto, es un grupo de pájaros que le dirige la palabra:

Yo no sé qué hacer. El cuello me arde mucho. Me paso la mano por él y resulta que no tengo nada. Ni un rasguño siquiera. Las hormigas bravas me han comido toda la espalda y las abujes ya empiezan a treparme por la cara. Mi madre ha desaparecido y es casi ya de noche. Si pudiera llegar a la casa sin que nadie me viera y sin que ella me empezara de nuevo a jurgar con la garrocha, o abuela me echase un poco de agua caliente en el lomo.

-Sí, puedes. Esta noche sí puedes –me dice una bandada de totises, que pasan volando muy alto y todos en filas, uno tras el otro. Pero, ¡cómo es posible que esos totises me hayan hablado! No lo creo. Vuelvo a mirar al cielo y la línea negra de sus alas es recta y perfecta: el viaje de los pájaros ha continuado y ya yo nunca podré saber la verdad.⁷³⁵

En otro momento, después de haber ido al pozo, el niño ha vuelto a dejar caer los cubos de agua y su madre lo ha amenazado con ‘sacarle el zumo de las costillas’. Entonces el niño huye a los árboles pero un sapo malo ha venido detrás de él y le repite lo que acaba de decirle su madre: “¡Deja que te coja que te voy a sacar el agua de las costillas!”⁷³⁶. Siguen subiendo al árbol donde el sapo no para de molestarlo: “- ¡Deja que te coja que te voy a dejar ciego...!”⁷³⁷ Entonces comenta el narrador:

Este gajo casi ni me sostiene, y si caigo al suelo me hago picadillo, y si bajo de la mata, el sapo me sacará los ojos.

-¡Deja que te coja para que aprendas a respetar a tu madre! ¡Vejigo malcriado! El sapo se ha empezado a inflar y ya es enorme. Yo no sé ahora qué hacer. El sapo da un salto y me coge por el cuello.

-¡Te sacaré los ojos!

Abre la boca enorme y me tira un poco de leche ardiendo, que comienza a achicharrarme la cara y me deja ciego. Yo trato de zafarme de sus patas pegajosas, y, enredados, vamos cayendo al suelo.⁷³⁸

El sapo ha elegido el partido de los perseguidores. También se podría entender que el sapo es la madre que se ha convertido en animal para perseguir más fácilmente al niño. En otra ocasión se resalta que el niño está hablando con un pájaro carpintero:

Todo eso lo sé por un pájaro carpintero que vive en uno de los huecos de la mata de yagruma, y que me lo ha contado todo. Que si no, no me hubiera

⁷³⁵ Ibid., p. 33.

⁷³⁶ Ibid., p. 48.

⁷³⁷ Ibid., p. 49.

⁷³⁸ Ibid.

enterado de nada. El pájaro carpintero me dijo también que pensaba hacerle tantos huecos a la mata de yagruma, que iba a llegar un momento en que la mata desaparecería, y entonces él tendría un hueco tan grande que nadie podría ver, y todo el mundo pensaría que él estaba viviendo en el aire.

Yo no supe qué hacer, el pájaro carpintero terminó de hablar. Entonces le pregunté a Celestino qué podría hacer. Y él me dijo: “Mátalo, que lo que ha dicho es malo”.

Y matamos al pájaro. Aunque el hueco ya estaba hecho antes de que el pájaro nos lo dijera, y no era él quien lo había hecho, ni cosa que se parezca.⁷³⁹

Además de los pájaros, también se comunica con las cucarachas:

Las cucarachas me alzan y me bambolean, y yo digo: ¡qué gentiles!, ¡qué gentiles! Pero lo más curioso es que ellas tampoco se han ensuciado: relucen sus carapachos al sol, como si fueran cáscaras de mamones, y, de vez en cuando, se ponen tan lindas, con sus muchas patas al aire, que yo las abrazo y les digo: “¡No me dejen! ¡No me dejen!”...; pero ellas nunca han pensando dejarme: “A todas partes te perseguiremos”, me han dicho, y yo siento un escalofrío muy grande que poco a poco me va traspasando la boca del estómago, mientras sube y baja, sin quedarse quieto en ningún sitio.⁷⁴⁰

Las cucarachas son del mismo grupo que el sapo perseguidor: no dicen ‘te seguiremos’ o ‘te acompañaremos’ sino ‘te perseguiremos’. Se pueden considerar ‘aliados’ de los familiares. En otro pasaje, se aprecia que esa comunicación no se limita a los insectos y a los animales sino también a efectos climáticos. Les hablan, por ejemplo, los relámpagos:

un relámpago muy flaco hace rato que entró en el cuarto, y nos dijo: “Quédense quietos si no quieren que los achicharre”.⁷⁴¹

Finalmente, un último caso de prosopopeya que es importante resaltar es la historia del castillo de tierra colorada. ‘Celestino y yo’ han construido un castillo de cien habitaciones y diez plantas. Es un castillo habitado por botellas de plástico donde se organiza una gran fiesta:

Esta noche hay una fiesta muy grande en el Castillo de Tierra Colorada. Desde muy lejos se ven parpadear las antorchas, que centellean en las cuatro esquinas

⁷³⁹ Ibid., p. 142.

⁷⁴⁰ Ibid., p. 231.

⁷⁴¹ Ibid., p. 79.

del reino. Las mujeres visten trajes muy largos y llevan muchas flores en el pecho y en la cabeza. Los hombres están muy tiesos y se pasean con las manos en la espalda, saludándose con pequeñas sonrisas, que no son más que estiramientos de labios que no llegan nunca a enseñar los dientes. La música ha comenzado a oírse por primera vez, mientras de todos los pisos bajan y bajan más invitados, hasta quedar repleto el salón.⁷⁴²

Poco a poco, ellos también se van acercando a la fiesta para entrar y participar en ella pero los guardianes no los dejan pasar a su propio castillo:

Hasta la puerta del castillo llegamos Celestino y yo, con el fin de ver la fiesta y comernos algún que otro pedazo de dulce. Llegamos a la puerta y tratamos de entrar, pero los centinelas nos detienen con sus grandes espadas y nos gritan: “¡Atrás!”.

-Qué tontos son –les digo yo–; ¿no ven que nosotros fuimos los que hicimos este castillo y los que los hicimos a ustedes?⁷⁴³

A pesar de intentarlo varias veces, acaban yéndose:

Celestino y yo miramos y empezamos a bajar la gran escalinata, aún olorosa por las flores de úpitos, que tanto trabajo me dio a mí cortar de los altísimos gajos de las matas recién florecidas.⁷⁴⁴

Su imaginación es tan grande que el castillo que han estado construyendo durante todo el día ya ha cogido dimensiones humanas. Las botellas de plástico se han convertido en mujeres espléndidas que bajan de sus habitaciones acompañadas para ir a la fiesta. Poco después, descubren a una hormiga que ha entrado en el panteón del castillo y lo bloquea casi todo:

Y empezamos a sacar una hormiga que se había colado en el panteón y lo llenaba casi por completo. ¡Si la hubieras visto!: era una hormiga muy graciosa que nos dijo: “Cómo andan”, y hasta pidió permiso y todo para entrar. Pero lo más bonito del caso fue que cuando pidió permiso no esperó a que nosotros se lo diéramos, y entró. Y ahora estamos corriendo como unos locos detrás de ella, pero la muy viva no quiere salir de ahí. Por fin, entre Celestino y yo, la podemos agarrar por las patas, y la levantamos en vilo, para impulsarnos y tirarla para afuera. Y ya la íbamos a tirar cuando la hormiga nos empezó a hacer cosquillas con las patas de atrás, y nos dio tanta risa que ella se pudo

⁷⁴² Ibid., p. 106.

⁷⁴³ Ibid., pp. 106-107.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 107.

zafar de nuestras manos; y entonces nos siguió haciendo cosquillas y más cosquillas, y ya ni Celestino ni yo podemos aguantar el dolor del estómago, y seguimos riéndonos a más no poder, con carcajadas tan enormes que nos tapamos los oídos uno al otro. “Qué hormiga más desgraciada”, me digo yo, sin dejar de reírme; y ella, que parece que es también adivina, me hace más cosquillas, y como ya no puedo aguantar, empiezo a dar maullidos y a retorcerme contra la pared, forrada por las flores de úpitos. Hasta que al fin la hormiga parece que se cansa de hacernos cosquillas, y nos deja tranquilos. Pero ya nosotros estamos impulsados y no podemos dejar de reírnos, aunque nadie nos haga cosquillas.⁷⁴⁵

2.5.3. La influencia de la literatura infantil y de los cómics

Para dar un espacio a la realidad múltiple, otra técnica que utiliza ampliamente el autor cubano es aquella del mundo de los cómics, en el que todo puede pasar. Un personaje puede quitarse la cabeza, puede transformarse en pájaro para ver desde arriba lo que pasa en el pueblo vecino sin que nadie sepa quién es, así como en ratón para escuchar lo que comentan sus enemigos. Confirma Arenas en una entrevista con Jesús Barquet la importancia de este mundo de los ‘muñequitos’ en *Celestino*:

La gente se olvida de los muñequitos, de los *cómics*, del pato Donald, de la pequeña Lulú, del gato Félix, y yo creo que si alguna influencia hay en *Celestino antes del alba*, por ejemplo, más que de Borges, Cortázar y Robbe-Grillet, es de la pequeña Lulú, del gato Félix y de toda esa gente y yo tengo que reconocerlo. Todos esos personajes de los muñequitos rompieron de una forma desenfadada con todo ese mundo hecho de una realidad digamos *seria* y dieron la versión de otra realidad que también forma parte del mundo (...).⁷⁴⁶

Lo vuelve a mencionar en otra entrevista con Molinero:

También el mundo de los muñequitos (cómics) que descubrí a los once años cuando me fui para el pueblo... Esta condición digamos mágica y truculenta de los personajes que alzan el vuelo, que se cortan la cabeza, que se la vuelven a poner tiene mucho que ver con el mundo de los “cómics”.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Ibid., p. 113.

⁷⁴⁶ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 68. (cursiva en la cita)

⁷⁴⁷ Valero, R., op. cit., p. 85.

Valero explica que hace de esta manera un homenaje a la literatura infantil:

Esta novela también rinde tributo a la larga tradición de la literatura infantil. Hay ecos de *Alicia en el país de las maravillas* en la parte del castillo. Y muchos personajes, como en los cuentos infantiles, son animales o seres inanimados, algunos de ellos realmente simpáticos, como la hormiga.⁷⁴⁸

La importancia que concede Arenas a todo este ‘otro’ material para reflejar la realidad se manifiesta hasta tal punto que, en una ocasión, mientras alguien le está mencionando la idea de hacer una película de *La Vieja Rosa*, comenta que si tuviera que hacer él el guión, la técnica más adecuada para él sería utilizar el mundo de los dibujos animados:

De yo hacerlo, haría una cosa en la cual el personaje tuviera varias dimensiones que es lo que yo pienso que sucede en mis novelas, o sea un personaje con varias facetas, varias personalidades, varias contradicciones. Incluso podría ser interpretado por varios actores o por un mismo actor que tuviese el don de transformarse completamente en otro personaje. Sería lo ideal que hubiese un personaje misterioso que se transformase en un hombre, en una mujer, en un viejo, en un niño, pero creo que obviamente sería imposible. Yo pienso que uno de los recursos para novelas como por ejemplo *El portero*, *Celestino antes del alba* o el mismo *Mundo alucinante* –donde no solamente se animizan, o sea se convierten en seres humanos o por lo menos en seres que hablan, los seres humanos sino también los árboles, los animales, las plantas, los peces– sería de alguna manera jugar con el mundo del *cómic*.⁷⁴⁹

Todos esos ejemplos demuestran la importancia de la imaginación en el mundo del niño perseguido. Afortunadamente, este dispone de unas capacidades desbordantes para la creación de un mundo irreal y surrealista. En este caso, su testimonio se ve reforzado por la ficción que aparece dentro de la novela.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 98.

⁷⁴⁹ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 76. (cursiva en la cita)

3. *Celestino antes del alba*: una novela autobiográfica

Con toda seguridad, a cada uno que haya podido leer la autobiografía de Reinaldo Arenas, le habrá saltado a la vista las similitudes que se encuentran entre la primera novela de la pentagonía y la parte relacionada con la infancia del autor en *Antes que anochezca*. Como lo comentó Arenas en una entrevista con Montenegro y Olivares, “la biografía de una obra es la biografía de un autor. Yo creo que toda obra, aunque hable de los marcianos, es siempre autobiográfica.”⁷⁵⁰

Celestino antes del alba se puede considerar una novela autobiográfica y para demostrarlo, me basaré en entrevistas realizadas al autor así como en las cincuenta primeras páginas de la autobiografía, es decir, en la parte que versa sobre su infancia en el campo holguinero. Sin embargo, cabe aclarar que aunque la vida de Reinaldo Arenas y de sus personajes se parezca claramente, no se debe pensar que es una traslación de una obra a otra. Lo que quiere hacer el autor con sus novelas es representar a un grupo rechazado por la sociedad y ofrecerles una voz, lo cual no significa que él mismo siempre lo haya vivido de tal manera. En la autobiografía, por ejemplo, resalta que él aparece a los ojos de sus familiares como un ser inútil pero no sufre la misma persecución que el personaje Celestino. Se trata más bien de un ser abandonado y mal entendido que un ser perseguido. No obstante, queda claro que su propia vida es la más importante fuente de inspiración para lograr comunicar su mensaje. Comenta Emilio Bejel en un artículo sobre *Antes que anochezca*:

No sería exagerado decir que, en cierto sentido, su obra entera es autobiográfica. De hecho, toda su vida fue un intento constante de escribirse a sí misma (...). Este protagonista-narrador picaresco narra su niñez en la casa semidestruida de sus abuelos donde todos los miembros de su familia materna (madre, abuelos, tías y algunos primos) eran campesinos de una región bastante aislada de la región oriental de la isla de Cuba, (...).⁷⁵¹

Por su parte, Francisco Soto habla de la falta de limitación clara entre Arenas y sus personajes:

⁷⁵⁰ Valero, R., op. cit., p. 90.

⁷⁵¹ Bejel, E., op. cit., pp. 29-30.

Unlike the documentary novel, in which the writer-investigator takes great pains to maintain a voice separate from that of the witness-investigatee, in *Celestino antes del alba* the boundaries between writer, narrator, and character are blurred. This blurring will continue in Arenas's subsequent novels, in which characters create other characters, doubles that complement them or show other aspects of their personality. This mirroring or doubling of the creative process within the texts makes Arenas's characters extremely rich and complex.⁷⁵²

En este caso, se puede decir que Arenas es el propio niño/narrador con su doble poeta, Celestino. Lo que para el protagonista representa el pozo, para Arenas es su novela: se ve reflejado en sus personajes que se pueden considerar sus dobles. Por lo tanto, se podría hablar también del narcisismo del autor:

En el acto creativo literario de Arenas, este espejo, que en la novela *Celestino antes del alba* es un pozo, ha sido sustituido por una obra literaria, es decir, por una novela, en la cual la acción aparece contada por un narrador-protagonista (el escritor), quien no hace más que autocontemplarse en su obra, verse a sí mismo, revivirse realizando su obra en el momento mismo en que la realiza. De esta manera, la novela, como espejo, sustituye al pozo y el escritor se refleja en ella. Así al mirar el autor su obra finalizada, la cual no es más que su autoproyección, se encuentra reflejado en la misma convirtiéndose al mismo tiempo, en observador inspeccionando su dominio y una parte integrante de él. Como Velázquez en *Las Meninas*, Arenas escribió esta novela para reflejarse a sí mismo mediante el acto de su propia creación.⁷⁵³

Y continúa Lugo Nazario:

Entendemos, entonces, que si interpretamos en la novela el acercamiento del Narrador-protagonista al espejo del pozo como el equivalente acercamiento del autor al recuerdo de su pasado, nos percataremos que *Celestino* es la memoria del autor recordando su infancia, el pensamiento de Arenas desdoblándose en novela a través de los recuerdos del héroe de su propia creación.

La novela es una verbalización de la realidad, una situación imaginaria que correspondiéndose con un discurso imaginario usa la realidad como su referente primario. Los recuerdos alucinados no proceden del pozo sino de la mente de Celestino que se identifica con él.⁷⁵⁴

⁷⁵² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 53.

⁷⁵³ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 85.

⁷⁵⁴ Ibid.

Como lo confirma Humberto Senegal, el niño/*Celestino* es Reinaldo Arenas:

Celestino... es la remembranza, de la metáfora a la caricatura, con surreales pinceladas, de la niñez de Reinaldo. Ese niño sin nombre que se proyecta hacia el fantasma de *Celestino*, o este fantástico, imaginario *Celestino* sombreando con su irrealidad la presencia concreta del protagonista, quien vive dos vidas para equilibrar con una de ellas –la imaginaria– el desamparo, la tosquedad y la tragedia en que sobreviven cuantos le rodean, es Reinaldo mismo: sus asombros con la naturaleza, sus mágicas relaciones con los elementos naturales.⁷⁵⁵

Es por esta razón que se pueden interpretar los acontecimientos contados en la novela como los recuerdos del protagonista y por consiguiente, del propio autor:

Un narrador que piensa su pasado imaginándolo. Para el lector, como para el Narrador, la mente del personaje y sus recuerdos es lo único que aparece como contenido en la novela. El eje unificador de esta relación narrativa es la mente del personaje que piensa, sueña, imagina y recuerda diferentes momentos de su infancia.⁷⁵⁶

Asimismo, el propio Arenas lo reconoce en varias entrevistas. Explica a Carlos Espinosa Domínguez: “En *Celestino* no tomé apuntes, pero era lógico ya que es una visión autobiográfica de mi infancia, así que ya la tenía escrita en vida.”⁷⁵⁷ También aclara a Antonio Prieto Taboada que *Celestino* cuenta la historia de su propia infancia:

Celestino antes del alba es hasta cierto punto una visión de mi infancia en ese campo donde yo nací y me crié, en donde viví hasta los doce años más o menos. Es una visión de un niño solitario que ya siente las extrañas pululaciones que lo instan a uno a crear. Recuerdo que yo allí, en el campo, hacía cosas horribles: escribía unas novelas muy malas, inventaba canciones que yo mismo cantaba, me daba por escribir *cómics*. La cultura que uno tenía allí –si es que se podía llamar cultura– era prácticamente inexistente. Lo que oía mi familia eran las novelas radiales, y eso con un radio de pilas. Y como tenían que comprar las pilas en el pueblo, cuando se acababan se quedaba la novela interrumpida. Ese fue el mundo que me nutrió a mí.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ Senegal, Humberto, “Reinaldo Arenas y *Celestino antes del alba*”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992), p. 7.

⁷⁵⁶ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 69.

⁷⁵⁷ Espinosa Domínguez, C., op. cit., p. 60.

⁷⁵⁸ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 684. (cursiva en la cita)

En la entrevista con Enrico Mario Santi completa estos comentarios al señalar que, gracias al tiempo que pasó, *Celestino* es la historia de su infancia pero vista de manera objetiva. Además, confirma que, por consiguiente, la Revolución cubana está presente en esta novela:

Todo escritor como ser humano al fin, tiene un caudal de experiencias, con el cual se va alimentando. Ese caudal es la vida, empezando con la infancia y terminando con la edad que uno tiene al morir. *Celestino* es un poco como yo acudo a ese caudal que es la infancia, que es el pasado, porque entre más tiempo se interponga entre la experiencia a tratar y el momento en que se está tratando, tanto más objetiva será la visión del escritor, la visión trabajada por la memoria sintetizante. *Celestino* es el mundo de mi infancia y desde luego que se tiene que ver reflejado, aunque a menor escala, la época de la revolución.⁷⁵⁹

En dos entrevistas, Arenas alude al carácter completamente autobiográfico de *Celestino*. La primera fue realizada por su gran amigo Roberto Valero. Hace referencia por ejemplo a la situación de la madre del protagonista y del autor, a la vida de ambos con sus abuelos, etc.:

R.V.: La parte autobiográfica en *Celestino*...

R.A.: La historia del hijo abandonado por el padre y de la vida común con el abuelo y la abuela, y más o menos el ambiente de los primos.

R.V.: Y los momentos más terribles como el incesto, ¿son autobiográficos? ¿Eulogia es violada por el abuelo?

R.A.: No, no lo creo. Pueden haber pasado en ese ambiente campesino en que yo viví.

R.V.: ¿Tus abuelos eran seres terribles?

R.A.: No, no lo eran tanto, francamente. Eran personas que siempre tenían una violencia muy grande, siempre estaban fajándose y dándose golpes. Eran gente muy primitiva.

R.V.: Por ejemplo, aquí se dice “pobre mujer, nada más tuvo marido una sola noche, eso sí es triste”.

R.A.: Eso es un acontecimiento de mi madre, claro. Eso nunca existió, nunca se dijo, pero evidentemente fue así.

R.V.: Tu padre la viola una vez y de ahí sales tú.

R.A.: La viola una vez y desapareció, claro, claro. No te olvides que el mundo donde me crié, en esa finca con mis abuelos, era un mundo matriarcal, estaba mi abuela que era la que gobernaba en la casa, y todas mis tías, la mayoría de ellas sin maridos, dejadas, eran once.⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ Santi, E. M., “Entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 24.

⁷⁶⁰ Valero, R., op. cit., p. 89.

En otra entrevista con el autor de *Biografía de un Cimarrón*, Miguel Barnet, confirma una vez más el carácter autobiográfico de *Celestino*, sin negar la influencia de la imaginación:

Sí, en lo que respeta a la aparición de las brujas y los duendes, los primos muertos, el coro de tías infernales, el acoso de infatigables hachas, los desplazamientos del personaje hacia la luna (las huidas) sin obtener resultados ventajosos. Es autobiográfico también el ambiente, la brutal inocencia con que se expresan los personajes; pero lo más rigurosamente autobiográfico en esta novela es el estilo, enmarcado bajo una esquizofrenia que me impedirá siempre escribir una novela ‘normal’. Pero también puedo decir, no, no es una novela autobiográfica, no es más que un juego de la imaginación, pero, ¿acaso lo imaginado no es un reflejo de la vida misma?⁷⁶¹

3.1. Los familiares

El primer rasgo que se encuentra en las dos obras es la violencia. Se nota su presencia en toda la novela de *Celestino*, tanto entre los familiares mismos, como la que proviene de la naturaleza y de los animales. En la autobiografía, el autor hace referencia a esa misma violencia aunque, en este caso, se limite a la naturaleza: “El medio campesino en el cual pasé mi infancia no era solamente el mundo de las relaciones sexuales, era también un mundo conminado por una incesante violencia.”⁷⁶² En la entrevista realizada por Nivia Montenegro y Jorge Olivares, Arenas se vuelve a detener en esa omnipresente violencia:

Yo creo que todo texto, como es natural, tiene su contexto. El contexto en que he vivido: si tengo treinta y ocho años ahora, he vivido veinte años en absoluta violencia. Además de eso, yo me crié en un mundo campesino donde la violencia era lo cotidiano: la violencia de coger una gallina y degollarla para comérsela inmediatamente, de matar un cerdo. Todo era violencia. Era el mundo ese del campo un mundo de violencia. La lucha absolutamente a través de la violencia, el esfuerzo físico. Un mundo de una violencia directa y cotidiana. Entonces yo creo que en toda mi obra está la violencia como parte de la vida.⁷⁶³

⁷⁶¹ Barnet, M., “Celestino antes y después del alba”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 6: 60 (julio-agosto 1967), p. 21.

⁷⁶² *Antes que anochezca*, p. 41.

⁷⁶³ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 58.

En *Celestino*, la violencia está sobre todo vinculada con ciertos miembros de la familia. Después de todo lo que se ha comentado en los apartados anteriores, es fácil recordar quiénes son los más importantes representantes de esta actitud. En la autobiografía, el autor escribe una frase donde se vuelven a encontrar a esas mismas personas en una situación similar: “Alguien nos regañaba porque comíamos tierra. ¿Quién era esa persona que nos regañaba? ¿Mi madre, mi abuela, una de mis tías, mi abuelo?”⁷⁶⁴

En un comentario de Arenas sobre su familia se observa enseguida la semejanza con los familiares del niño/narrador:

My grandparents and my mother are sun-burned peasants –scholars of the things of nature, who grow maize and rear livestock. They taught me the magic of trees, herbs and spices. It was while going to draw water from the well that I started dreaming up stories or making songs. I had the time: the well was a long way from our house. In my family we have always been very poor, desperately poor.⁷⁶⁵

Me detendré en tres familiares: la madre, la abuela y el abuelo; las tías sólo empiezan a coger una verdadera relevancia en la siguiente novela por lo que no las comentaré en este capítulo. A pesar de las diferencias entre los familiares ficticios y reales, considero una vez más que las similitudes son tan obvias que no pueden limitarse a una mera casualidad.

3.1.1. La madre

La madre del protagonista es como la del autor, es decir, una mujer que conoció a un hombre que la abandonó a los pocos meses dejándola embarazada. Esta es la descripción que hace de ella el autor en su autobiografía:

Mi madre era una mujer muy bella, muy sola. Conoció sólo a un hombre: a mi padre. Disfrutó de su amor sólo unos meses. Mi padre era un aventurero: se enamoró de mi madre, se la “pidió” a mi abuelo y a los tres meses la dejó. Mi madre vivió entonces en la casa de sus suegros; allí esperó durante un año,

⁷⁶⁴ *Antes que anochezca*, p. 17.

⁷⁶⁵ Giesbert, Franz-Olivier, “Dangerous Manuscripts: a conversation with Reinaldo Arenas”, *Encounter*, 58: 1 (enero 1982), p. 64.

pero mi padre nunca regresó. Cuando yo tenía tres meses, mi madre volvió para la casa de mis abuelos; iba conmigo; el fruto de su fracaso.⁷⁶⁶

Luego añade que la situación de su madre era desesperada porque, dado que había perdido su virginidad y que ya tenía a un niño, le era muy difícil volver a encontrar una pareja:

Mi madre era una mujer “abandonada”, como se decía en aquellos tiempos. Difícil era que pudiera volver a encontrar un marido; el matrimonio era para las señoritas y ella había sido engañada. Si algún hombre se le acercaba era, como se decía en aquella época, para “abusar” de ella. Por lo tanto, mi madre tenía que ser muy desconfiada.⁷⁶⁷

La madre del protagonista de *Celestino* ha sufrido el mismo destino. Sólo hace falta recordar las siguientes palabras del narrador: “Como no tiene ni casa ni marido, mi madre ha tenido que criar a todos mis primos y ha tenido que atender en el parto a todas mis tías. Pero mis tías la tratan a patadas, y le dicen que ella es boba. (...) ¡Pobre mamá! El hombre que la dejó debió haberse muerto antes de hacerlo.”⁷⁶⁸ En otro momento el niño oye a otra gente decir sobre ella: “Pobre mujer, nada más tuvo marido una sola noche. Eso sí que es triste”.⁷⁶⁹

En la autobiografía, se puede leer que los familiares, disgustados por la actitud del padre, siempre intentaron educar al niño dándole una imagen negativa de ese hombre que hizo tanto sufrir a su madre:

Mi abuela y todos en la casa trataron de educarme siempre dentro de un gran odio hacia mi padre, porque había engañado –ésa era la palabra– a mi madre.⁷⁷⁰

Estas frases recuerdan el pasaje en *Celestino* en el que el abuelo llama al niño “hijo de matojo”, lo que repite durante casi una página entera⁷⁷¹. Se nota claramente la repugnancia del abuelo hacia su ‘yerno’. Como explica el autor en *Antes que*

⁷⁶⁶ *Antes que anochezca*, p. 17

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶⁸ *Celestino*, p. 229.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁷⁰ *Antes que anochezca*, p. 18.

⁷⁷¹ *Celestino*, pp. 44-45.

anochezca, esa situación provocó en la madre una gran frustración que llevó durante toda su vida:

Creo que mi madre fue siempre fiel a la infidelidad de mi padre y eligió la castidad; una castidad amarga y, desde luego, antinatural y cruel, pues en aquellos momentos tenía solamente veinte años. La castidad de mi madre era peor que la de una virgen, porque ella había conocido el placer durante unos meses y luego renunció a él para toda la vida. Todo eso le provocó una gran frustración.⁷⁷²

Y es esa desesperación causada por su situación que le genera las ganas de acabar con su vida. Así le pregunta a su hijo:

Una noche, cuando estaba ya en la cama, mi madre me hizo una pregunta que, en aquel momento, me desconcertó. Me preguntó si yo no me sentiría muy triste en el caso de que ella se muriera. Yo me abracé a ella y empecé a llorar; creo que ella lloró también y me dijo que olvidase la pregunta. Más tarde, o quizás en aquel mismo momento, me di cuenta que mi madre pensaba suicidarse y yo le frustré ese plan.⁷⁷³

Esa tendencia suicida recuerda a las madres de Celestino y del narrador de la primera parte de la *pentagonía*. La primera se ha suicidado, y la otra no deja de amenazar a todo el mundo con que se va a tirar al pozo.

En cuanto a la relación de la madre con el autor, es similar a la que se encuentra en *Celestino*: una relación ambigua de amor y de odio. Al autor, por ejemplo, no le queda claro si su madre lo quería:

Mi madre era una mujer soltera, con un hijo y que vivía, además, agregada. Ella no podía tomar ninguna decisión, ni siquiera sobre mí mismo. No sé si por entonces mi madre me quería; recuerdo que, cuando yo empezaba a llorar, ella me cargaba, pero siempre lo hacía con tanta violencia que yo resbalaba por detrás de sus hombros e iba a dar de cabeza en el suelo. Otras veces me mecía en una hamaca de saco, pero eran tan rápidos los movimientos con los que impulsaba aquella hamaca que yo también iba a dar al suelo.⁷⁷⁴

⁷⁷² *Antes que anochezca*, p. 19.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

Más adelante, mientras habla de su abuela, hace una comparación entre ella y su madre. Su abuela es tierna, al contrario de su madre:

Mi abuela también conocía canciones tal vez ancestrales; ella me sentaba en sus piernas y me las cantaba; no recuerdo tanta ternura por parte de mi madre. Mi abuela podía darse el lujo de ser tierna, tal vez porque yo no era para ella la imagen de alguna frustración, ni el recuerdo de un fracaso; ella podía entregarme un cariño sin resentimientos ni vergüenza. Para mi madre yo era el producto de un amor frustrado; para mi abuela yo era un niño más al cual había que entretener con una aventura, con un cuento o con una canción, como ella había entretenido a sus hijos.⁷⁷⁵

Para su madre, él es el recuerdo del marido que la abandonó y por eso le es difícil dedicar a su hijo los sentimientos y el amor que necesita. Esto recuerda la situación en *Celestino*, donde la madre es mala pero a veces aparece como buena, tierna, aunque el niño no sabe si es su imaginación la que inventa a esa madre cariñosa. En los dos casos, se nota la añoranza de los niños por tener a una madre que les muestre su aprecio.

3.1.2. La abuela

En *Celestino*, la imagen que se da de la abuela es bastante restringida: aparece como un ama de casa dueña del fogón, que cree en lo sobrenatural. Sin embargo, no se siente ninguna afinidad entre el narrador y su abuela, lo que sí es el caso de la autobiografía.

En relación con el matriarcado, se pueden leer en la autobiografía las frases siguientes: “era mi abuela la que «llevaba el timón de la casa».”⁷⁷⁶ O más adelante:

El centro de la casa era mi abuela, que orinaba de pie y hablaba con Dios; siempre le pedía cuentas a Dios y a la Virgen por todas las desgracias que nos acechaban o que padecíamos: las sequías, los rayos que fulminaban una palma o mataban un caballo, las vacas que se morían de algún mal contra el cual no se podía hacer nada; las borracheras de mi abuelo, que llegaba y le caía a golpes.⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Ibid., p. 46.

⁷⁷⁶ Ibid., p. 19.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 20.

Y también:

Mi abuela reinaba en la cocina; ninguna de mis tías aprendió nunca a cocinar; mi abuela no se lo permitió. La cocina era el sitio sagrado donde ella oficiaba ante un fogón que alimentaba con leñas secas, que yo le ayudaba a recoger.⁷⁷⁸

Aunque no se muestre de manera tan clara en la novela, en varias ocasiones se puede ver que la abuela es quien dirige la cocina. Siempre aparece cerca del fogón, como por ejemplo cuando la familia se muere de hambre⁷⁷⁹ o cuando en otro momento el narrador vuelve a casa con su abuelo y que ella los espera al lado del fogón:

Así vamos, hasta que empiezan a caer los primeros goterones fuertes, y entonces echamos a correr, demandados por todo el paño, hasta llegar a la casa, donde abuela, amarrada por el cuello al fogón, nos tiene ya preparado el almuerzo.⁷⁸⁰

Cabe recordar también el extracto ya citado en el que el niño se ha llevado cruces del cementerio para descansar. Ofrece algunas a su abuela pero luego se da cuenta de que ella las ha tirado inmediatamente al fogón.⁷⁸¹

En cuanto a lo sobrenatural, tanto la abuela de 'Celestino y yo' como la del autor creen en ello. Cabe recordar en *Celestino* las matas que protegen de los relámpagos en *Celestino* o los muertos que caminan por la noche en la casa. Debido a las historias de la abuela, el narrador tiene mucho miedo a ir al excusado cuando es de noche. En la autobiografía, este aspecto es similar. Se nota, por ejemplo, cómo la abuela intenta controlar la naturaleza:

Mi abuela intentaba conjurar los ciclones con cruces de ceniza; cuando el mal tiempo era ya inminente, ella salía con un cubo lleno de ceniza que había cogido del fogón y empezaba a dispersarla por las cuatro esquinas de la casa; lanzaba puñados de ceniza al aire, hacía cruces en el corredor y cerca de los horcones principales de la casa. Así trataba de conjurar las potencias de la naturaleza.⁷⁸²

⁷⁷⁸ Ibid., p. 23.

⁷⁷⁹ Véase cita 637.

⁷⁸⁰ *Celestino*, pp. 64-67.

⁷⁸¹ Véase cite 617.

⁷⁸² *Antes que anochezca*, pp. 44-45.

También cree en muertos que vuelven a aparecer así como en la existencia de las brujas:

Mi abuela me hacía historias de aparecidos, de hombres que caminaban con la cabeza bajo el brazo, de tesoros custodiados por muertos que incesantemente rondaban el sitio donde estaban escondidos. Ella, desde luego, creía en las brujas, si bien nunca se consideró parte de su familia; las brujas llegaban llorando o maldiciendo por las noches, y se posaban en el techo de la casa; algo pedían y había que darles. Algún conjuro conocía mi abuela para evitar que las brujas le hiciesen demasiado daño. Mi abuela sabía que el monte era un sitio sagrado, lleno de criaturas y animales misteriosos que no sólo eran aquellos que se utilizaban para el trabajo o para comer; había algo más allá de lo que a simple vista veían nuestros ojos; cada planta, cada árbol, podía exhalar un misterio que ella conocía. Cuando salía a caminar también interrogaba a los árboles; a veces, en momentos de ira, los abofeteaba. Yo recuerdo a mi abuela, bajo una tormenta, dándole bofetadas a una palmera. ¿Qué le había hecho aquel árbol? Alguna traición, algún olvido. Y ella se vengaba dándole bofetadas.⁷⁸³

En *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas reconoce, agradeciendo a la vez a su abuela, que fue ella quien le desarrolló la imaginación, y ya en su primera novela, se puede notar una influencia muy clara de este familiar:

¿Cuál fue la influencia literaria que tuve yo en mi infancia? Ningún libro, ninguna enseñanza, si se exceptúan las tertulias llamadas “El Beso a la Patria”. Desde el punto de vista de la escritura, apenas hubo influencia literaria en mi infancia; pero desde el punto de vista mágico, desde el punto de vista del misterio, que es imprescindible para toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida. Y eso, se lo debo en gran medida a ese personaje mítico que fue mi abuela, quien interrumpía sus labores domésticas y tiraba el mazo de leña en el monte para ponerse a conversar con Dios.⁷⁸⁴

Se destaca una clara admiración por su abuela, que no se plasma en *Celestino*. El autor está fascinado por la vida que ha tenido y por todo lo que ha sufrido a lo largo de tantos años sin nunca quejarse:

Mi abuela indiscutiblemente era sabia; tenía la sabiduría de una campesina que ha parido a catorce hijos, de los cuales ninguno se había muerto; había soportado los golpes y las groserías de un marido borracho e infiel; se había levantado durante más de cincuenta años para preparar el desayuno y luego

⁷⁸³ Ibid., pp. 45-46.

⁷⁸⁴ Ibid., p. 45.

trabajar todo el día, mudando los animales de sitio para que el sol no los asfixiase y para que no se murieran de hambre, cargando leña para preparar la comida, sacando viandas de debajo de la tierra.⁷⁸⁵

Explica Arenas que para él, la muerte de su abuela fue un momento muy duro en su vida:

Cuando murió mi abuela, murió para mí todo un universo; con ella desaparecía toda posibilidad de contar con alguien que en medio de una simple conversación se detuviese y empezase a invocar a Dios. Desaparecía una sabiduría, una manera de mirar la vida, completamente diferente. Yo hubiese querido llorar mirando aquel rostro con el cual se iba todo un pasado de brujas, fantasmas y duendes; con el que se iba toda mi infancia, que había sido lo mejor de mi vida, pero no pude.⁷⁸⁶

Además de toda la labor física que ella realizaba, el autor apunta cómo ella, siendo analfabeta, siempre quiso que todos sus hijos supieran escribir y leer. Esto recuerda el papel de la madre en *Celestino*, quien decide oponerse al analfabetismo de sus familiares, llevando a su niño a la escuela:

Mi abuela era analfabeta; sin embargo, obligó a todos sus hijos a que fueran a la escuela y, cuando no querían ir, ella arrancaba una rama de cualquier árbol espinoso y, a fuetazos, los llevaba a la escuela; todos sus hijos sabían leer y escribir. Fue mi madre quien realmente me enseñó a escribir: debajo del quinqué ella escribía largas oraciones con letra muy suave; y yo las repasaba con letra más fuerte.⁷⁸⁷

En el caso del autor como en el caso de ‘Celestino y yo’, fue la madre quien los llevó a la escuela:

A los seis años comencé a ir a la escuela; era la escuela rural número noventa y uno del barrio de Perronales, donde nosotros vivíamos. (...) Perronales estaba entre Holguín y Gibara, un pueblo que era puerto de mar y que yo todavía no había visitado. La escuela estaba lejos de la casa y yo tenía que ir a caballo. La primera vez que fui me llevó mi madre.⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Ibid., p. 46.

⁷⁸⁶ Ibid., p. 253.

⁷⁸⁷ Ibid., p. 46.

⁷⁸⁸ Ibid., p. 27.

3.1.3. El abuelo

El abuelo del autor tampoco tiene mucho que ver con el de *Celestino*. Es un hombre al que le gustan las mujeres, que cuando se enfada prefiere desaparecer durante algún tiempo, quien se interesa por la política y que, además, sabe leer. Es por supuesto quien lo regaña cuando hace algo malo pero no se presenta como un ser perseguidor ni tiránico en la autobiografía, lo cual es claramente el caso de la novela.

En *Antes que anochezca*, Arenas explica que su abuelo era un partidario ferviente de Eduardo Chibás:

Mi abuelo tenía aspiraciones políticas (o por lo menos intentaba participar en la política) sin que los políticos le hicieran mucho caso. Pertenecía al Partido Ortodoxo, que por aquella época dirigía Eduardo Chibás. Una vez, para la Navidad, alguien quiso hacerle una foto a toda la familia; mi abuelo sacó un enorme cartel con la imagen de Chibás, aquel cartel era tan grande que fue lo único que salió en la fotografía.

Mi abuelo era antirreligioso, liberal y anticomunista. Era un hombre que sabía leer de corrido, lo cual dentro de aquel mundo campesino era un privilegio. Iba todas las semanas a Holguín y compraba la revista *Bohemia* que, dirigida por Miguel Angel Quevedo, era algo así como la ilustración política de todos nosotros. Mi abuelo se recostaba en un horcón de la casa y comenzaba a leer la revista en voz alta; si alguien chistaba, mi abuelo armaba tal escándalo que hasta los animales cuando él la abría se recogían en silencio. En aquellos tiempos, aquella revista era una de las mejores de América Latina; tenía de todo: literatura, política, deportes, noticias; estaba en contra de todas las dictaduras, incluyendo, desde luego, las comunistas.⁷⁸⁹

Y continúa:

Para mi abuelo, todos los gobernantes anteriores a Batista también habían sido unos delincuentes; por eso sentía un gran respeto por Chibás, quien denunciaba la corrupción y tenía como lema: “Vergüenza contra Dinero”. El héroe de mi abuelo no llegó a ser presidente de la República: unos meses antes de las elecciones se pegó un tiro. Los motivos de aquel suicidio, según varios comentaristas, estaban relacionados con el hecho de que Chibás había denunciado la corrupción de un alto funcionario del gobierno, llamado Aureliano Sánchez Arango, pero no pudo presentar pruebas concluyentes en el momento en que se las pidieron.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Ibid., p. 51.

⁷⁹⁰ Ibid.

Puede ser que en *Celestino* no se hable del interés del abuelo por la política dado que la historia está contada por un niño, pero no me parece que sea la única razón. *Celestino* es una novela completamente a-histórica y alguna referencia a la política de aquel tiempo le hubiera quitado ese rasgo y por consiguiente la posibilidad de aplicarse a varios períodos.

3.2. El campo

3.2.1. La miseria y la libertad

En su artículo sobre la autobiografía, Emilio Bejel alude al hecho de que se puede encontrar en *Antes que anochezca* y en *Celestino* cierta contradicción:

Por un lado se insiste, desde el principio de la narración, en la desgracia del aislamiento del campo y de la opresión que experimenta en la niñez en la casa de sus abuelos campesinos; pero por otro se propone, con énfasis, que en el campo reina una libertad promiscua (por estar “cerca de la naturaleza”), donde todo (o casi todo) está permitido, incluso el bestialismo, el incesto, la homosexualidad, la bisexualidad y, en general, el polimorfismo sexual.⁷⁹¹

Es obvio que frente a la opresión de la vida en el campo y de la soledad de ese niño dentro del mundo familiar, se opone la libertad absoluta que no se encontraría en la ciudad. En el siguiente pasaje de la autobiografía, el autor explica esas características de su infancia:

Creo que el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad; en el monte, rodeado de árboles, de animales, de apariciones y de personas a las cuales yo les era indiferente. Mi existencia ni siquiera estaba justificada y a nadie le interesaba; eso me ofrecía un enorme margen para escaparme sin que nadie se preocupase por saber dónde estaba, ni la hora a que regresaba. Andaba por los árboles; las cosas parecían desde allí mucho más bellas y la realidad se abarcaba de una manera total; se percibía una armonía que era imposible disfrutar cuando se estaba allá abajo, entre la algarazara de mis tías, las maldiciones de mi abuelo o el cacareo de las gallinas... Los árboles tienen una vida secreta que sólo les es dado descifrar a los que se trepan a ellos; subirse a un árbol es ir descubriendo todo un mundo único, rítmico, mágico y armonioso; gusanos, insectos, pájaros, alimañas, todos seres aparentemente insignificantes, nos van comunicando sus secretos.⁷⁹²

⁷⁹¹ Bejel, E., op. cit., p. 32.

⁷⁹² *Antes que anochezca*, p. 22.

Primero, el autor explica que su infancia se desarrolló en una miseria muy dura, lo que recuerda la casa que se cae y a los familiares que se mueren de hambre en la novela. También explica que tuvo una infancia marcada por la libertad porque la gente no se interesaba mucho por él lo que le permitía hacer lo que quería. En *Celestino*, a pesar de la persecución constante de la escritura por el abuelo, hay que reconocer que los niños gozan de una amplia libertad también: juegan donde quieren; se van para a veces volver sólo por la noche y nadie les regaña; conviven con todos los animales y los insectos que pueblan su mundo, etc.

Además, también se puede constatar que al niño/autor le gusta estar en las alturas para ver las cosas de una manera diferente, con más belleza. Esto recuerda que el narrador en *Celestino* está más en el techo de la casa o en los árboles que en el suelo porque descubre así el mundo misterioso que se esconde en esas alturas. Sin embargo, a pesar de esa libertad, el autor está, como el protagonista de *Celestino*, obligado a realizar las tareas del campo o de la casa, como ir a por agua al pozo.

3.2.2. El pozo y el agua

Como ya se ha comentado con la explicación de los títulos, el pozo tiene un papel relevante en la primera novela de Reinaldo Arenas. En *Celestino*, el protagonista se cae o se imagina que se cae varias veces al pozo. Al final de la novela, el lector entiende que ha muerto porque se ha caído de verdad. En *Antes que anochezca*, se puede leer que la razón de esta obsesión con la caída al pozo puede estar relacionada con la propia caída que tuvo el autor de niño:

(...) incluso me salvé también cuando rodé por el brocal del pozo, que no era más que unos pedazos de madera cruzados, y fui a dar al fondo que, por suerte, estaba lleno de agua.⁷⁹³

La traductora, Liliane Hasson, alude también a esta semejanza:

Si nos detenemos en el episodio de la caída al pozo, accidente que le sucedió realmente cuando niño, entre otros percances que le dejaron mil veces en los

⁷⁹³ Ibid., p. 24.

umbrales de la muerte, vemos que una escena parecida es “recuperada” en *Celestino* (...).⁷⁹⁴

El pozo representa también ‘un trauma’ de niño porque sus familiares siempre le encargaban ir a buscar agua al pozo. En *Celestino* se puede ver cómo le cuesta al niño siempre llegar a casa en el tiempo exigido con los cubos llenos. En la autobiografía, se nota la misma sensación:

Una tarde fui al pozo, que no quedaba muy cerca de la casa, a buscar agua. Nunca he podido explicar por qué las casas en el campo no se construyen cerca de los pozos. El caso es que una de mis labores era ir regularmente al pozo a buscar agua: para regar las matas del jardín, para bañarse, para los animales, para los barriles, para las tinajas.⁷⁹⁵

Este párrafo trae a la memoria los comentarios del narrador en *Celestino* citados anteriormente⁷⁹⁶.

3.2.3. La cosecha de maíz

Otro elemento que vuelve en las dos obras es el de la cosecha de maíz. Tanto el abuelo del narrador/protagonista de *Celestino* como el del autor cultivan este cereal. En la novela y en *Antes que anochezca*, todos los familiares tenían que participar en esta tarea. En la autobiografía incluso narra la ayuda de todo el vecindario:

Otra ceremonia, otra plenitud que marcó mi infancia, fue la recogida de la cosecha. Mi abuelo cosechaba, sobre todo, maíz. Para la recolección había que convocar a casi todo el vecindario. Desde luego, mi abuela, mis tías, mi madre y yo, también trabajábamos en la recogida del maíz. Después había que trasladar las mazorcas en carretas hasta la despensa (o prensa, como le decíamos), que era un rancho detrás de la casa. Una noche se invitaba al vecindario para el deshoje y desgrane del maíz; era otra fiesta. (...)⁷⁹⁷

Es necesario destacar que en *Celestino*, esta tarea campesina no aparece tanto como una fiesta sino más bien como una obligación agotadora. Lo que sí se podría

⁷⁹⁴ Hasson, L., “*Antes que anochezca* (Autobiografía): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 170.

⁷⁹⁵ *Antes que anochezca*, p. 31.

⁷⁹⁶ Véase citas 635 y 646.

⁷⁹⁷ *Antes que anochezca*, p. 34.

considerar como celebración, aunque no se presente así en la novela, es la presencia de tanta gente en la casa.

3.2.4. El aguacero

Es necesario recordar en *Celestino* el extracto sobre el aguacero cuando el niño se imagina que el fango es nieve blanca y que está bailando con su madre bajo la lluvia. Se nota un tono de alegría que se vuelve a encontrar en la descripción de la tormenta que hace el autor en *Antes que anochezca*:

Tal vez el acontecimiento más extraordinario que yo haya disfrutado durante mi infancia fue el que venía del cielo. No era un aguacero común; era un aguacero de primavera tropical que se anunciaba con gran estruendo, con golpes orquestales cósmicos, truenos que repercuten por todo el campo, relámpagos que trazan rayas enloquecidas, palmas que de pronto eran fulminadas por el rayo y se encendían y achicharraban como fósforos. Y, al momento, llegaba la lluvia como un inmenso ejército que caminara sobre los árboles. En el corredor cubierto de zinc, el agua retumbaba como una balacera, sobre el techo de guano de la sala eran como pisadas de mucha gente que marchasen sobre mi cabeza; en las canales el agua corría con rumor de arroyos desbordados y caía sobre los barriles con un estruendo de cascada; en los árboles del patio, desde las hojas más altas hasta el suelo, el agua se convertía en un concierto de tambores de diferentes tonos e insólitos repiqueteos; era una sonoridad fragante. Yo corría de uno a otro extremo del corredor, entraba en la sala, me asomaba hasta la ventana, iba hasta la cocina y veía los pinos del patio que silbaban enloquecidos y empapados y, finalmente, desprovisto de toda ropa, me lanzaba hacia fuera y dejaba que la lluvia me fuese calando. Me abrazaba a los árboles, me revolcaba en la hierba, construía pequeñas presas de fango, donde se estancaba el agua y, en aquellos pequeños estanques, nadaba, me zambullía, chapaleaba; (...). Yo quería no sólo revolcarme por la hierba, sino alzarme, elevarme como aquellos pájaros, sólo con el aguacero.⁷⁹⁸

Mientras cuenta la alegría que le lleva el aguacero, hace referencia a un rasgo de su personalidad que es muy propio del narrador de *Celestino*: la cobardía. En la novela, el niño debe matar al abuelo para defender a Celestino pero no lo hace porque no se atreve. En *Antes que anochezca*, tampoco es suficientemente valioso para tirarse al río:

Llegaba hasta el río que bramaba poseído del hechizo incontrolable de la violencia. La fuerza de aquella corriente desbordándose lo arrastraba casi todo,

⁷⁹⁸ Ibid., p. 35.

llevándose árboles, piedras, animales, casas; era el misterio de la ley de la destrucción y también de la vida. Yo no sabía bien entonces hasta dónde iba aquel río, hasta donde llegaría aquella carrera frenética, pero algo me decía que yo tenía que irme también con aquel estruendo, que yo tenía que lanzarme también a aquellas aguas y perderme; que solamente en medio de aquel torrente, partiendo siempre, iba a encontrar un poco de paz. Pero no me atrevía a lanzarme; siempre he sido cobarde.⁷⁹⁹

Después de toda esta fiesta, cuando ya es de noche, el niño/autor vuelve a la casa donde están los demás familiares. Hace referencia a otro rasgo de su carácter muy propio al del narrador y de Celestino en la novela: la inutilidad:

Pero regresaba a la casa empapado; ya era de noche. Mi abuela preparaba la comida. Había escampado. Yo tiritaba mientras mis tías y mi madre ponían los platos sin preocuparse demasiado por mí. Siempre he creído que mi familia, incluyendo a mi madre, me consideraba un ser extraño, inútil, atolondrado, chiflado o enloquecido; fuera del contexto de sus vidas. Seguramente, tenían razón.⁸⁰⁰

El autor, como Celestino y el narrador de la historia, no tiene un lugar propio en el seno de su familia y en el ámbito donde le ha tocado vivir. Su carácter extraño y ‘enloquecido’ se vuelve a encontrar claramente en las dos obras.

3.2.5. La neblina

Tanto en la novela como en la autobiografía, la neblina juega un papel muy importante en la vida de los niños porque permite ver las cosas de una manera más bonita. El autor le dedica todo un capítulo que me parece relevante transcribir enteramente:

Pero también había una serenidad, una quietud, que no he encontrado en ningún otro sitio. De entre esos estados de plenitud uno de los más inefables e intensos se daba cuando llegaba la neblina; esas mañanas en que todo parecía envuelto en una gran nube blanca que difuminaba todos los contornos. No había figuras, no había cuerpos que pudieran distinguirse; los árboles eran inmensas siluetas blancas; la misma figura de mi abuelo, que caminaba delante de mí rumbo al corral donde tenía que ir a ordeñar las vacas, era un fantasma blanco. La neblina cubría de prestigio toda aquella zona, más bien raquítica y desolada, porque la envolvía y camuflaba. Los cerros y las lomas se volvían

⁷⁹⁹ Ibid., pp. 35-36.

⁸⁰⁰ Ibid., p. 36.

enormes montañas de nieve y toda la tierra era una extensión humeante y fresca donde uno parecía flotar.⁸⁰¹

3.2.6. La noche

La neblina era, como escribe el autor, algo que le llevaba a un ‘estado de plenitud’, como es el caso de la noche también. En *Celestino*, es otra posibilidad de escape: las cosas no se ven tan claras y parecen, por consiguiente, más bonitas; es el sol que hace volver lo feo de la realidad. En la autobiografía, la noche también sorprende al autor, sobre todo por lo que se descubre al vivirla en el campo:

Pero tal vez más impresionante y misteriosa que la neblina era la noche. Quien no haya vivido las noches en el campo es muy difícil que pueda tener una idea completa del esplendor del mundo y, sobre todo, de su misterio. La noche no solamente era un espacio infinito que se desarrollaba en lo alto; la noche en el campo donde yo me crié (ese campo ya desaparecido y que sólo queda en estas memorias) era también un espacio sonoro; una descomunal y mágica orquesta que retumbaba por todos los sitios con una gama de infinitos tintineos. Y el cielo no era un resplandor fijo, sino un incesante fulgor de matices cambiantes, rayas luminosas, estrellas que estallaban y desaparecían (después de haber existido por millones de años) sólo para que nosotros quedáramos extasiados unos segundos.⁸⁰²

Aunque no se presente de la misma manera, se vuelve a encontrar la misma admiración por la noche en *Celestino* y en *Antes que anochezca*. La noche y la madrugada son los momentos más apreciados por los niños; justamente cuando el día no es pleno, cuando la luz del sol todavía no permite ver la realidad de una manera tan directa. Es este proceso de la falta de claridad el que lleva a un embellecimiento del mundo a los ojos de los niños.

3.2.7. La Nochebuena

La Nochebuena es otro acontecimiento clave en la vida de los niños de *Celestino*. Es durante esta celebración cuando vienen los primos a la casa de los abuelos a celebrar la fiesta todos juntos. Es el único momento del año en el que el narrador no se siente sólo, por lo tanto ya no necesita la presencia de Celestino y se olvida casi de él. En la

⁸⁰¹ Ibid., p. 43.

⁸⁰² Ibid., p. 44.

autobiografía, aparece también esa alegría por la llegada de los primos con la fiesta de la Nochebuena. Explica el autor: “La casa de mi abuela se llenaba a veces de mis primos que iban con sus madres a pasar el fin de año todos juntos.”⁸⁰³ Y comenta lo alegre que se ponía entonces todo el mundo:

En el campo había otras ceremonias que me llenaban de alegría y me hacían olvidar mis obsesiones eróticas. Una de ellas, con la llegada de la Navidad, era la Nochebuena. Toda la familia se reunía en la casa de mi abuelo. Se asaban lechones, se fabricaban turrone de Navidad, se abrían botellas de vino, se preparaban bateas llenas de dulce de naranja, se abrían papeles de brillantes colores con manzanas rojas dentro que para mí venían del fin del mundo, se cascaban nueces y avellanas, y todo el mundo se emborrachaba. Se reía y se bailaba. A veces, hasta se improvisaba una orquesta con un órgano de manigueta, un guayo y unos tambores; aquel campo se transformaba en un lugar mágico. Ese era uno de los momentos que yo más disfrutaba, trepado a un árbol mirando a la gente divertirse en los patios y caminar por la arboleda. (...)

Yo me bajaba de los árboles cuando en varias mesas, unidas unas a otras, ya se iba a servir la comida. (...)⁸⁰⁴

Esto recuerda al pájaro Celestino que con la fiesta de Nochebuena, está en un árbol cuidando los huevos de una paloma. Él también veía la fiesta desde arriba mientras todos los demás estaban abajo preparándolo todo.

Finalmente, Arenas hace referencia a la risa que le provocaba su abuelo cuando pronunciaba la palabra ‘Pascuas’:

Una de mis mayores alegrías cuando era un muchacho era oír a mi abuelo decir la palabra “Pascuas”. Al decir esta palabra lo pronunciaba con tal sonoridad, que ya parecía como si uno estuviera en la fiesta de Navidad. Cuando pronunciaba aquella palabra lo hacía con una risa nada frecuente en él y en aquella palabra estaba contenida toda la alegría del mundo.⁸⁰⁵

En *Celestino*, en una de las páginas en blanco con cita, se recoge justamente esta expresión del abuelo:

⁸⁰³ Ibid., p. 22.

⁸⁰⁴ Ibid., p. 32.

⁸⁰⁵ Ibid., p. 62.

¡Pascuas!...

Mi abuelo⁸⁰⁶

Cabe recordar también el comentario citado anteriormente en el que el niño/narrador expresa su desolación en cuanto al eventual cambio de casa porque es en esta que el abuelo pronunció la palabra que lo hacía reír a carcajadas.⁸⁰⁷

3.3. La homosexualidad

Ya en *Celestino* se va anunciando la homosexualidad del niño con el pajarito que ‘Celestino y yo’ deciden cuidar como su hijo. En las siguientes novelas, se tratará con más frecuencia y claridad. Las referencias a las preferencias sexuales del autor son también escasas en esa primera parte de la autobiografía. Una de ellas es la explicación sobre el descubrimiento temprano de su gusto por el sexo masculino:

Yo iba caminando por la orilla acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres bañándose desnudos. Todos los jóvenes del barrio estaban allí, lanzándose al agua desde una piedra. Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente, me gustaban los hombres; me gustaba verlos salir del agua, correr por entre los troncos, subir a las piedras y lanzarse: me gustaba ver aquellos cuerpos chorreando, empapados, con los sexos relucientes. Aquellos jóvenes retozaban en el agua y volvían a emerger y se lanzaban despreocupados al río. Con mis seis años, yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza. Al día siguiente, descubrí el “misterio” de la masturbación; desde luego, con seis años yo no podía eyacular; pero, pensando en aquellos muchachos desnudos, comencé a frotarme el sexo hasta el espasmo. El goce y la sorpresa fueron tan intensos que pensé que me iba a morir; yo desconocía la masturbación y pensé que aquello no era normal.⁸⁰⁸

Está tan impresionado por la belleza del cuerpo masculino que esa visión lo lleva a la masturbación. Se debe recordar que en *Celestino*, el niño/narrador también ejerce la masturbación por primera vez con la muñeca de trapo de sus primas. Se siente horriblemente culpable y avergonzado por lo que acaba de hacer. En la autobiografía, se puede ver cómo sus relaciones amistosas le van a enseñar que no tiene nada de anormal el hecho de masturbarse:

⁸⁰⁶ *Celestino*, p. 201.

⁸⁰⁷ Véase cita 648.

⁸⁰⁸ *Antes que anochezca*, p. 25.

Desde luego, yo me enamoré de algunos de mis condiscípulos. Recuerdo a uno, Guillermo, violento, guapo, altanero, un poco enloquecido, que se sentaba detrás de mí y me pinchaba con un lápiz. Nunca llegamos a tener relaciones eróticas, sólo miradas y juegos de mano; los típicos retozos de la infancia detrás de los cuales se oculta el deseo, el capricho y a veces hasta el amor; pero, en la práctica, a lo más que se llegaba era a que uno le enseñara el sexo al otro, así como por casualidad, mientras se orinaba.

(...) Aunque yo no tuve relaciones con aquellos muchachos, por lo menos su amistad me sirvió para comprender que las masturbaciones solitarias que yo practicaba no eran algo insólito ni iban a causarme la muerte. Todos aquellos muchachos se pasaban la vida hablando de la última “paja” que se habían hecho y gozaban de una magnífica salud.⁸⁰⁹

Aunque aparezca en contextos diferentes, me parece relevante llamar la atención en una frase que vuelve en las dos novelas: ‘Ahora sí que no tengo escapatorias’. En *Celestino*, tiene que ver con la persecución de los familiares. En este caso aparece cuando el autor está teniendo su primera penetración con su primo y que después el primo vuelve a acercarse a él: “«Ahora sí que no tengo escapatoria», pensé o creo que pensé, mientras, agachado, Orlando me cogía por detrás.”⁸¹⁰ En los dos casos, la frase aparece en un contexto relacionado con lo rechazado por la familia. En *Celestino* es la escritura, en *Antes que anochezca*, la homosexualidad.

3.4. La creatividad

Emilio Bejel llama la atención en la crítica a todo sistema totalitario que se encuentra en esa primera parte de la autobiografía:

Hay en esta autobiografía un grito rabioso contra los abusos del poder – especialmente del poder del machismo institucionalizado por la Revolución socialista cubana, pero también de otras formas de poder político y social– que limitan y aniquilan (o tratan de aniquilar, pues parece que nunca lo logran del todo) la creatividad y la sexualidad. Se arguye aquí que las limitaciones impuestas por el poder traen aparejada una gran desgracia para los habitantes de la sociedad en cuestión; en este caso, Cuba, pero en realidad para todas las sociedades. Sin embargo, el protagonista-narrador confiesa que fue precisamente por el desprecio y opresión familiar (metáfora o augurio del abuso gubernamental y social en la vida adulta) que él pudo obtener “un enorme margen para escaparse”. Este “escape” no se limitaba a un simple retiro o aislamiento del niño, sino que producía en él un deseo incontrollable de crear: los primeros “espectáculos” que el niño inventa (y que serán indicativos

⁸⁰⁹ Ibid., p. 28.

⁸¹⁰ Ibid., p. 29.

del comportamiento del adulto en circunstancias de creación bajo presión) son el *juego de pomos* (botellas que en diferentes sketches representan a miembros de su familia o a otras personas) y las *canciones operáticas* (el niño compone unas “canciones operáticas cursis” que canta a grito pelado a solas, en el campo abierto y alejado de su familia).⁸¹¹

Y añade:

Desde muy niño siente la represión de su entorno social y, a partir de esta represión, surge la necesidad de huir para producir sus experimentos de creatividad delirante. La paradoja sobre el campo que se da en este texto se resume diciendo que éste es tanto un lugar de libertad y promiscuidad natural y sin complicaciones, como un lugar de terrible represión y de escaseces.⁸¹²

Esos deseos de creatividad son muy parecidos con aquellos de ‘Celestino y yo’.

3.4.1. El mundo surrealista del niño

Como en *Celestino*, el niño/autor sufre de la soledad. No por no tener a primos con quien jugar sino por no disponer de gente como él que lo entienda. Por lo tanto, se crea un mundo con criaturas ‘míticas y sobrenaturales’. Para recordar el mundo del niño de la novela, sólo hace falta volver al apartado sobre la ficción dentro del testimonio. En el siguiente pasaje, el autor explica en qué consiste ese mundo mágico de su infancia:

Aunque en la casa había siempre mucha gente, yo me las arreglaba para escaparme solo al monte, a la arboleda o al arroyo. Creo que la época más fecunda de mi creación fue mi infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad. Para llenar aquella soledad tan profunda que sentía en medio del ruido, poblé todo aquel campo, bastante raquítico por cierto, de personajes y apariciones casi míticos y sobrenaturales.⁸¹³

En otra frase, vuelve a mencionar el hecho de que su mundo era el de los árboles, desde donde podía analizar a todo el mundo y sobre todo a los animales e insectos que poblaban ese universo, igual que el protagonista de *Celestino*:

⁸¹¹ Bejel, E., op. cit., pp. 30-31. (cursiva en la cita)

⁸¹² Ibid., p. 33.

⁸¹³ *Antes que anochezca*, p. 23

Mi mundo seguía siendo el de la arboleda, el de los techos de la casa, donde yo también me encaramaba a riesgo de descalabrarme.⁸¹⁴

Además de esta creación en la soledad, Reinaldo Arenas también expone su miedo a los fantasmas. En su mundo, obviamente influido por las historias de la abuela, cohabitan muertos y vivos, como en el caso del niño de la novela donde los personajes mueren y vuelven a la vida, y donde por la noche, pasean fantasmas por la casa:

Yo siempre tenía miedo, no a los animales salvajes ni a los peligros reales que pudiesen agredirme, sino a aquellos fantasmas que a cada rato se me aparecían: aquel viejo con el aro bajo la mata de higuillos y otras apariciones; como una vieja con un sombrero enorme y unos dientes gigantescos que avanzaba no sé de qué manera por los dos extremos, mientras yo me encontraba en el centro. También se contaba que por un lado del río salía un perro blanco y que quien lo veía, moría.⁸¹⁵

Las visiones de los niños no son exactamente iguales pero son de un estilo tan similar que se pueden comparar fácilmente.

3.4.2. El castillo y las botellas de plástico

En *Celestino*, el narrador y su primo construyen un día un castillo de tierra colorada. Es un castillo de diez plantas donde se organiza por la noche una gran fiesta. Los invitados, que son botellas de plástico, duermen en las habitaciones del castillo. Se trata de una diversión solitaria porque, como no se puede olvidar, Celestino, al fin y al cabo, sigue siendo una invención. Esta anécdota se presenta igualmente en la autobiografía, donde el autor explica: “una de mis diversiones solitarias era construir castillos de fango”⁸¹⁶. En otro pasaje, el niño/autor explica que juega con botellas de plástico que representan a familiares o a otras personas:

En aquella época uno de mis juegos solitarios era el de los pomos: un grupo de botellas vacías de todos los tamaños representaba a una familia, es decir, a mi madre, mis tías, mis abuelos. Aquellos pomos se convirtieron súbitamente en jóvenes nadadores que se tiraban al río mientras yo me masturbaba; por último, uno de aquellos jóvenes me descubría, se enamoraba de mí y me llevaba a los matorrales; el paraíso era entonces total y mis espasmos se

⁸¹⁴ Ibid., p. 24.

⁸¹⁵ Ibid.

⁸¹⁶ Ibid., p. 49.

hicieron tan frecuentes que me salieron enormes ojeras, me puse muy pálido y mi tía Mercedita temía que yo hubiese contraído de nuevo la meningitis.⁸¹⁷

Aunque el juego del autor sea menos inocente que el de ‘Celestino y yo’, la semejanza es tan obvia que resalta una vez más la presencia de la infancia del mismo Arenas en esta novela.

3.4.3. El espectáculo

Finalmente, la última similitud que se encuentra en los juegos de creatividad de los tres niños es la del espectáculo. Cabe recordar que, en varias ocasiones, el narrador de *Celestino* se va de la casa para cantar sus canciones inventadas. Lo hace de noche para que nadie lo pueda ver y burlarse de él. En la autobiografía se vuelven a encontrar esas canciones ‘operáticas’:

Tal vez por solitario y atolondrado, y querer a la vez jugar un papel estelar para satisfacerme a mí mismo, comencé yo solo a ofrecerme espectáculos completamente distintos a los que todos los días presenciaba. Consistieron, entre otros, en una serie de infinitas canciones que yo mismo inventaba y escenificaba por todo el campo. Tenían una letra cursi y siempre delirante; además yo mismo las interpretaba como piezas teatrales en medio de escenografías solitarias. Esas actuaciones consistían en saltos, clamores, golpes de pecho, patadas a las piedras, chillidos, carreras entre los árboles, maldiciones, palos y hojas secas al aire. Y todo eso mientras cantaba aquellas canciones que, prácticamente, no terminaban nunca y que ahuyentaban a todos los que las escuchaban. Una vez, el escándalo que armé fue tal, que mi propia madre y mi abuela, que deshierbarban un maizal, salieron huyendo sin poder explicarse el origen de aquellos alaridos.⁸¹⁸

Los espectáculos de la naturaleza le gustaban pero no le satisfacían. Necesitaba algo más que debía ser fruto de su creación. Explica cómo montaba unas piezas teatrales, lo que recuerda la obra de teatro que aparece hacia el final de *Celestino*. Se puede interpretar esa función como algo que él mismo representa en la naturaleza, inventándola al contarla y en la que juega un papel estelar ya que él es el protagonista que tiene que matar al abuelo. Más adelante continúa:

⁸¹⁷ Ibid., p. 26.

⁸¹⁸ Ibid., p. 37.

Desde luego, yo no escribía los textos de aquellos cantos; entonces apenas sabía escribir. Más bien, concebía espontáneamente aquellas canciones operáticas (o quién sabe qué) que yo para entonces interpretaba en pleno monte. Seguramente, letra, música y voz eran horribles; pero, después de haber realizado aquella descomunal “cantata”, sentía una sensación de paz y podía regresar a la casa; estaba más tranquilo con mi mundo y me acostaba temprano junto a mi madre, en el cuarto más pequeño de aquella casa destaralada.⁸¹⁹

Menciona el autor que entonces apenas escribía, lo cual es lógico dado que es el período en el que empieza a ir a la escuela. Pero lo más importante es lo que comenta después: ‘sentía una sensación de paz’ y ‘estaba más tranquilo con mi mundo’. Resalta una relación muy estrecha con *Celestino* en estas frases. El autor era un ser extraño dentro de su núcleo familiar, un ser marginado, entre otras razones por sentir esa necesidad de crear. En el caso de *Celestino*, se trata ya de poesía; aquí todavía se limita a inventar canciones interminables.

4. Conclusión

En este primer capítulo, se ha realizado un análisis detallado de la primera novela de la pentagonía, *Celestino antes del alba*, situándola en el contexto de la novela testimonial y autobiográfica. El primer apartado trata la presentación de la novela: las peripecias de la misma, su argumento, sus títulos y su estructura.

En el segundo apartado, se ha analizado la novela aplicándole los cuatro rasgos de la novela testimonial seleccionados en la primera parte de este estudio: la situación de opresión; el contexto histórico; el narrador, autor e informante; y dar voz a los sin voz. Lo que hace de este testimonio una novela testimonial de gran calidad y la ficción que se encuentra en él. Por lo tanto, me ha parecido necesario dedicarle un apartado, lo que se hará también con las siguientes novelas de la pentagonía.

El tercero se centra más bien en la presencia de elementos autobiográficos en *Celestino antes del alba*. Para ello, se ha hecho una comparación de esta novela con numerosas entrevistas al autor y con la primera parte de la autobiografía *Antes que*

⁸¹⁹ Ibid.

anochezca que trata de la infancia del autor. De esta manera, se han podido sacar a la luz las similitudes obvias que unen el niño/narrador de *Celestino* con el niño/autor.

Por consiguiente, sólo queda por concluir que, desde mi punto de vista, *Celestino antes del alba* se puede asumir como una novela testimonial y autobiográfica. Inspirándose en su propia infancia, el autor relata la historia de un niño poeta que ha nacido en el campo cubano. Da voz a dos grupos de marginados: la gente del campo en general así como al poeta dentro de un ámbito campesino que lo rechaza por su ‘inutilidad’. Dado que el narrador es un niño, el lector participa también en su mundo imaginario y alucinatorio adonde huye cuando ya no soporta la persecución de sus familiares, que, por su ignorancia, consideran como una vergüenza tener a un niño poeta dentro de su núcleo familiar. No se debe interpretar el uso de la ficción como un impedimento al testimonio, todo lo contrario, es una manera de hacer participar al lector directamente en los pensamientos del niño/narrador.

Capítulo 2

EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS

0. Introducción

*El palacio de las blanquísimas mofetas*⁸²⁰ es la segunda novela de la pentagonía. El niño/narrador de *Celestino* se ha convertido en el adolescente Fortunato, quien es el narrador de este relato. La familia se ha mudado del campo a la ciudad de Holguín y la historia se sitúa a finales de 1958, poco antes del triunfo de la Revolución. Ya no es una novela a-histórica como lo era *Celestino* sino que, en este caso, tanto el tiempo como el espacio están claramente establecidos desde las primeras páginas de la obra. La novela nunca se publicó en Cuba porque cuando la escribe, Reinaldo Arenas ya había caído en desgracia a los ojos del estado cubano.

En este capítulo presentaré primero la novela y su historia para tratar más adelante el aspecto testimonial de la misma. Luego, me detendré en la parte autobiográfica de la obra basándome en numerosas entrevistas, un ensayo a cargo del autor y su autobiografía, *Antes que anochezca*. Finalmente, destacaré las similitudes con otros escritos de Reinaldo Arenas.

⁸²⁰ La primera edición de esta novela es de 1975. Para este estudio, utilizaré la de la editorial española Tusquets de 2001.

1. La segunda novela de la pentagonía

1.1. Peripecias de la novela

Después de *Celestino*, Arenas escribe *El mundo alucinante*, la obra que le da prestigio fuera de Cuba y donde cuenta la historia novelada del mexicano Fray Servando Teresa de Mier. La presenta también al concurso de la UNEAC pero, tal y como explica el autor en su autobiografía, algunos miembros del jurado⁸²¹ no quisieron premiar su novela y decidieron dejar el premio desierto, otorgándole a Arenas la primera mención, como había sido el caso de *Celestino*. En esta segunda obra, se podía reconocer detrás de las aventuras del fraile las aventuras del propio autor y la situación de los escritores en Cuba desde las *Palabras a los Intelectuales* en 1961. Por lo tanto, este libro nunca se publica en la isla.

Arenas explica que fue entonces cuando conoció a Virgilio Piñera, quien le dijo: “Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Alejo Carpentier. Yo voté por que tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame; tenemos que trabajar en esa novela; parece como si la hubieras mecanografiado en una sola noche”.⁸²² Es necesario recordar que Arenas nunca tuvo ninguna formación literaria, excepto su trabajo en la Biblioteca Nacional José Martí donde se trató más bien de una auto-educación, asesorada por Eliseo Diego. Cuando Piñera le ofrece su ayuda, Arenas acepta enseguida esta propuesta. Según me confirmó Miguel Correa en una entrevista⁸²³, fue a partir de entonces que todos los días a las siete de la mañana, Arenas estaba en casa de Piñera para los comentarios y las correcciones del manuscrito de *El mundo alucinante*.

La decisión del jurado representó para Arenas una decepción enorme. Nunca se hubiera esperado que no le dieran el primer premio con esa obra a pesar de que no existiera otra novela de mejor nivel que la suya dentro de los finalistas. Ese acontecimiento convence al autor que se encuentra fuera de lugar bajo la Revolución. Convencido de la calidad de su trabajo, saca la novela del país con la ayuda de sus

⁸²¹ Los miembros del jurado eran Alejo Carpentier, José Antonio Portuondo, Virgilio Piñera y Félix Rita Rodríguez.

⁸²² *Antes que anochezca*, p. 101.

⁸²³ Entrevista a Miguel Correa realizada en Nueva York el 26 de enero de 2005. Lo confirma el autor en su autobiografía, p. 105.

amigos Jorge y Margarita Camacho, quienes la presentan en las Editions du Seuil en París. La editorial no tarda mucho en tomar la decisión de traducir y publicarla. Poco después, *El mundo alucinante* fue designada por el periódico francés *Le Monde* como la mejor novela extranjera. Un poco más tarde, es publicada en México por Emmanuel Carballo de las Ediciones Diógenes. Desafortunadamente, el envío de su novela al extranjero es considerado por la Revolución como un acto ilegal y le hace caer en desgracia. Como explica Arenas en una entrevista, los derechos de autor en esos años ya no existían en su país:

En Cuba, desde 1967, se suprimieron los derechos de autores; la propiedad intelectual desapareció tanto para un escritor como para un cantante o para un pintor o un escultor.⁸²⁴

En 1972 se publica en Uruguay con la ayuda de Ángel Rama el libro de cuentos *Con los ojos cerrados*, donde varios se pueden considerar el origen de su siguiente trabajo, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Comenta Emir Rodríguez Monegal a este propósito:

This novel is not only a continuation of *Celestino* –it covers his adolescence and coming to age at the time of Fidel’s victory– but a development of texts already published as short stories in *Con los ojos cerrados*. Six if not seven of the eight stories contain material which will be reelaborated later in *El palacio*. Perhaps Arenas was trying his hand at some specific subjects: the entry of Fidel’s army in a boy’s small town; the sad fate of Tia Rosa which anticipates that of one of Celestino’s aunts in *El palacio*; Bestial’s madness about the flowers which also echoes Celestino’s. The book of the short stories (...) could thus be seen as a sort of narrative notebook for the longer and ambitious novel.⁸²⁵

Reinaldo Arenas escribió *El palacio*⁸²⁶ entre 1966 y 1969. Este libro tampoco se publica en Cuba y, al igual que ocurre con *El mundo alucinante*, la primera edición es en francés. Explica Arenas en la excelente entrevista realizada por Nivia Montenegro y Jorge Olivares cómo logró sacar el manuscrito de la isla:

⁸²⁴ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 57.

⁸²⁵ Rodríguez Monegal, E., “The Laberynthine World of Reinaldo Arenas”, *Latin American Literary Review* (Pittsburg), 8: 16 (primavera-verano 1980), p. 130. Rodríguez Monegal utiliza el nombre de Celestino para referirse a Fortunato. Esa confusión se debe probablemente al hecho de que los dos personajes son iguales, ya que Fortunato es el adolescente en quien se ha convertido el niño narrador/Celestino.

⁸²⁶ Me referiré a partir de ahora a esta novela como *El palacio*.

También con otro personaje que se me aparece un día. En este caso, una señora francesa que daba clases, nada menos que de botánica, en la Universidad de La Habana. Ella había leído algunas cosas mías y le di el manuscrito y lo sacó como si fuera un estudio más de botánica entre sus muchos papeles. Y así salió.⁸²⁷

Esto ocurre a finales de 1973⁸²⁸ y el libro se publica en Francia en 1975 con las Editions du Seuil como *Le palais des très blanches moufettes*, traducido por Didier Coste, un traductor muy apreciado por Arenas. Explica el autor en su autobiografía que fue en la cárcel donde se enteró de la publicación de esa novela en el extranjero⁸²⁹. En 1977 se edita en alemán y sólo en 1980, sale en español en Venezuela con Monte Ávila Editores. Sin embargo, al no haber podido revisar las pruebas, la novela se publica con una gran cantidad de errores y en 1983, se edita en España revisada por el autor, con la editorial Argos Vergara.

En el texto de la contratapa, redactado por el mismo Arenas, se menciona que esta edición sería la única “autorizada en español”⁸³⁰ por el autor. A pesar de su ilusión por ver su novela por fin publicada en su propio idioma y revisada enteramente por él, la editorial comete un error muy grave. Según las intenciones del escritor, esta novela se incluía dentro de un proyecto mucho más amplio, el de la pentagonía. Al publicar Argos Vergara primero *Otra vez el mar*, tercera novela de la pentagonía, antes de *El palacio*, rompe con toda la cronología de esas obras. En una carta a la editorial, Arenas expresa su descontento:

Publicar Otra vez el mar antes que El Palacio de las blanquísimas mofetas, cuando lo acordado era lo contrario, teniendo en cuenta que Otra vez el mar es la tercera parte de la pentagonía. La torpeza es doblemente fatal: primero, porque los personajes están fuera⁸³¹ de contexto; segundo, porque siendo Otra vez el mar un ataque al castrismo, la crítica comunista se hubiera quedado desarmada si primero se hubiera publicado El Palacio, que es un ataque a la dictadura derechista de Batista.⁸³²

⁸²⁷ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 56.

⁸²⁸ Correa, Miguel, “The textual image of Reinaldo Arenas”, Tesis Doctoral, The City University of New York, 2002, p. 170.

⁸²⁹ *Antes que anochezca*, p. 239.

⁸³⁰ Carta de Reinaldo Arenas a Juan José Armas Marcelo, fechada del 10 de julio de 1982. Esta carta se encuentra en la Firestone Library, Princeton University, caja 23 (Correspondencia), carpeta A.

⁸³¹ Error en la carta original.

⁸³² Carta de R. Arenas a J.J. Armas Marcelo fechada del 1ero de marzo de 1983. Esta carta se encuentra en la Firestone Library, Princeton University, caja 23 (Correspondencia), carpeta A. Los títulos aparecen subrayados en la carta de Arenas.

1.2. Similitudes con *Celestino antes del alba*

Como lo explica Ottmar Ette en su artículo “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”⁸³³, se aprecia claramente que *El palacio* es la segunda parte de la pentagonía, donde el niño/narrador se ha convertido en el adolescente Fortunato. Se trata de la misma familia pero vista ahora por los ojos de un joven. Los familiares son ahora personajes con nombres y vida propios, y el espacio y el tiempo adquieren relevancia en el relato. El contexto es, como en la primera novela, la historia cubana contemporánea pero en este caso esta correlación es mucho más evidente. La historia tiene lugar a finales de 1958 cuando los rebeldes están en la Sierra Maestra a punto de derrotar a Fulgencio Batista. La familia ya no vive en el campo sino que el abuelo ha decidido vender la finca para comprar una casa en el pueblo, Holguín, donde Fortunato trabaja. Explica el autor en una entrevista:

En el mundo de *El palacio*, en el caso de Fortunato –al contrario de Celestino– ya hay una serie de realidades inmediatas: hay que trabajar para comer, hay que hacer vida social; hay incluso, a veces, que enfrentarse a una realidad política y alzarse.⁸³⁴

Como en *Celestino*, la historia que nos presenta el escritor es un relato donde la vida y la muerte no están claramente delimitadas, así como tampoco la ficción y la realidad. Fortunato tiene, como el niño/narrador de la primera novela, un doble que lo complementa, aunque de una manera diferente.

Las similitudes de esas dos novelas son obvias. La segunda se puede considerar como la continuación de la primera donde todo ha evolucionado: la vida del protagonista y de sus familiares, la situación financiera de la familia y las circunstancias políticas del país. En la entrevista realizada por Jesús Barquet, Arenas explica esa transición:

Celestino antes del alba es la visión del ambiente campesino, mientras que *El palacio de las blanquísimas mofetas*, es la visión del ambiente provinciano: pasamos de aquel contexto rural a uno pueblerino, que es en este caso Holguín en 1958. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* el personaje ya no es el niño que escribe los poemas en los troncos de los árboles sino un adolescente que asume las voces de toda su familia, o sea que ya no es el personaje

⁸³³ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., pp. 101-102.

⁸³⁴ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 686.

individual que asume su propia voz y su propio desgarramiento sino que asume la voz de toda su familia. Esta es una familia típicamente provinciana: hay una tía solterona y otra abandonada por su marido, hay una muchacha envenenándose incesantemente por males de amor, hay una vieja amargada porque vendieron la finca donde vivía el niño que escribía poemas, está el abuelo que de campesino pasó a ser un pequeño negociante con una pequeña *venduta* (que es como se le dice en la provincia de Oriente a una pequeña tienda que vende viandas), hay el típico poeta de provincia que quiere escribir una novela y que es quien escribe la novela. En este mundo asfixiante de 1958, el personaje (que ahora se llama Fortunato) se debate, se alza, escribe la novela y cuenta la historia de toda su familia.⁸³⁵

Hay numerosos ejemplos del propio texto donde resalta el hecho de que se trata del segundo volumen de la pentagonía. A menudo, los personajes recuerdan con añoranza el pasado en el campo, lugar donde se desarrolla *Celestino*. Fortunato se acuerda en el siguiente ejemplo de lo que le gustaba hacer de niño:

Si viviéramos como antes, allá, en el monte... Todavía me queda la memoria. Todavía me parece que soy aquel que se pierde entre las yerbas altas de guinea y juega al escondido detrás de los cocales. Todavía... Todavía me parece que me estoy bañando en el río. Y el agua me tapa y me vuelve a tapar, y todas las matas me dicen bir, bir, bir, como aquella vez, ¿te acuerdas? Sí, yo sé que te acuerdas. Yo sé que no puedes negar que te acuerdas. Porque estás viviendo de las cosas que no supiste que eran tú mismo. Porque estás allí, tocando a la puerta de la misma noche, en el corredor grande, bajo la mata de lluvias, entre el rorr, rorr de los sapos y el brillo que llega no se sabe de dónde. Qué noche. Qué noche. Salgo al monte y sólo oigo miles de estruendos. Qué noche. Me baño en el agua que ha caído sobre el guaninal, y me restriego en él, y me sigo bañando. Y salgo corriendo para el portero, y me tiro en la yerba, y veo miles de claridades cayendo. Qué noche, muchacho, qué noche. Y tú ahí, tirado, disfrutando de ella. Y tú ahí tirado sobre la yerba y la neblina transparente. Bocarriba sobre el mundo, mientras la noche llega y te deja húmedo y blanco. Así te vas quedando dormido y llegan los duendes. Qué noche, qué noche. Es casi como si soñarás. Es.⁸³⁶

O en este extracto:

Pero todos están como en trance: en trance de irse, en trance de muerte. Si al menos viviéramos como antes, en el monte. Yo saldría afuera y me tiraría al río, y nadaría todo el día. Y me templaría a las vacas. Y me acostaría sobre la

⁸³⁵ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., pp. 68-69.

⁸³⁶ *El palacio*, pp. 21-22.

yerba. Y me olvidaría del mundo. Porque viviría en el mundo. Y así iría pasando el tiempo.⁸³⁷

Lo mismo que sucede con la añoranza de la casa en el campo, se repite con los recuerdos de la escritura de Celestino/Fortunato. La tía Adolfina, por ejemplo, hace referencia a los garabateos en los troncos de los árboles:

Una mañana cuando el viejo salió, furioso, como siempre, rumbo al monte, se encontró a Fortunato, garabateando el tronco de un árbol. Condenado, le dijo, retorciéndole una oreja. Y siguió rumbo al monte.

Adolfina⁸³⁸

El lector reconoce también el momento en que el narrador recuerda la subida al árbol del protagonista con la fiesta de Nochebuena para poder observar a todos los familiares:

Había una fiesta. La gran fiesta de fin de año. (...) En la noche, cuando la casa estaba repleta de parientes lejanos, cuando ya todos bebían, comían, bailaban (alguien había traído un radio), alguien cantaba, alguien borracho gritaba que quería morirse pero que no lo enterraran, él se escurría hasta la arboleda y allí bajo el resplandor del cielo y la sombra de los grandes, escasos árboles, veía, escuchaba, cerraba los ojos y oía. La gran casa llena de ruidos, de voces de músicas.⁸³⁹

Otro elemento que relaciona las dos obras es la referencia a la creación de las canciones operáticas. Parece que Fortunato sigue inventándolas frente a un gran público aplaudiéndole:

Pero, otras veces, cantaba. Sí, algunas veces por la mañana o al oscurecer, se iba para el saó cercano y comenzaba a desarrollar una canción inventada por él que hablaba de todo, que lo decía todo. Una canción que podía durar dos o tres horas y que variaba de acuerdo al viento, al calor, o al tramo de camino por el cual pasase en ese momento. La canción comenzaba siempre con el mismo tono y las mismas palabras, pero luego tomaba giros, tonos, argumentos totalmente distintos hasta terminar con una resonancia insólita en proporción al pequeño cuerpo que la producía. Fortunato, extasiado, completamente embriagado, imaginaba torrentes de aplausos, y se revolvía sin dejar de cantar, pero ya terminando, por sobre el saó y las cagarrutas de los ovejos... Fueron

⁸³⁷ Ibid., p. 162.

⁸³⁸ Ibid., p. 45.

⁸³⁹ Ibid., p. 48.

aquellas canciones, infinitas, delirantes, dichas al viento, irrecuperables desde luego, la única verdadera creación (y así lo pensaba él) que a lo largo de toda su vida hubo de lograr...⁸⁴⁰

En el siguiente pasaje, el lector vuelve a encontrar el entierro de la madre al que asiste el niño/narrador de *Celestino* y donde es el centro de la atención:

A veces Fortunato inventaba también que su madre había muerto. Mataba a la madre tan sólo por verse en el centro de un funeral. Tan sólo por verse entre flores, junto a una caja negra, llorando. O quizá por algo más. Quizá. Quizá porque la quería demasiado. Quizá porque no podía vivir sin ella, no podía resignarse a perderla, y él sabía, –él siempre fue un sabio, un imbécil– que sólo la muerte eterniza a lo que amamos.⁸⁴¹

Otros episodios que demuestran que las dos obras son una continuación de la vida del mismo personaje son, entre otros, cuando Esther y Fortunato hacen referencia a la palabra de la que no lograban acordarse⁸⁴². El narrador habla también del duende que roba las cosas y luego las devuelve tirándolas en la casa⁸⁴³. Un poco más adelante, se comenta lo de la palabra “Pascuas”⁸⁴⁴ pronunciada por el abuelo y que provoca tanta alegría al protagonista. En esta misma línea, vuelve a aparecer la prima Eulogia⁸⁴⁵, a quien violó el abuelo y “que nadie recuerda”.⁸⁴⁶ Finalmente, cabe destacar que Fortunato llega hasta mencionar al ‘primo-mágico’⁸⁴⁷ de la novela anterior. Las similitudes con *Celestino* son realmente obvias y demuestran claramente que se trata de la misma historia pero unos años más tarde.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 51.

⁸⁴¹ Ibid., p. 99.

⁸⁴² Ibid., p. 116.

⁸⁴³ Ibid., p. 124.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 153.

⁸⁴⁵ Ibid., p. 186.

⁸⁴⁶ Ibid.

⁸⁴⁷ Ibid., p. 113.

1.3. El argumento

En una entrevista realizada en La Habana por Aleida Anselma Rodríguez en enero de 1980, Arenas comenta lo siguiente sobre *El palacio*:

El palacio de las blanquísimas mofetas es, o pretende ser, como la continuación de *Celestino antes del alba*. *Celestino* es la vida del niño, la infancia en el campo. *El palacio* es la continuación, pero ya el personaje adolescente y ya no en el campo, sino en una ciudad que es Holguín. Hasta cierto punto es el mismo personaje, pero ya no son las inquietudes del niño, sino ya todas las preocupaciones de la adolescencia. *Celestino* es hasta cierto punto el monólogo del niño que se inventa. En *El palacio* todo el mundo habla, la madre, las tías, el abuelo, como que el personaje queda un poco en un plano más secundario. Todo el mundo plantea sus problemas, incluso, yo trato de dar un enfoque del panorama general del pueblo, he insertado noticias de periódicos de la época. O sea, que abarca la historia de toda la familia de Celestino, desde antes de que él naciera.⁸⁴⁸

1.3.1. La emigración a Cuba y la vida en el campo

El libro se inicia con la historia del abuelo, Polo Ramos, originario de las islas Canarias. Emigró a Cuba a principios del siglo XX para encontrar la riqueza y la felicidad. Después de trabajar en el muelle de La Habana, se une a un grupo de chinos a las afueras de la capital. Un día, decide robar todos los ahorros de sus compañeros para empezar una nueva vida. Se va a la provincia de oriente donde compra unas caballerías de tierra en el barrio de Perronales y poco después se casa con Jacinta⁸⁴⁹, una mujer de esa zona. Polo es el personaje que simboliza el patriarca en esta novela. Lo único que le interesa es tener un hijo varón, como comenta el narrador:

Estaba cansado de trabajar solo la tierra. Aquella tierra que no esperaba que él la hubiese terminado de desyerbar por una esquina para empezar a enyerbarse por la otra y sus esperanzas estaban fijadas en la llegada de un hijo varón (uno aunque fuese) que le sirviese de ayuda; a quien pudiese esclavizar, utilizar,

⁸⁴⁸ Rodríguez, A. A., op. cit., p. 56.

⁸⁴⁹ Es posible que, en ese período, Arenas haya leído la novela de Benito Pérez Galdos, *Fortunata y Jacinta*, y haya sido influido para la elección de los nombres de sus personajes. Esta obra relata la historia de dos mujeres y de su situación frente a la sociedad. La primera, Fortunata, tiene varios hijos y cumple, por lo tanto, el papel que le corresponde: casarse y procrear. La segunda, Jacinta, es una esposa estéril que se convierte por consiguiente en un ser inútil. Puede ser que Arenas haya optado por utilizar estos mismos nombres para dos personajes de *El Palacio* pero de manera irónica: Fortunato, el homosexual inútil pero fecundo y Jacinta, la abuela procreadora, pero sólo de mujeres en una sociedad rural que no las necesita.

comunicarle su furia, hacerle ver el horror, que fijo, se cierce siempre sobre el miserable (de los otros no tenía noticias).⁸⁵⁰

No obstante, Jacinta sólo concibe a niñas: Adolfinia, Onérica, Celia, Digna y Emérita. Después de algún tiempo, Moisés, el marido de Digna, convence a Polo de vender la finca para mudarse a Holguín:

Vendieron la finca. Moisés, Digna lo sabía, se quedó con la mayor parte del dinero. Los viejos pusieron una venduta y compraron una casa de fibrocemento, hecha para guardar el calor, las cucarachas y los olores más intolerables. La casa que compraron, por orientaciones de Moisés, estaba situada junto a una fábrica de guayabas, de ese modo (y el viejo aprobó la idea) las ventas serían más numerosas. Pero ellos, Digna, Moisés y los muchachos, compraron una casa mejor (zinc, tabla, piso de cemento) en el otro extremo del barrio, lejos de aquel guirindán que a ella (y eso que sólo iba los domingos por la tarde a visitar a la familia) le parecía insoportable.⁸⁵¹

Desafortunadamente, Polo confía ciegamente en Moisés y la vecindad de la fábrica trae también la pesadilla del ruido y del olor a fruta:

La fábrica cierra; yo, que me buscaba una que otra peseta en ella. La fábrica abre; el ruido de la fábrica nos vuelve locos. El ruido y la peste terrible de las guayabas podridas. Pero menos mal que tenemos esa fábrica en el barrio. Aquí, en el patio de nuestra casa. Porque si no, de qué íbamos a vivir. La fábrica de Tomasico es la “vida del barrio”.⁸⁵²

La pareja de Polo y Jacinta es un fracaso y la familia que crearon también. Hace tiempo que Polo ha decidido dejar de hablar. Dice Fortunato que: “El viejo no habla porque no le da la real gana”.⁸⁵³ Tomasico, el gerente de la fábrica de dulce de guayaba, es la única persona con quien se comunica, porque es su mejor cliente en la tienda de comestibles, y el único “que no me queda a deber nunca ni una peseta”.⁸⁵⁴

Jacinta, por su lado, tiene también sus peculiaridades. Ella no quería vender la finca porque allí, en Perronales, habían vivido y muerto todos sus familiares:

⁸⁵⁰ *El palacio*, p. 58.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

Nunca debimos haber vendido la finca, pero a él se le metió en la cabeza vender. Quién ha visto guajiros viviendo en el pueblo, le decía yo. Y él seguía con la idea metida en la cabeza. Qué sabes tú hacer para poder vivir en un pueblo, le decía. Y él con la idea jameada en su cabeza. Y yo tratando de que cambiara de idea: aquí nacieron mis tatarabuelos, mis abuelos y mis padres y aquí murieron; así que aquí debemos morir nosotros. Pero nada, él, como no ha sido siempre más que un aventurero, seguía con su idea. Y yo, que siempre he presentado las desgracias, presenté ésta.⁸⁵⁵

Jacinta se diferencia de los demás principalmente por dos elementos. Primero es un personaje que mantiene creencias en la santería y en los adivinos, así como en el dios católico, quien debe solucionar todos sus problemas y a quien llega a pedir que mate a Polo para poder ser más feliz. Además, se caracteriza por su espera constante delante de la puerta del baño a lo largo de toda la obra. Se puede leer por ejemplo:

Dios mío, será posible que Adolfina no piense salir hoy del baño. Será posible que tenga que pedirle permiso a algún vecino para meterme en su baño. Dios, si le cuento esto a alguien no me lo creería. Esto nada más pasa en esta casa maldita. Oh Dios mío, en esta casa donde yo soy la única que se acuerda de ti. En esta casa donde yo soy la única que se sacrifica, y sube descalza la loma de la Cruz por ti. Pero, ¿he hablado de sacrificios? Oh no, Virgen santísima, tú bien sabes que eso no es ningún sacrificio para mí. Tú bien sabes, oh Dios mío, que si yo no subo más veces, descalza y de rodillas, la loma de La Cruz es porque tengo los riñones hechos trizas y no puedo hacer ese sacrificio. Ay, ya volví a mentar la palabra sacrificio. Pero ustedes bien saben que si no fuera por estos condenados riñones, yo me pasara la vida subiendo y bajando. Subiendo y bajando la loma de La Cruz. Subiendo y bajando. Subiendo y bajando. Subiendo y bajando.⁸⁵⁶

1.3.2. Las cinco tías de Fortunato

La segunda generación se compone de la descendencia de Polo y Jacinta. Sus cinco hijas son Adolfina, Onérica, Celia, Digna y Emérita. Adolfina –la quedada⁸⁵⁷– es la mayor. Siempre tiene que cuidar de sus hermanas menores y cumplir el papel de segunda madre:

Alta, flaca, autoritaria y de contra la mayor, la hija mayor, a la que desde luego, como sucede siempre, le había tocado criar a los demás hermanos. Y la que, desde luego, ya no era considerada por ellos como una hermana, sino

⁸⁵⁵ Ibid., pp. 42-43.

⁸⁵⁶ Ibid., pp. 40-41.

⁸⁵⁷ Cada tía recibe un apodo por parte de la familia que recoge el narrador para identificarlas.

como una segunda madre, es decir como algo útil, digno de odio y falso como toda sustitución. Como era la mayor, se podía dejar sola en la casa e irse para la estancia a desyerbar: ella cocinaría, ella se haría cargo de todo. Y ella, además de la cocina, el fregado, los niños, mudar los animales, cargar agua, leña, y aguas y palmiches (los trabajos menos pesados, decía la madre) aún tuvo tiempo para poblar todos los alrededores de la casa con matas de hojas brillantes, con altas yerbas finas y olorosas, que si bien era cierto que nada producían, como bien decía el viejo, al menos también era cierto que tapaban el enyaguado (su vergüenza) y hasta los huecos que las bestias (puercos, gallinas, chivos, guanajos y hasta terneros) habían hecho en las paredes. (...) Pero *alta, flaca, autoritaria*, los hombres venían, pisaban su piso, arrancaban hojas, algunos hasta le encargaban la hechura de un pantalón, y terminaban enamorando a sus hermanas, que nada sabían hacer.⁸⁵⁸

Adolfina seguía haciendo de todo en la casa para embellecerla “y los hombres, desde luego, elogiaron aquel trabajo, pero se sentaron como siempre al lado de sus hermanas.”⁸⁵⁹ Después de cierto tiempo, los hombres se habían llevado a cada una de ellas y la mayor se quedó sola en la casa. Sin embargo, poco a poco, volvieron las hermanas dejadas y ella fue quien se encargaría de sus hijos.

Ahora, ya mayor, Adolfina sigue sola y empieza a obsesionarse cada vez más con la búsqueda de una persona del sexo opuesto. Al no encontrar a ningún hombre que se quiera acostar con ella, se suicida con algunos fósforos y una botella de alcohol. Una de sus peculiaridades a lo largo de toda la novela es que se encierra en el baño para hablar con ella misma y bailar en la bañera.

Onérica –la ‘espatriada’– conoció el amor muy brevemente, es decir, el tiempo de quedar embarazada. Poco después la dejó el hombre que se había acercado a ella. Como dice el narrador, fue “dejada la misma noche en que había sido llevada”⁸⁶⁰. El padre de su hijo era un amigo de siempre de la familia, Misael. Onérica nunca hubiera pensado que podría interesarse por ella:

Cómo yo iba a pensar que él, que era para todos en casa como si fuera de la familia, pues había trabajado como diez años a partido con Polo, fuera capaz

⁸⁵⁸ *El palacio*, pp. 33-34. (cursiva en la cita)

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

de hacerme eso. Él, que desde chiquito se había criado conmigo... Y a mí nunca se me había ocurrido.⁸⁶¹

Y acabó embarazada:

Y nació Fortunato.

Y Misael salió huyendo ese mismo día y no se le vio el pelo en largo tiempo.

(...)

Y creció Fortunato.

Y yo trato de arreglar los papeles para irme.⁸⁶²

Onérica es, según las palabras de Fortunato, una persona desesperada: “siempre, con esa expresión triste y calmada, paciente, del que sabe que no hay escapatoria (...).”⁸⁶³ Pero afortunadamente, ella encuentra su huida en su viaje a Estados Unidos. Debe su apodo al hecho de que ha dejado la isla para cuidar a niños ajenos. Se mencionan varias veces en la novela sus viajes al consulado de Santiago para conseguir la visa:

Y mientras tanto, mi madre arregla los papeles después de mil años dando viajes a uno y a otro consulado y al fin puede irse para Nueva York. A trabajar como una burra.

A morir de frío y soledad.

A limpiarle el culo a muchachos llorones.

A vivir como las bestias.

A ganar dinero.

A criar muchachos que no son míos para que el mío no se muera de hambre.

A.

A.

A.⁸⁶⁴

Otro elemento que caracteriza a este personaje en boca del narrador son las múltiples cartas que envía a Fortunato y que nadie lee en la familia, ni su propio hijo. Ha abandonado a Fortunato pensando llevárselo cuanto antes, pero este sigue en la casa de los abuelos con las cartas de su madre que no paran de llegar y que además siempre empiezan de la misma manera: “Mi querido hijo. Ruego a Dios al recibo de ésta te encuentres bien”⁸⁶⁵ o de forma similar: “Querido hijo, son mis deseos al recibo de esta

⁸⁶¹ Ibid., p. 170.

⁸⁶² Ibid., pp. 176-179.

⁸⁶³ Ibid., p. 139.

⁸⁶⁴ Ibid., p. 16.

⁸⁶⁵ Ibid., p. 99.

carta te encuentres bien.”⁸⁶⁶ Fortunato dice a propósito de ellas: “No me explico cómo se las arregla mi madre para ponerme siempre lo mismo en todas sus cartas.”⁸⁶⁷

Celia –la alocada– fue abandonada por su marido, quien poco después se murió y la dejó sola con una hija, Esther. Esta, con 13 años, se suicida y desde entonces, su madre pierde completamente la razón, por lo que acaban llevándosela a un manicomio. Lo que diferencia a Celia de los demás es que se comunica constantemente con su hija muerta que, según ella, se encuentra en la mata de almendras que está en el medio del patio.

Digna –la dejada– es quién más tiempo conoció el amor con Moisés. Tuvieron dos hijos, Tico y Anisia, y compraron una nueva casa en Holguín con una parte del dinero del abuelo. Una vez instalados, Moisés empezó a beber y a golpearla hasta que un día decidió devolverla a sus padres con los dos críos. Le dijo al abuelo: “Viejo, ahí te dejo tu mondongo”⁸⁶⁸. Está convencida de que algún día Moisés volverá y lo espera hasta enloquecer por lo que también acaba encerrada en un manicomio. Lo que caracteriza a Digna es su canto con la boca cerrada y sus enfados para con Tico y Anisia.

La última es Emérita, la tía odiada por la familia y aparentemente olvidada por la crítica. Este sentimiento de rechazo por parte de sus familiares se debe al hecho de que es la única que ha logrado salvarse de la tragedia de la familia. En cuanto a la crítica, se encuentra sólo una referencia a Emérita en la tesis de Minora Caridad Cardoso pero en ninguno de los demás trabajos que se hicieron a propósito de esta novela. Explica Arenas en el libro que era una “mujer también terrible y a quien todo el resto de la familia discriminaba y odiaba hasta el punto de no mencionarla jamás tan sólo por el hecho de que, luego de enviudar, había sabido arreglárselas sola y no se moría completamente de hambre como ellos, lo cual era casi una ofensa.”⁸⁶⁹

⁸⁶⁶ Ibid., p. 15.

⁸⁶⁷ Ibid., p. 99.

⁸⁶⁸ Ibid., p. 81.

⁸⁶⁹ Ibid., p. 271.

Cuando el narrador cuenta los embarazos de Jacinta y los nacimientos de sus hijas⁸⁷⁰, sólo se detiene en cuatro de ellas, y no menciona ni una sola vez a Emérita. Dado que aparece sólo unas cuantas veces en la novela, el lector podría llegar a pensar que se trata de una equivocación de parte del autor. Una respuesta a esta interrogante se puede encontrar en el mismo apodo que recibe el personaje. Al haber conseguido sobrevivir en la sociedad como ninguno de ellos, es odiada por su familia, sentimiento que parece recoger el mismo narrador al ‘negar’ su existencia. Solamente se hace visible su presencia en el momento en el que se habla de su desgracia por no haber visto nunca el mar:

Lo triste es mi tía Emérita la odiada, que horita cumple cincuenta años y todavía no lo [el mar] ha visto. Los otros días llegó mi tía Emérita, la odiada, llorando hasta mi casa, o mejor dicho, a la casa del abuelo, que por cierto ella nunca visita, y llorando siguió recostada al tinajero. Y así pasaban las horas. Qué gritos. Y cuando por fin mi abuela le preguntó que por qué lloraba, ella, la odiada, dijo: usted sabe lo que es que horita me muero de vieja y todavía no he visto el mar.⁸⁷¹

Otras de sus apariciones en el libro se producen cuando el narrador describe el encuentro entre Fortunato y su padre, o en el momento en que, después de su alzamiento, el protagonista decide quedarse en casa de su tía Emérita.

1.3.3. La tercera generación

Tico y Anisia, los niños de Moisés y Digna, son dos seres diabólicos que pasan su tiempo jugando y espiando a Adolfina cuando esa se encierra en el cuarto de baño. No paran de hacer adivinanzas como, por ejemplo, “dime en qué estoy pensando ahora, dime qué cosa pienso.”⁸⁷² Representan la infancia con sus juegos y su inocencia. No se preocupan lo más mínimo por las tragedias de sus familiares.

Esther, la hija de Celia, se suicidó después de la mudanza a Holguín por una decepción amorosa y por no estar satisfecha de su vida. Comenta el narrador a propósito de ella:

⁸⁷⁰ Ibid., p. 58.

⁸⁷¹ Ibid., p. 18.

⁸⁷² Ibid., p. 15.

Qué podía toda la supuesta felicidad del mundo, contra aquella sensación perenne, contra aquella sensación de estafa y de insatisfacción, contra el inquebrantable grito del tiempo, fijo y brillante, colocado un poco más allá que esta otra claridad diaria, que este otro guirindán diario.⁸⁷³

El nieto en el que cabe detenerse más es Fortunato, el menos afortunado de todos los personajes. Le ha tocado vivir en un ambiente familiar que no le corresponde. Es un ser diferente a quien le gusta leer y escribir y que, además, se siente atraído por los hombres. Se vuelve a encontrar, pero esta vez más claramente, el poeta homosexual de *Celestino* que tomará forma en su plenitud en *Otra vez el mar*. A Fortunato le ha tocado ser el vocero de sus familiares y de sus tragedias. Es el intérprete que tiene que dar voz a los sin voz ofreciéndoles así la oportunidad de dejar un testimonio sobre sus agonías. Fortunato es para sus familiares un ser inútil, ‘bobo’ y por lo tanto rechazado.

La mudanza a la ciudad no le ha gustado; odia la ciudad de Holguín que es “un pueblo cuadrado y comercial, de calles simétricas y gente invariablemente práctica”⁸⁷⁴.

Explica el narrador que:

Fortunato odiaba Holguín. Holguín es una ciudad de calles rectas e iguales donde uno, en cualquier sitio en que se encuentre, puede ver el final del pueblo. Holguín es una ciudad de aceras estrictas; de parques exactos y cuadrangulares, dispuestos simétricamente uno tras otro. Holguín es un gran cuadrado, un cajón rectangular. Ciudad (o pueblo), grande, anónima y amarillenta, rodeada de terrenos que no llegan a ser montañas, pero que no se resuelven en llanuras. Ningún turista se ha detenido a fotografiar sus puentes, cuya función arquitectónica se limita, sencillamente, a dejar que pase el agua cuando llueve, bajo sus arcos; ningún poeta ha tenido aún la falta de pudor necesaria para cantarle a alguna de sus calzadas. Aquí nada se destaca; nada llama la atención siquiera para ser rechazado. No tiene mar, Holguín. Para ver el mar habría que tomar una guagua, viajar cerca de una hora, y pagar por lo menos, cuarenta y cinco centavos. No tiene ríos Holguín. Las zonas de sabanas resultan siempre poco fértiles, las aguas corren por debajo, lejos. No tiene árboles, Holguín. La gente de los barrios miserables los tumba por placer; los nuevos ricos los tumban para que los miserables puedan ver sus chalets. “Los árboles quitan vista”, dicen... Holguín es una ciudad absolutamente comercial, es decir, aborrecible.⁸⁷⁵

⁸⁷³ Ibid., p. 72.

⁸⁷⁴ Ibid., p. 48.

⁸⁷⁵ Ibid., pp. 88-89.

En una entrevista con Ottmar Ette, Arenas explica que para él, los colores son importantísimos en su obra pero que Holguín, al contrario, “es una ciudad gris, es una ciudad de piedra, de calles tiradas a cordel, de casas sin parque, ese tipo de color tan tétrico.”⁸⁷⁶ Esta es una de las razones por las que Fortunato no soporta la vida en esa ciudad. A ella se añade asimismo la necesidad de huir de sus familiares, lo que lo lleva a alzarse con los rebeldes:

Algunas veces quisiera hacer algo terrible. Estoy tan cansado. Los otros días inclusive pensé en suicidarme. Esa idea me vino cuando estaba parado frente al espejo de la sala. Caramba, me dije, todo eso es una mierda. Entonces una rabia enorme me subió. Y pensé en eso. Pero enseguida me respondí: de eso nada, yo tampoco tengo la culpa de que a Digna la haya dejado el marido y se pase el día dándole palizas y peleándose a los muchachos; ni tampoco tengo la culpa de que mi abuelo no haya vuelto a hablar porque no le haya dado su real gana; ni tampoco tengo la culpa de que a mi tía Celia se le haya muerto la hija, ni de que Adolfinia no haya encontrado marido. De eso nada. Que se suiciden ellos.

Entonces fue cuando me vino más fuerte la idea de largarme y dejar todo esto.⁸⁷⁷

La novela tiene lugar a finales de 1958. Los barbudos están en la Sierra Maestra y los soldados del ejército batistiano ocupan la ciudad, vigilando a todos aquellos que podrían pertenecer o apoyar al grupo de los rebeldes. Sin embargo, la motivación de Fortunato no es en absoluto política. Lo que le interesa es escapar de esa situación de opresión que no puede tolerar.

Desgraciadamente, por no tener arma, no lo aceptan y tiene que regresar a casa. Algunos amigos de Velasco⁸⁷⁸ le dan una idea para poder alzarse y le comentan: “¿Y por qué no matas a un guardia y le quitas el rifle? Si lo haces te admiten corriendo.”⁸⁷⁹ Fortunato decide volver a Holguín para conseguir su arma pero su intento de asesinato fracasa. Es torturado y luego matado por el ejército de Batista al ser considerado un rebelde. El ‘Prólogo y epílogo’, con el que empieza la novela, termina con la muerte de Fortunato:

⁸⁷⁶ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 83.

⁸⁷⁷ *El palacio*, p. 98.

⁸⁷⁸ En la novela, ‘Velasco’ aparece constantemente con una ‘z’, pero el nombre real de este pueblo de la provincia de Holguín se escribe con una ‘s’. Seguiré utilizando la ortografía correcta a lo largo del trabajo.

⁸⁷⁹ *El palacio*, p. 300.

La muerte, por primera vez, deja que el aro se le extravíe. El aro viene hasta mis manos. La muerte levanta los brazos y la luna se esmorece a carcajadas. La casa empieza a brillar y a brillar. La muerte levanta más los brazos como en un gesto de liberación total. Como quien acaba de cumplir un castigo. Como quien se desprende por fin de una responsabilidad insoportable. Las palomas: rurr, rurr. Querido hijo... Yo cojo el aro y empiezo a jugar con él en mitad del patio. Las palomas: rurr, rurr. El aro: rurr, rurr. El patio: rurr, rurr. La muerte: rurr, rurr.⁸⁸⁰

Es durante esos breves instantes entre la vida y la muerte que Fortunato nos cuenta su historia, la de su familia, y a través de ella, la de un pueblo en los últimos meses del gobierno batistiano en una provincia del oriente:

Irrumpió el estruendo. Una bandada de pájaros rajaron rápidos el aire y él los vio, lejanos y centelleantes, adentrándose en el cielo, mientras un ardor, un escozor, una sensación de que ya, de que ya, se adentraba en su piel, iba posesionándose de su cuerpo, penetraba hasta en las regiones más profundas, quemando, luego de haber atravesado el aire como figuras resplandecientes y rápidas, también inapresable, igual que aquellos pájaros. La había alcanzado la ráfaga; iba a morirse. (...) Por primera vez era libre: podía correr. A nadie le interesaban ya sus intenciones o sus locuras. Por primera vez al caer tambaleándose descubrió en el contacto de la yerba una nueva relación, una complicidad para con él, y hasta un olor diferente.⁸⁸¹

Siente por primera vez la nueva sensación de la libertad pero también el sentirse importante:

precisamente este acontecimiento, el que no podría contar, era precisamente el más memorable, el más real, el único cabalmente cierto en toda una vida de injustificadas fantasías y monótonas mezquindades.⁸⁸²

Uno de los aspectos primordiales de este libro que ya se mostraba en *Celestino*, es la idea de libertad que sólo se encuentra en la muerte.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 24.

⁸⁸¹ Ibid., p. 47.

⁸⁸² Ibid., p. 115.

1.4. Fortunato y su palacio

En la entrevista realizada por Montenegro y Olivares, Arenas señala sobre el título de su novela: “Bueno, eso es completamente irónico, agresivo y burlesco. Porque no hay palacio y porque no hay mofetas blanquísimas.”⁸⁸³

Está claro que con ese título mordaz, Arenas se burla de las tragedias de sus caracteres. El palacio es la casa donde habitan los familiares a los que se refiere a menudo como bestias o como criaturas. Comenta el narrador en el ‘Prólogo y epílogo’ a propósito del hogar: “Es terrible esto de saberse preso en un sitio donde nada se resuelve con abrir una puerta y salir a la calle. Es terrible.”⁸⁸⁴ Este lugar es un infierno para sus habitantes.

La mofeta es el animal que utilizaba Arenas como apodo en el mundo homosexual de La Habana⁸⁸⁵. Se le conocía como la Tétrica Mofeta, nombre que utilizará para el protagonista de *El color del verano*. En este caso, se podría tal vez comprender el término de mofeta por el olor que desprende ese animal y que hace huir a cualquiera que se encuentre a su alrededor. Todas las tías son mujeres solas; Fortunato es un ser rechazado por su familia; Polo no tiene a nadie con quien hablar excepto Tomasico y Jacinta es odiada por todos los miembros de su familia. Todos estos seres hacen huir a los demás y tienen esa característica en común con la mofeta.

En la novela, el único personaje que hace referencia literalmente al título es Esther, la prima muerta de Fortunato. Está junto a este y suben al cielo, convertidos en pájaros:

Nos elevamos y nos elevamos, hasta que creemos estar elevados, y caemos, como siempre, en el Palacio de las Blanquísimas Mofetas, donde todos, alienados, en el gran salón y provistos de largas garrochas, nos están aguardando para comenzar, otra vez, el espectáculo. Caemos, en fin, en los brazos de las bestias, que, como nos consideran irrecuperables, ya casi nos empiezan a tomar cariño.⁸⁸⁶

⁸⁸³ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 64.

⁸⁸⁴ *El palacio*, pp. 18-19.

⁸⁸⁵ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 48.

⁸⁸⁶ *El palacio*, p. 321.

Cardoso da una explicación interesante sobre lo que dice Esther. Comenta que el palacio es “where the spirits go to be held in the arms of the skunks because they have not received the love of a family during their lifetimes”.⁸⁸⁷ Creo que es una manera muy correcta de interpretar las frases de la prima muerta. Entre los miembros de la familia, nunca hubo ninguna muestra de cariño, todo lo contrario. Pero Esther y Fortunato están muertos, y parece que ahora, al caer en la casa, empiezan a sentir el cariño de sus familiares.

Es relevante detenerse en el nombre de Fortunato. A pesar de que sea un pequeño homenaje a un ex-amante de Arenas llamado Fortunato, como lo explica en *Antes que anochezca*⁸⁸⁸, es también un nombre claramente irónico por su relación con la palabra ‘afortunado’. A propósito de ello, explica Arenas: “Fortunato es todo lo contrario: una fatalidad absoluta.”⁸⁸⁹ El destino del protagonista es el de haber sido elegido para contar las desgracias de todos sus familiares y de sufrirlas con ellos. Ya no es un ser celeste como el primo mágico de la novela anterior sino que ha bajado a la realidad donde tiene que afrontar los infortunios de la vida.

1.5. La estructura de la novela

Uno de los elementos que destacan de *Celestino* es la complejidad de su estructura. Con una vista rápida, se deben recordar los tres finales y la función de teatro con la que se acaba el libro. Por su parte, *El palacio* ofrece una estructura aún más compleja. La novela se inicia con la primera parte que se llama: ‘Prólogo y epílogo’, lo cual ya resulta sorprendente al no ser lo común. Aquí, Arenas resume todo lo que va a pasar en la novela, presenta a todos sus personajes y hasta anuncia al lector que por haber querido alzarse, Fortunato ha sido fusilado y está agonizando. Desde el principio, el lector se da cuenta de que la novela tiene un carácter circular. Fortunato cuenta la historia desde su muerte, lo que le hace volver a la vida el tiempo de los recuerdos para morir definitivamente al final de la sexta agonía y del epílogo.

⁸⁸⁷ Cardoso, Minora Caridad, “Reinaldo Arenas: The agony is the ecstasy”, Tesis Doctoral, The University of Texas (Austin), 1997, p. 109.

⁸⁸⁸ *Antes que anochezca*, pp. 129-130.

⁸⁸⁹ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 64.

Posteriormente, la novela continúa con la segunda parte, titulada ‘Hablan las criaturas de queja’, que está dividida en cinco agonías. Finalmente, concluye con la última parte que contiene una función de teatro y la sexta agonía donde muere Fortunato. La función resume hasta cierto punto la novela. Aparecen Fortunato, que viene a buscar el cuchillo para matar al guardia, y Adolfinia que se suicida por sentirse completamente frustrada al no tener pareja. También está Polo que se convence a sí mismo de lo ventajoso que sería vender la finca, y los niños Tico y Anisia con sus juegos extraños.

Otro dato destacable de la estructura es que cada una de las partes anteriormente mencionadas se cierra con una página sobre la mosca. Además, a lo largo de todo el libro se incluyen apartados titulados ‘Vida de los muertos’, donde los personajes fallecidos se comunican.

Una primera lectura no permite al lector comprender enteramente el mensaje que encierra el texto de Arenas. Aunque sea Fortunato, mientras agoniza, el verdadero narrador de la historia, todos los personajes llegan a hablar en primera persona. Sólo el contenido de sus comentarios ayudan al lector a eludir el enigma de quién toma la palabra. Como muy bien ha visto Francisco Soto, esta novela es una “cacophony of voices”⁸⁹⁰. Se trata de una serie de monólogos interiores en los que cada personaje narra su amargura sin interesarse por los demás. Utilizando las palabras de Arenas, esos personajes son ‘criaturas de queja’ que sólo hablan de ellas mismas sin conversar nunca con los demás miembros de la familia. Comenta el autor a este propósito:

La novela está estructurada por monólogos completamente aislados; aun cuando en un momento determinado parece que están hablando, a cada uno lo que le interesa es contar su propia tragedia. Están tan enajenados por su propio dolor que toda posibilidad de diálogo queda excluida.⁸⁹¹

Otro elemento que influye en la problemática de la estructura del texto es que no existe ninguna cronología en los relatos de cada personaje. Además, al igual que en su primera novela, Arenas no respeta la oposición vida/muerte. Mientras en *Celestino*, los personajes muertos resucitan, en *El palacio*, los fallecidos cohabitan con los vivos;

⁸⁹⁰ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 57.

⁸⁹¹ Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 47-48.

de la misma manera, la muerte se ha convertido en un personaje más de la obra. Como comenta Soto en su libro sobre la pentagonía, en *El palacio* “Life and death are simply two possible coexisting states”.⁸⁹² La influencia de Rulfo es en esta segunda novela aún más pronunciada ya que, como en *Pedro Páramo*, el narrador cuenta la historia desde la muerte.

Por esa razón, esta novela exige un lector activo que la reconstruya y vaya llenando los vacíos que deja el escritor. En su libro *The Act of Reading*, Wolfgang Iser explica lo que se entiende por lector activo: “It is the reader who unfolds the network of possible connections, and it is the reader who then makes a selection from that network”⁸⁹³. En el caso de esta novela, considero que no es una tarea fácil y que se necesita de varias lecturas para poder realizarla. El propio Arenas ha señalado el papel del lector a propósito de las doce versiones que aparecen en la obra sobre el alzamiento de Fortunato: “Lo que a mí me interesa en las cosas que yo he hecho es que el lector, por encima de las diversas realidades, cree su propia realidad respecto a lo que está sucediendo.”⁸⁹⁴ Vuelve a mencionar ese gusto por la colaboración entre lector y autor en otra entrevista realizada por Ottmar Ette:

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* la novela empieza por el prólogo y el epílogo. En conclusión, lo que a mí me interesa realizar en la novela es eso que hasta cierto punto teóricamente en algunos cuentos algunos escritores han planteado: poder construir una novela que el autor y el lector puedan reconstruir y en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano, porque nosotros somos buenos pero también a veces somos malos o al revés, y unas veces soñamos y otras somos absolutamente materialistas, es decir, tratar de que todo ese mundo que nos forma se plasme en la novela.⁸⁹⁵

El lector debe ser el “organizador y productor de significados”⁸⁹⁶ por lo que “leer se transforma en una tarea de trabajo intensivo”⁸⁹⁷. Miguel Correa se refiere a ese rol del

⁸⁹² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 94.

⁸⁹³ Iser, W., *The act of reading. A theory of aesthetic response*, op. cit., p. 126.

⁸⁹⁴ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 687.

⁸⁹⁵ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 67.

⁸⁹⁶ Rozencvaig, P., *Reinaldo Arenas, narrativa de transgresión*, México, Editorial Oasis, 1986, p. 69.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

lector del siguiente modo: “Alguien se muere de dolor en esta novela y pide ayuda al lector”⁸⁹⁸.

Es en este punto en el que el lector entiende el papel que le corresponde, cuando aprecia que el escritor ha dejado pistas para ayudarlo en su tarea. En este caso, por ejemplo, los diferentes márgenes y los espacios vacíos demuestran que se pasa de un monólogo interior a otro o de que hace falta un tiempo de silencio entre dos párrafos. Los márgenes son de suma importancia en esta obra. Cuando habla el narrador omnisciente, hay un pequeño margen hacia la derecha y el relato se cuenta en tercera persona del singular. Sin embargo, en el momento en el que los personajes emprenden sus monólogos, Arenas utiliza la página entera y la primera persona del singular.

En otros momentos, el autor se sirve de los márgenes para introducir información histórica o intercalar documentos periodísticos de ese período con el fin de ambientar el relato. Utiliza para ello una columna en la izquierda de la página en carácter más pequeño. Finalmente, los apartados donde aparecen los muertos siempre están encabezados por el título ‘Vida de los muertos’. Esas pistas están presentes en todo el libro, excepto en la primera parte, el monólogo de Fortunato, y en la función de teatro, donde se respetan las reglas propias de este género.

Gracias al hecho de que he podido consultar los manuscritos de la obra de Reinaldo Arenas, he constatado que, en las pruebas de la novela, el autor apunta numerosas veces a los editores la importancia de respetar los márgenes. Un ejemplo de ello se produce en las galeradas de Monte Ávila editores, donde Arenas escribe: “Ojo: ver y mantener los diferentes márgenes en el libro”⁸⁹⁹. En otro caso, apunta: “narrado en tercera persona lleva mayor margen”⁹⁰⁰ o también “Ojo, los diálogos van en margen normal”⁹⁰¹. Esto demuestra que esta técnica adquiere en *El palacio* una relevancia fundamental para acceder al sentido global de la historia.

⁸⁹⁸ Correa, M., op. cit., p. 173.

⁸⁹⁹ Firestone Library, Princeton University, caja 11, carpeta 1, p. 51.

⁹⁰⁰ Firestone Library, Princeton University, caja 11, carpeta 2, p. 279.

⁹⁰¹ Ibid., p. 221.

Otro aspecto de gran importancia son los niveles de la narración de la novela. Dado que Arenas los explicó muy claramente en una entrevista con Rozencvaig, voy a acudir a sus propias palabras:

Bueno, en *El palacio* hay una serie de niveles de narración. Tenemos el nivel agónico del personaje que mientras está agonizando, hace un recuento de las experiencias más dramáticas de su vida. Hay otro nivel que es el de los monólogos interiores y alternando con estos aparece el anuncio de periódicos, la noticia...⁹⁰²

Y en cuanto al narrador, añade:

Hay un narrador que trata de darle coherencia a todo ese desconcierto de gritos y de dolor que es esta novela. Este narrador es como una caricatura de ese narrador omnisciente, ese pequeño Dios que en la novela tradicional se situaba en un plano superior al de los personajes y desde ahí los miraba de un modo diferente. En mi caso, yo creo, es un narrador que representa la voz de mi pueblo natal –Holguín– que se sube a la Loma de la Cruz, que es la más alta de mi pueblo y desde allí ve la calle, los puentes, la gente y le da cierta coherencia a un relato que es de por sí bastante delirante.⁹⁰³

Ese narrador hetero-diegético está, según Arenas, influenciado por aquellos que relataban las historias de las telenovelas radiales, “que querían ser imparciales y narrarlo todo con una voz profunda y empalagosa”.⁹⁰⁴ Es relevante mencionar que Arenas creció con mujeres que estaban apasionadas por esas novelas de la radio.

Anteriormente había señalado que cada parte terminaba con un pequeño ensayo sobre la mosca. El primero de ellos da una información casi científica sobre el insecto. El segundo comenta el medio donde suele aparecer y sus capacidades de supervivencia a través de los siglos. El último llama la atención en el hecho de que nunca se ha reconocido la calidad de los atributos de la mosca aunque algún día, seguro, se hará. Arenas le dedica a la mosca tres páginas del libro y además la introduce en la propia historia como el insecto que acompaña a los vivos hacia la muerte. Está presente en el entierro de Esther, jugando con las flores que la rodean y se posa también en la nariz de Fortunato mientras está agonizando. Se podría decir que como el agua en *Pedro*

⁹⁰² Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 47.

⁹⁰³ Ibid.

⁹⁰⁴ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 69.

Páramo y la neblina en *Celestino*, la mosca en este caso desempeña el papel simbólico del paso de la vida a la muerte.

Al leer la novela por primera vez, el lector se pregunta por qué Arenas decidió introducir esos apartados sobre un insecto. Pero una vez que la tarea de ‘productor de sentidos’ está iniciada, se le podría dar un significado. En su tesis doctoral, Miguel Correa explica que, según él, la mosca representa el insecto suficientemente inteligente para haber encontrado una técnica eficaz de salvación que le ha permitido sobrevivir a siglos de acoso. Al seguir su ejemplo, los personajes de *El palacio* podrían ellos también encontrar su libertad y huir de su tragedia.⁹⁰⁵ Cardoso, sin embargo, señala que “the characters depicted here are like the flies: always present in history but never recognized, going through a series of changes through which they adapt to their environments; perhaps someday their attributes will be recognized.”⁹⁰⁶

Ambos se detienen en la similitud que existe entre los personajes y la mosca. Considero muy acertadas sus opiniones acerca de la función de este insecto en la novela, ya que a través de esas descripciones entomológicas, Arenas quiere transmitir un mensaje indirecto al lector sobre la condición humana. Al comparar al ser humano con la mosca, el autor subraya nuestra debilidad e incapacidad de adaptación, ya que un ser tan insignificante como este insecto ha logrado sobrevivir y desarrollarse en medios hostiles. Parece que con estas informaciones, Arenas pretende dar una lección de humildad al ser humano.

⁹⁰⁵ Correa, M., op. cit., p. 174.

⁹⁰⁶ Cardoso, M. C., op. cit., p. 165.

2. Los rasgos testimoniales en *El palacio de las blanquísimas mofetas*

Adriana Méndez Rodena explica que *El palacio* demuestra todas las características necesarias para pertenecer a la literatura testimonial del principio de la Revolución cubana: trata el tema de la derrota de Fulgencio Batista y de la victoria del ejército rebelde a finales de 1958.⁹⁰⁷

Fortunato, detrás de quien se esconde el propio Arenas, es un escritor que quiere narrar la historia que él y sus familiares vivieron poco antes del triunfo de la Revolución. Por querer alzarse con los rebeldes, Fortunato es arrestado, torturado y fusilado por los soldados de Batista. El autor da testimonio, de esta manera, de los horrores que se cometían en ese período contra toda persona relacionada con los rebeldes.

Sin embargo, esta novela nunca se ha publicado en Cuba⁹⁰⁸, ni se ha considerado como parte de la literatura testimonial de la Revolución cubana. Tal vez porque dada la muerte del protagonista, la Revolución no se presenta como la salvación de los personajes. Quizá también porque el protagonista era un escritor homosexual.

2.1. La situación de opresión

La situación de opresión en este libro no se limita al adolescente/narrador Fortunato sino a toda su familia. Fortunato testimonia acerca de sus desgracias pero también es portavoz de las tragedias de todos sus familiares.

⁹⁰⁷ Méndez Rodena, Adriana, “*El palacio de las blanquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?*”, *Revista de la Universidad de México* (México), 39: 27 (julio 1983), p. 14.

⁹⁰⁸ *El palacio* no se publicó en Cuba en los años sesenta ni en las décadas sucesivas. La única novela que se ha vendido en la isla, y que se ha vuelto a editar hace poco, es *Celestino antes del alba*. Cabe señalar que últimamente el gobierno castrista ha demostrado interés en la publicación de las demás obras de Reinaldo Arenas, sobre todo después del éxito de la película de Julián Schnabel en el año 2000. No obstante, en su testamento, Arenas estipuló muy claramente que no quería que se editara ningún libro suyo en la isla hasta que esta no tenga un gobierno democrático. Hoy en día, son sus amigos Jorge y Margarita Camacho y Lázaro Gómez Carriles quienes ostentan los derechos de autor y siempre han respetado su última voluntad. El gobierno cubano ha intentado convertir a Arenas en un héroe cubano después del éxito internacional de su obra para, de esta manera, sacar un provecho cultural y económico. Sin embargo, esto no ha sido posible excepto con la primera novela del autor holguinero cuyos derechos están todavía en poder del gobierno cubano.

2.1.1. La opresión de la familia

Los familiares de Fortunato son ‘criaturas’ que necesitan poder quejarse y saber que alguien las está escuchando. En esta novela se podría decir que, desde un punto de vista más general, hay varios elementos que provocan opresión: el hambre y la pobreza que padece la familia, la situación deplorable de los campesinos bajo el gobierno de Fulgencio Batista, la corrupción y la situación política del momento y sus consecuencias en la vida de todos los días de los civiles.

Desde un punto de vista más específico, se descubren también otros tipos de represión. Entre ellos destaca el papel que cumple la mujer, como lo demuestran las historias de la tía solterona y de las tías abandonadas por sus maridos. Se trata además el machismo que reina en una familia tradicional provinciana y sus consecuencias para los miembros de la misma. Finalmente, se presenta el rechazo que sufre el poeta Fortunato en el medio donde vive.

2.1.2. La opresión a Fortunato

En cuanto a la opresión a Fortunato, el caso es un poco más complicado. Primero, se siente oprimido por su familia al ser diferente de ellos. Esto se manifiesta en su necesidad de tranquilidad, que no le aporta su entorno familiar. Desde la percepción de Fortunato, la vida con todos ellos se convierte en una pesadilla: vive con su abuelo que decide dejar de hablar para que ya no lo molesten, con su abuela que no para de rezar todo el día y de quejarse porque no puede entrar en el baño, y además con sus tres tías que, por ser solteras o por haber sido abandonadas, están completamente frustradas y acaban enloqueciendo.

Pero ese hastío de Fortunato no se limita a su familia sino también al pueblo adonde se mudaron, Holguín. Es una ciudad sin belleza alguna que Fortunato odia. En muchas ocasiones a lo largo de la novela, el narrador recuerda su vida en el campo con cierta nostalgia. Era un mundo de libertades donde él podía hacer lo que se le antojaba sin que nadie le molestara: subir a los árboles, bañarse en el río, jugar con las botellas de agua y crear todo un mundo inventado. Pero Holguín no es un pueblo que permite esas evasiones y Fortunato no se quiere quedar allí.

Además de su familia y de su ciudad, Fortunato es el primer nieto varón de Polo en quien este quiso poner sus esperanzas de criar a alguien que le ayudara en el campo. Fortunato es también quien, supuestamente, se encargará de la continuación del apellido y de la hegemonía masculina y, por consiguiente, machista. Desafortunadamente, es un adolescente que no se interesa por la agricultura sino por la lectura y por la escritura. Se inventa juegos y ocupaciones que para ellos son completamente inútiles. Además, Fortunato es también un joven que se siente atraído por los hombres y por lo tanto no tiene como su abuelo, Polo, ese sentimiento machista hacia las mujeres ni la necesidad de procreación. El narrador se da perfectamente cuenta de que no es como los demás:

No ser como los otros, y ocultarlo. Sentir, y aparentar que más allá de las estúpidas conversaciones, de los gestos grandilocuentes, falsos, gastados, no hay más. Ya no era un muchacho; ya ni siquiera podía darse el lujo de relajarse en gritos, diciendo que quería morir; ya nadie podía concebir que permaneciese horas en el techo, a no ser que estuviera haciendo algo útil, preciso: arreglar las tejas, reparar el tendido, limpiar las canales. Ya nadie podía admitir que tirara piedras al aire, que se revolcase cantando. Había que simular y aparentar que no simulaba, que era suya aquella sonrisa de orangután, que él era también superficial, simple, gratuitamente feroz, fanfarrón, como ellos, como todos.⁹⁰⁹

Todos estos elementos llevan al rechazo de Fortunato por su familia. Una prueba de ello es que en ningún momento los familiares dicen algo realmente positivo sobre él. He hecho una recopilación de algunos extractos donde se nota el desprecio por Fortunato. Polo dice por ejemplo:

Onérica no supo amarrar a un hombre, pero sí supo dejar que le hicieran una barriga y ahí estaba el resultado; Fortunato, un nieto sin padre, bobo, siempre en las nubes, criado entre faldas, que tampoco servía para escarbar la tierra, ni para nada. Un muchacho estúpido que sólo sabía encaramarse en los árboles y odiarlo.⁹¹⁰

⁹⁰⁹ *El palacio*, pp. 111-112.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

Y en cuanto al alzamiento de Fortunato, comenta: “Como si con ese bobo en el monte se fuera a caer el gobierno.”⁹¹¹ También Jacinta hace a menudo comentarios sobre su nieto:

Y como si esto fuera poco, al bobo de Fortunato le ha dado ahora por fabricar vinos, y tiene todo el piso debajo de la cama repleto de botellas llenas de aguas podridas, y en toda la casa no hay quien aguante la peste. (...) Para mí que ese muchacho está mal de la cabeza. En vez de andar por allí buscando mujeres, se pasa el día metido en la casa, fabricando inmundicias, o haciendo cualquier guañajera.⁹¹²

En una carta a su hija Onérica, le escribe: “Que está más tocado que yo misma.”⁹¹³ Luego, hablando de su inutilidad en la casa, decide buscarle trabajo y dice:

Ah, pero a ese zángano de Fortunato yo le tengo que conseguir trabajo. Ya está bueno de estar vagueando. Se me enciende la sangre cada vez que lo veo enchocado en la sala, leyendo novelitas, o fabricando inmundicias con esas aguas podridas. (...) Pero que salga de la casa. Que da grima verlo el día entero ahí encerrado como si fuera una señorita.⁹¹⁴

Resalta la determinación genérica de los espacios: la casa es el lugar de la mujer cuando el hombre tiene que estar en la calle o en el campo, trabajando. Es por esta razón que la abuela no soporta ver a Fortunato deambulando en la casa. En otro comentario, vuelve a hacer referencia al hecho de que le resulta extraño que Fortunato no se interese por las niñas:

Imagínese usted, que ahora a ese zanaco le ha dado por fabricar esencias con hojas de ruda. Y ya la pobre matica de ruda me la tiene que da pena verla. Usted ha visto qué demonio el de ese muchacho. En vez de andar por ahí detrás de las mujeres...⁹¹⁵

Fortunato se dedica a ocupaciones poco masculinas como la fabricación de vinos o de perfumes. Son pasatiempos muy mal vistos por la familia, sobre todo por el ambiente machista que reina en la casa.

⁹¹¹ Ibid., p. 267.

⁹¹² Ibid., pp. 123-124.

⁹¹³ Ibid., p. 144.

⁹¹⁴ Ibid., p. 157.

⁹¹⁵ Ibid., p. 172.

Finalmente, otro comentario destacable de Jacinta por su referencia a la inutilidad de su nieto, es el siguiente: “Qué iba a hacer vivo. Para qué iba a servir.”⁹¹⁶ En todas estas citas, se nota que la opinión de los abuelos gira en torno a la inutilidad y la estupidez de su nieto. Esos juicios negativos son compartidos a su vez por las tías. En este caso, Adolfinia hace varias reflexiones sobre su sobrino como cuando dice: “los inventos de mi sobrino atarantado”⁹¹⁷ o más adelante, hablando de su hermana Onérica: “también sin marido y con un muchacho medio bobo”.⁹¹⁸ En otra parte del libro, vuelve a referirse a las ocupaciones de su sobrino: “Fortunato, que nunca lee las cartas que ella le manda, y se pasa la vida inventando faineras.”⁹¹⁹ Y finalmente, en una carta a su hermana, expresa claramente que no consideran a Fortunato como un ser normal, sino como un loco:

No sé para qué te molestas en escribir. Aquí nadie se acuerda de ti; ni siquiera Fortunato. Ni tu hijo siquiera ya se acuerda de ti. Pero no lo culpes. (...) No lo culpes, porque el pobre está más loco que otra cosa.⁹²⁰

Cuando arrestan a Fortunato y le interrogan sobre sus relaciones, totalmente inexistentes, con los rebeldes, comenta él mismo:

Por primera vez en su vida era una persona importante, digna de la mirada, de la atención, del trabajo de varios hombres.⁹²¹

Era la primera vez que se sentía un ser interesante en el que varias personas se detenían a la vez. Era por fin el centro de atención, lo que nunca había pasado con los miembros de su familia.

2.1.3. Los diferentes escapes

Debido al sufrimiento del protagonista que se ha podido ver en el punto anterior, este adopta, como era el caso del niño/narrador de *Celestino*, diferentes maneras de huir de la realidad en la que vive. Como en la primera novela, se encuentra numerosas veces

⁹¹⁶ Ibid., p. 228.

⁹¹⁷ Ibid., p. 38.

⁹¹⁸ Ibid., p. 66.

⁹¹⁹ Ibid., p. 140.

⁹²⁰ Ibid., pp. 141-142.

⁹²¹ Ibid., p. 355.

la frase “No hay escapatorias” dicha por casi todos los personajes.⁹²² Ellos viven en la desolación total y ya no saben qué hacer para huir de esa situación. Esta desesperación se aprecia por ejemplo en Esther, la prima de Fortunato, quien se suicidó con trece años, encontrando en la muerte el único alivio a su infelicidad.

Fortunato ha pasado de niño a adolescente en estas dos novelas. Si en la primera, gracias a la imaginación, podía sentirse a salvo con la creación de un mundo de fantasía y felicidad a su alrededor, en *El palacio* esto ya no es suficiente para él. Necesita algo más concreto para sobrevivir en esa opresión y, por lo tanto, decide alzarse con los rebeldes para abandonar definitivamente su vida en Holguín. No se trata realmente de una motivación política sino más bien de una excusa para escapar de su realidad actual. Finalmente se podrá observar que, como en *Celestino*, el último escape que ofrece la liberación plena es la muerte.

2.1.3.1. La imaginación

La imaginación es el principal recurso que usan los personajes de Reinaldo Arenas. En una entrevista con Prieto Taboada, el autor holguineri explica que: “La única solución, en *Celestino* como en *El palacio*, es la salvación a través de la poesía, o sea, a través de la belleza, a través de la creación.”⁹²³ A lo largo de la novela, se encuentran numerosas referencias a este mundo creado por Fortunato:

Otras veces salvaba a la madre y entonces mataba a una prima que tampoco existió. Hacía que se perdiese en el monte, que la violase el abuelo. La violaba el mismo y luego la ahorcaba con vejucos largos y brillantes, que sí existen, y que servían para que él se balancease de uno a otro extremo del arroyo. Pero otras veces era un primo su héroe, su amante secreto, su amigo. Era un niño en el cual toda la pureza del mundo (toda la belleza), todo lo que él hubiese querido ser (hubiese podido ser, quizá) hallaba oportunidad de manifestarse. Así fue llenando la sala, los techos, las canales, su cama, las nubes, con sus inventos. Así fue construyendo un universo habitado por presencias invisibles. Invisibles para los otros, pues para él eran los únicos seres reales, auténticos, que dieron sentido a su vida.⁹²⁴

⁹²² Algunos ejemplos son: *El Palacio*, p. 127 (dicho por Tico), pp. 142-143 (dicho por Adoflina), p. 204 (dicho por Jacinta), p. 216 (dicho por Digna) y p. 164 (dicho por Polo).

⁹²³ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 684.

⁹²⁴ *El palacio*, pp. 103-104.

Se puede reconocer en este extracto el episodio de la creación de Celestino y el relato de la prima Eulogia de quien el niño/narrador nos cuenta su historia en la novela anterior. Fortunato nos informa ahora que esa prima nunca existió en realidad. El narrador ya no es el niño de *Celestino*:

Crecía. Y para sobrevivir tuvo que irse construyendo otros refugios, tuvo que darse a la tarea de reinventar, de cubrir de prestigios, de mistificar algún hueco, algún sitio predilecto por la frescura, por la sombra, tuvo que inventarse un amigo, nuevos terrores.⁹²⁵

Su imaginación le ayuda a sobrevivir pero, al fin y al cabo, sólo son creaciones:

Pero las cosas no son más que inventos que uno hace para poder sostenerse. Para poder vivir luego y decir: *entonces, entonces*.⁹²⁶

Y acaba diciendo: “Inventos. Inventos... Pero la vida no puede tolerarse cuando sólo la habitan cosas figuradas, irreales.”⁹²⁷ Fortunato ya no se conforma con sus fantasías. Necesita huir de ese mundo opresor que ya no soporta. Siendo adolescente, se lo puede permitir y encuentra una salvación en el alzamiento.

2.1.3.2. El alzamiento y la muerte

Fortunato decide alzarse con los rebeldes porque es la única manera de alejarse de su familia y de su ciudad. Se va a Velasco para poder subir a la sierra cuanto antes y luchar con ellos. Sin embargo, no lleva arma y no lo aceptan. Entonces, decide volver a Holguín para matar a un guardia con un cuchillo y robarle su arma, pero no se atreve y lo arrestan. Después de un largo interrogatorio sin resultado sobre sus conexiones con los rebeldes, llevan a Fortunato a un campo para fusilarlo:

Lo hacían caminar ahora por entre las yerbas, y uno, el que llevaba la soga, lo empezó a golpear con ella, haciéndola restallar en sus espaldas. Para ellos, él era el triunfante, el que había vencido, el que se había salido con las suyas; y cada golpe que le propinaban, cada patada, cada sogazo, era un testimonio de su frustración, de su rabia. En realidad, ya ni siquiera tenían deseos de golpearlo. Había que liquidar aquello; había que regresar. Había sido, después

⁹²⁵ Ibid., p. 51.

⁹²⁶ Ibid., p. 22. (cursiva en la cita)

⁹²⁷ Ibid., p. 113.

de todo, un día inútil. Y cómo estaban los tiempos..., ¿dónde había oído decir eso, siempre?... Corre, le dijeron, y él, paciente, obediente, disciplinado, siempre atento a los órdenes de los mayores, cumpliéndolas mientras secretamente, para él, las infringía al no concederles ningún mérito, ninguna categoría, al no considerarlas como algo digno de ser rechazado, echó a correr. Entonces, ellos, esperaron a que se alejase, y a esa distancia le dieron el alto.⁹²⁸

Pero Fortunato siguió corriendo:

sintió entonces que el gran escozor entraba en él, traspasándolo, y comprendió que ya no se trataba de encontrar algo, sino de dejarlo todo y salvarse. Corría. Iba embalado por la gran explanada y el olor de la enredadera llegando en ráfagas se le enredaba en los pies y era difícil abandonar aquel olor; pero ya no se trataba de memoria, ni de las sensaciones, se trataba de un hecho absoluto y difícil: no morirse.⁹²⁹

Sin embargo así murió, tras lo cual lo ahorcaron y de esta manera lo descubrió la gente. Había encontrado, como Esther, la única salvación para un ser como él, diferente de los demás y por lo tanto, rechazado.

2.1.4. La crítica directa e indirecta

En esta novela, la crítica más directa se dirige contra la dictadura pre-revolucionaria de Fulgencio Batista. Se presenta la situación de inseguridad que reinaba en las calles, las torturas y los asesinatos de los soldados del ejército batistiano, y la situación precaria de los campesinos, entre otros casos. Analizaré esto más detalladamente en el apartado siguiente sobre el contexto histórico. Además de esto, el lector también puede reconocer una crítica más general a todo gobierno no-democrático, y cómo esto influye siempre en la sociedad y sus ciudadanos.

Otra crítica que se vuelve a encontrar en esta segunda novela de la pentagonía ataca en cierta medida a la mentalidad campesina: el machismo rechaza totalmente al intelectual homosexual por su inutilidad. Se volverá a presentar esa situación en el proceso revolucionario, el cual consideraba como una necesidad la creación del hombre nuevo, viril y productivo.

⁹²⁸ Ibid., p. 359.

⁹²⁹ Ibid., p. 360.

2.2. El contexto histórico

Tal y como se ha explicado en la parte teórica, el contexto histórico es un aspecto que cobra una gran relevancia ya que es un rasgo imprescindible de la novela testimonial con el que se demuestra la realidad del relato.

Desde las primeras páginas del libro, el autor sitúa al lector en Holguín mencionando en la segunda página del ‘Prólogo y epílogo’ el parque Calixto García, que se ubica en el centro de la ciudad⁹³⁰. El contexto es claramente los últimos años de la década de los cincuenta con la insurrección de los rebeldes en la sierra y los soldados de Batista intentando defender el gobierno dictatorial en las ciudades. El libro acaba con la muerte de Fortunato, que ocurre muy poco antes del triunfo de los barbudos el 31 de diciembre de 1958.

En este momento histórico, Batista ejerce su segundo mandato en el poder, que consiguió con un golpe de estado el 10 de marzo de 1952. Cabe recordar la precaria situación de los campesinos en esos años y su inmigración masiva a las ciudades donde su nivel de vida no mejora por el empleo marginado que se les ofrece.

Como explica Roberto Valero, “Una revolución era completamente necesaria pues el desequilibrio de las clases sociales era enorme y la corrupción gubernamental completa.”⁹³¹

Algo nuevo que aparece en esta obra y que es muy característico de la novela testimonial son los recortes de periódicos de la época. Estos vienen de tres décadas diferentes: los años treinta, cuarenta y cincuenta. Comenta Francisco Soto que Arenas lo hace de esta manera “to reveal the inadequacies of the Cuban political system”⁹³². A propósito de esos diferentes períodos, Méndez Rodena señala que se puede establecer un vínculo entre ellos:

Es interesante observar que la novela de Arenas establece una comparación explícita entre dos épocas históricas: la dictadura de Gerardo Machado y la

⁹³⁰ Ibid., p. 14.

⁹³¹ Valero, R., op. cit., p. 125.

⁹³² Soto, F., *Reinaldo Arenas*, Nueva York, Twayne, 1998, p. 106.

frustrada rebelión suscitada contra su régimen en 1933 y la tiranía de Batista que provoca la resistencia de 1958.⁹³³

Lo que quiere decir esta investigadora es que, a pesar de que sean dictadores diferentes, la situación sigue siendo negativa para el pueblo. Esta generalización de las dictaduras está también presente en la mente de los personajes. El narrador es incapaz de fijar con exactitud el momento exacto de un suceso, como se nota en el siguiente extracto: “Pero, ¿cuándo fue eso? ¿Cuando Machado? ¿Cuando Batista? ¿Cuando Prío?... Qué importaba. En la memoria confluían todas las desgracias.”⁹³⁴

El autor ha añadido en las páginas del libro anuncios de cine, extractos de una revista de belleza, recortes del periódico *Norte* de Holguín y numerosos párrafos de los boletines informativos revolucionarios sobre el avance de los rebeldes. Todo está acompañado de una nota de pie de página que indica la fuente de lo citado y que, sin duda, relaciona la historia de la novela y sus personajes con una situación histórica concreta, aspecto clave de la novela testimonial. Se debe resaltar también que Arenas dedica esta novela entre otros a Tomás Fernández Robaina y a Paco Chavarri, “empleados (entonces) de la Biblioteca Nacional, gracias a quienes pude consultar las revistas y periódicos aquí citados”⁹³⁵. En los manuscritos de esta novela que se encuentran en la Firestone Library de la Universidad de Princeton, uno puede constatar que gran parte de ellos son recortes originales pegados por el autor en su texto.

Estos referentes históricos y sociales no ofrecen ninguna información sobre los personajes pero sí permiten al lector situarse adecuadamente en el ambiente propio de aquella época. También aportan a menudo un tono humorístico a las tragedias de los personajes. A este respecto, el autor se burla sobre todo de Adolfina, por ejemplo, cuando se prepara para su gran noche, en la que intenta conseguir una pareja. El autor pega, a lo largo de esa descripción, varios recortes provenientes de una revista de belleza. Otro ejemplo aparece cuando Adolfina se tuerce el pie y al lado se encuentra

⁹³³ Méndez Rodena, A., op. cit., p. 21 nota 14.

⁹³⁴ *El palacio*, p. 163.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 9.

un anuncio de la crema “Sloan – Matadolores”, que alivia los dolores de las torceduras.⁹³⁶

La intención de Arenas, era publicar su libro con los recortes originales, añadiendo además fotos relacionadas con la historia, pero los editores se negaron a ello. Dice Roberto Valero a este propósito:

Arenas quería incluir fotos pero la editorial no las publicó. Por ejemplo, cuando Fortunato desea escaparse de la casa con su maleta y diecisiete pesos, el autor hubiera insertado un anuncio local donde se veía a un hombre con su maleta tomando algún ómnibus de una línea holguinera. En el pasaje donde Adolfina está muy cansada y con el pie medio torcido venía el anuncio que aparece ahora en la novela y la foto de una mujer con un pie torcido, como aparecía en un periódico de la época.⁹³⁷

También lo mencionó el propio Arenas en una entrevista realizada por Ottmar Ette:

En mis novelas se usaban recursos literarios, incluso a veces se usan hasta imágenes que se perdieron lo cual es una lástima porque en el original por ejemplo del *palacio*, cuando Adolfina se partió un pie y gritaba en una parte muy dramática, la cosa se interrumpía con una imagen, en que aparecía una mujer bella de aquella época con un vestido largo. Pero cuando la editorial lo publicó, lo quitó y puso nada más el texto. Incluso por ejemplo cuando aparecía ella que estaba en la casa de un amante que nunca encontraba, aparecía un cartel de cine que decía “Hoy es su gran noche”: era un poco la parodia de Adolfina pero llevada al tono melodramático, y entonces aparecía la foto de un afiche que anunciaba la película con unas imágenes muy románticas y muy cursi. Pero todo eso también se fue perdiendo.⁹³⁸

De todas maneras, si hay algo que Arenas ha logrado reproducir en esta obra es la situación que se vivía en Cuba durante los últimos meses del año 1958. Comenta Onilda Jiménez:

La incertidumbre del año 1958 es evidente: banderas subversivas en el barrio, apagones, tiroteos, y hasta partes informativos, textuales, del ejército rebelde sobre su avance en territorio oriental.⁹³⁹

⁹³⁶ Ibid., p. 280.

⁹³⁷ Valero, R., op. cit., p. 109.

⁹³⁸ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 81.

⁹³⁹ Jiménez, O., op. cit., p. 90.

En *El palacio*, Arenas logra transmitir con mucha exactitud la realidad histórica cuando incluye un extracto muy completo sobre el devenir político y social del momento. Explica el narrador:

Eran bombas estallando en cualquier establecimiento; era un despliegue de banderas rojas y negras en todas las esquinas, surgiendo al alba cuando, aparentemente, la ciudad dormía. Y papeles. Papeles llenos de amenazas y escritos apasionados; papeles llenos de verdades insultantes contra el gobierno, tirados en los parques, en las calles, en cualquier portal. Muchos hombres, sobre todo jóvenes se convertían en reclutas del gobierno, en “casquitos”. Les daban veinticinco pesos al mes, un uniforme y un rifle. Luego los enviaban para las montañas donde estaban los rebeldes. Pero mucho más numerosos eran los jóvenes que se iban también para aquellas montañas, y se hacían rebeldes. Ya en 1957, Oriente estaba prácticamente dividido en dos gobiernos. En el campo actuaban los rebeldes, que impedían a los campesinos llevar los productos al pueblo y que preparaban, cuando las armas se lo permitían, emboscadas al ejército e incursiones a los pueblos. En las ciudades estaban las tropas del gobierno que desplegaban todo su brutal aparato de persecución, de chantaje, de tortura. A mediados de aquel año ya en Holguín se fueron las luces, comenzó a faltar el agua, los alimentos; una avioneta ametralló un edificio. Y hombres jóvenes comenzaron a aparecer en los caminos, sin uñas, sin ojos, a veces sin testículos.⁹⁴⁰

Y sigue más adelante:

La ciudad sin luz. Totalmente bloqueada. No hay cine ya. Son pocos los sitios donde por la noche se puede transitar sin riesgo de ser detenido y hasta ametrallado. Fuera de los centros oficiales, son escasos los lugares donde se vende ron, donde se permite el escándalo, donde alguien aún puede gritar o estrujarse con alguien.⁹⁴¹

Luego continúa:

Después, como sucede siempre, vinieron los registros en las casas, las matanzas colectivas, las torturas minuciosas, el cierre de casi todos los establecimientos –casi todos, incluyendo El Repello de Eufrosia–. La humillación y el hambre fueron absolutas...⁹⁴²

⁹⁴⁰ *El palacio*, p. 211.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 214.

En otro apartado, explica el cariz que adquiere la situación:

Parece que las cosas cada día se ponen peor. (...)
Dicen que los rebeldes están cerca. Me siento en el muro y pienso. Algunas veces se oyen tiros y parece que es ahí mismo. Las luces apagadas. La abuela peleando y dando tropezones porque no hay ni velas para alumbrarse la cara. Así que están cerca... Ya no hay ni desayuno. Creo que lo mejor que puedo hacer es alzarme. Cerquítica están, y algunas veces llegan al pueblo y todo. Anoche hubo un encuentro ahí mismo, en la loma de La Cruz. La fábrica cerrada. Si tuviera un peso me metería al cine. Pero esta noche no podría ser, pues no hay luz. El servicio no descarga porque hoy tampoco hay agua, y no hay quien aguante la peste.⁹⁴³

Fortunato decide alzarse con los rebeldes para huir de su situación de opresión. Este tiene dos alternativas, como todos los jóvenes de aquellos años: unirse a los ‘casquitos’ que tenían su sede en Holguín y ganar veinticinco pesos al mes, lo que convencía a muchos de ellos; o alzarse con los rebeldes en la Sierra Maestra y arriesgar su vida. En el siguiente pasaje, se puede notar que su amigo Cipriano se encuentra en la misma situación pero prefiere elegir la otra opción:

Estuve conversando con Cipriano y dice que él prefiere meterse a casquito que alzarse. Yo no sé ni qué hacer. Pero creo que mejor me alzo. Total, para lo que voy a resolver con veinte pesos al mes que es lo que le pagan a un casquito. Los chivatos ganan 33.33, pero eso sí que no. En fin: creo que mejor me alzo.⁹⁴⁴

Fortunato se va y deja una nota a sus familiares en la que dice: “Me voy con los rebeldes porque aquí no hago nada. No se lo digan a nadie.”⁹⁴⁵ Una vez que se habla claramente del alzamiento de Fortunato, aparece más información sobre el avance de los rebeldes en la sierra. El primero está fechado el 15 de noviembre de 1958, y da la siguiente información bibliográfica: “Boletín Informativo (al servicio del Ejército Revolucionario), no 1, 15 de noviembre de 1958. Un centavo. Versión textual.”⁹⁴⁶

⁹⁴³ Ibid., p. 254.

⁹⁴⁴ Ibid., p. 265.

⁹⁴⁵ Ibid., p. 264.

⁹⁴⁶ Ibid., pp. 222-223. Ningún extracto del *Boletín Informativo* aparece como original en los manuscritos.

Fortunato se va a Velasco, porque se decía que los rebeldes ya se encontraban en este pueblo y que uno podía continuar a la sierra fácilmente partiendo de allí. El narrador hace una descripción muy detallada de este pueblo de oriente⁹⁴⁷ que, como explica el autor en una entrevista⁹⁴⁸, conocía muy bien porque estaba justo detrás de su casa en Perronales. Pero rápidamente revelan a Fortunato que: “sin arma aquí no haces nada. Ni nosotros hacemos nada contigo desarmado. Di tú. Serías carne de cañón. El problema aquí no es de hombres, sino de armas.”⁹⁴⁹

Es necesario detenerse en un apartado del libro que se dedica por completo a la descripción de los rebeldes, en los que se reconocen claramente los barbudos que tenían como jefe a Fidel Castro. Este apartado es la última⁹⁵⁰ de las doce versiones sobre el alzamiento de Fortunato:

En general, los rebeldes llevaban barbas y no solían bañarse muy a menudo. Algunos llevaban brazaletes rojos que decían LIBERTAD O MUERTE. Se alimentaban con carne de res que, para no morir de hambre, solicitaban a los terratenientes quienes, acobardados, la cedían. Los rebeldes, generalmente, repartían parte de la carne entre los campesinos pobres, que eran casi todos. A veces para apoderarse de armas invadían una guarnición militar. (...) ⁹⁵¹

Los colores negro y rojo son por supuesto los colores de la bandera del M-26-J (Movimiento 26 de julio). En cuanto a los boletines informativos de los rebeldes, comenta el narrador:

La prensa revolucionaria era siempre optimista. De sus noticias se deducía que de un momento a otro el gobierno de la tiranía iba a ser aniquilado. Pero realmente aquello no hubiese sido suficiente para alcanzar el triunfo si no hubiesen contado con dos armas infalibles: la indignación y la razón. ⁹⁵²

Otro ejemplo que confirma el contexto histórico pre-revolucionario es la referencia que se hace a Jesús Sosa Blanco, un capitán de Fulgencio Batista que poco después del triunfo de la Revolución fue juzgado y condenado a muerte:

⁹⁴⁷ Ibid., p. 281.

⁹⁴⁸ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 39.

⁹⁴⁹ *El palacio*, p. 286.

⁹⁵⁰ Ibid., pp. 296-298.

⁹⁵¹ Ibid., pp. 297-298.

⁹⁵² Ibid., p. 298.

A Velazco entró un día un capitán de la tiranía, famoso por los asesinatos violentos que había cometido a lo largo de su carrera. Se posesionó del pueblo, lo balaceó; ahorcó a muchos, quemó a otros. Cargó con todos los alimentos y luego siguió por la costa norte, balaceando y quemando. Su lema era “Con candela brava no hay carapacho duro...”. Los rebeldes, refugiados en las lomas oían a veces el estruendo de balacera. Eso fue alrededor de diciembre de 1958, es decir un mes antes de que cayera el gobierno y los rebeldes tomaran el poder. El hombre que dirigía estas operaciones se apellidaba Sosa Blanco, y hubo de esperar el triunfo de la Revolución para ser balaceado.⁹⁵³

Además de lo visto hasta ahora, en un extracto del periódico *Norte* de Holguín se llama la atención en el apoyo del presidente americano a la dictadura de Batista, lo que recuerda al lector el papel tan destacado que jugaban los Estados Unidos en la isla:

Washington – El presidente Eisenhower envió un mensaje de felicitación al presidente Batista, felicitándolo con motivo del 20 de mayo. El mensaje de Eisenhower dice textualmente: “En este aniversario de la independencia de la República de Cuba, el pueblo de los Estados Unidos y yo enviamos los mejores deseos y felicitaciones a vuestra excelencia y al pueblo cubano.”

Diario *Norte*, Holguín, 23 de mayo de 1958.⁹⁵⁴

Junto a todas las referencias al gobierno de Batista y a los revolucionarios, Ottmar Ette se detiene por su parte en un rasgo de la sociedad de aquellos años, que ya se mencionó en el capítulo anterior. Este no es otro que la falta de trabajo y la crisis económica que se vivía en la Cuba pre-revolucionaria. En concreto, el investigador destaca la precariedad del trabajo de Fortunato en la fábrica, como bien se lo había dicho el dueño de la misma, Tomasico, a la abuela: “Pero eso sí, el trabajo no es cosa fija pues cuando se acaba la época de la guayaba hay que cerrar la fábrica.”⁹⁵⁵ En cuanto a esto apunta Ette que el tiempo “dividido en estaciones de trabajo y de paro, [era] un fenómeno característico de Cuba antes de la victoria de la revolución.”⁹⁵⁶

La siguiente cita de Francisco Soto resume perfectamente todo lo dicho anteriormente. Anota que *El palacio* da “a disturbing portrait of the poverty and

⁹⁵³ Ibid.

⁹⁵⁴ Ibid., pp. 303-304.

⁹⁵⁵ Ibid., p. 93.

⁹⁵⁶ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 102.

misery that were present in rural Cuba shortly before the triumph of the Revolution.”⁹⁵⁷ Cabe insistir en el hecho de que el autor holguinero describe la pobreza del campo cubano; mientras que no hace ninguna alusión a la situación urbana de riqueza y desarrollo que se vivía en aquellos años.

2.3. El narrador, autor e informante

Como ya se notaba en *Celestino*, la voz que se esconde detrás del protagonista es la del propio autor. Se podría decir que Arenas es el informante y que Fortunato es el narrador y protagonista de la novela que reemplaza al informante. En este caso se cuenta su historia así como la de sus familiares, y más ampliamente, la de todo un pueblo. Lugo Nazario se detiene en esa obvia similitud que une el autor a su personaje y comenta:

Puesto que existe cierta semejanza entre Reinaldo Arenas y Fortunato, quien también era escritor, se comprende que la actividad del proceso creador origina una confluencia de personalidad mediante la cual la voz del autor se encarna en Fortunato. Así, Fortunato se convierte en el narrador del relato sin dejar de ser la voz del autor. De este modo se entiende que en el monólogo final de Fortunato respecto a la responsabilidad de testimoniar el dolor de su familia, de ser su vocero, se siga escuchando la voz de Arenas; por cuanto la novela constituye un discurso de doble voz.⁹⁵⁸

Quien también alude a esa semejanza es Roberto Valero:

Es evidente que Fortunato no sólo asume el papel de la tía solterona o de entes femeninos. Es más, el propio autor se ha implicado en el texto (si hacemos un acercamiento tradicional sabiendo que la novela es en gran parte autobiográfica), porque él –Arenas– es el intérprete, el escudriñador, el que está haciendo de vocero de todas sus criaturas.⁹⁵⁹

Mocega González, por su parte, hace referencia a la historia colectiva que se esconde detrás del relato de Fortunato; a la historia no-oficial, la de un pueblo que cuenta su trágica realidad: “El libro es Cuba y su historia republicana desde la voz de su

⁹⁵⁷ Soto, F., *Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 52.

⁹⁵⁸ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 104.

⁹⁵⁹ Valero, R., op. cit., pp. 119-120.

intérprete.”⁹⁶⁰ Finalmente, Richard Browning se detiene en la situación del niño/adolescente Fortunato que rechaza la visión romántica de la infancia:

Neither pre-revolutionary society nor the revolution itself has valued the young writer, nor have they valued the children whose histories he has brought to the fore through his empathetic narrative; there is no benevolent dictator here, no ‘figura tutelar’. Both social systems have stifled the young writer’s, and others’, efforts at self-expression. (...)

Reinaldo Arenas utilizes childhood to trace the history of that oppression and of the individual’s struggle against it. He demonstrates just how trapped we are by the ‘lie’ of the romantic childhood; for this protagonist there is no idyllic childhood to recuperate when faced with an unpleasant present reality; there is nothing but trauma out of which to build the nation. (...) The reader suspects that trauma is behind the silence of the child, and this novel attempts to give voice to that child.⁹⁶¹

A través de su perspectiva, Fortunato describe la situación de sus familiares y de la gente que, como ellos, nunca han recibido una ocasión para expresarse:

from a position as an exile within his own family and nation, he explores exile as it is manifested in his family members, producing a sharp criticism of the socio-economic and cultural situation of his fellow Cubans.⁹⁶²

Es necesario añadir algún comentario sobre las voces narrativas en este libro. Una novela testimonial y autobiográfica se suele contar en primera persona. Sin embargo, en este caso, las voces narrativas varían entre la tercera y la primera persona, que es además compartida por varios personajes. Cuando se utiliza la tercera persona, Fortunato cuenta la historia desde la muerte, llegando a describirse a sí mismo como si se tratara de un narrador externo. En cuanto a las voces narrativas en primera persona, sólo hace falta recordar que Fortunato presta su voz a los diferentes miembros de su familia y les permite contar de esta manera su propia tragedia. Aunque pueda parecer sorprendente, detrás de cada primera persona, aunque hable Digna, Adolfina o Celia, siempre se esconde el mismo Fortunato.

⁹⁶⁰ Mocega González, Esther P., “Invención y revelación de la realidad en *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas*” en Hernández-Miyares, J. y Rozencvaig, P. (eds.), op. cit., p. 82.

⁹⁶¹ Browning, Richard, *Childhood and nation in Latin American literature: Allende, Arenas, Bryce Echenique (etc.)*, Nueva York, Peter Lang, 2001, p. 64.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 138.

Ahora bien, lo que más caracteriza al personaje principal, que lo diferencia de sus familiares y que además comparte con el autor, son tres elementos: su homosexualidad, su pasión por la escritura y su destino como poeta maldito.

2.3.1. Fortunato, el homosexual

Las tendencias homosexuales del protagonista son mucho más claras en esta segunda novela que en la primera. Aunque siguen limitándose a referencias indirectas, estas ya van preparando al lector para la homosexualidad del protagonista Héctor, que conocerá en la tercera novela de la pentagonía, *Otra vez el mar*.

Hay varios indicios a lo largo de la novela que muestran la sexualidad de Fortunato. Estos se encuentran a menudo en las reacciones de los demás personajes. Por ejemplo, Jacinta se queja a menudo del hecho de que siempre está en casa: “Qué haces acostado a estas alturas. Zanaco, encerrado como una mujer. So babilencia, so faino, so marica.”⁹⁶³ o comenta que “Dicen que ahora le ha dado por no cortarse el pelo. Para mí que es pájaro”⁹⁶⁴ ...⁹⁶⁵

Otra prueba es el episodio del palo de guano que Fortunato se introduce en el ano: “Un día cogió un palillo de guano y se lo metió en el culo, tan sólo, quizá, para experimentar una nueva sensación de dolor. Esa vez lloró como Adolfina...”⁹⁶⁶

El pasaje que confirma la atracción de Fortunato por los hombres es la relación que tiene con su amigo Avi. Cuando van al Repello de Eufrosia para tener su primera relación sexual con una prostituta, Fortunato no consigue la erección. Luego, algunas páginas más adelante, cuenta cómo sólo logró eyacular pensando en su amigo Avi:

Sólo cuando apareció Avi, alto, flaco, en sus pantalones estrechos, usurpando la cara de los otros, riendo y haciendo equilibrios sobre extrañas vegetaciones, se estimuló el ritmo de sus frotaciones, y en medio de un torbellino de rostros fragmentados, desesperados, y extrañas hojas que se desplazaban, Fortunato logró finalmente el tranquilizador objetivo.⁹⁶⁷

⁹⁶³ *El palacio*, p. 23.

⁹⁶⁴ El término ‘pájaro’ se utiliza coloquialmente en Cuba para hacer referencia a los homosexuales.

⁹⁶⁵ *El palacio*, p. 315.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 269.

Avi es el amigo a quien ama secretamente. Cuando decide alzarse, también lo hace porque piensa que Avi lo va a acompañar. Sus ideas para con Avi no se limitan a las de un amigo común:

Alzarse con Avi. Irse para la Sierra, pelear juntos. Él lo defendería. Los disparos, y él, metralleta en mano, evitando que lo acribillasen. Mataría a todos los casquitos, luego tomaría el cuerpo del herido, lo llevaría hasta lo más intrincado y allí comenzaría a curarlo. Él peleando, disparando, defendiendo al amigo. (...) Pero hubiera sido tan bueno irse los dos, perderse; no tener que ver más a los otros. ¿No eran ellos distintos? Avi le hablaba a cada rato de viajes, de irse para La Habana, de una isleta de un cayó...⁹⁶⁸

Es manifiesta la atracción que siente Fortunato por su amigo. Avi es, además, un ser diferente de los demás, como el propio Fortunato. Él también quiere irse de Holguín.

Finalmente, algo que sorprende a la crítica es el siguiente extracto:

Sí podría, sí podría. La secaba el incesante olor a guayaba podrida, subiendo. La secaba la voz chillona, el hambre, el continuo estruendo. La secaban las noches de inútil vagabundeo. La secaba el nuevo infierno que, de tan violento, no dejaba lugar a otras evocaciones. La secaban las continuas cartas de su madre, el ininterrumpido refunfuñar de la abuela. La secaba todo lo que él desconocía y, sin embargo, lo presionaba, asfixiándolo.⁹⁶⁹

Perla Rozencvaig comenta a propósito de este pasaje que el uso del pronombre de objeto directo 'la' es sumamente revelador. Explica que, a primera vista, el lector podría pensar que se trata de una de las tías, pero que al seguir leyendo, se da cuenta de que es Fortunato quien dialoga consigo mismo. Según la investigadora, esto demuestra "el alma femenina que vive dentro de él"⁹⁷⁰ y como esta "reafirma las inclinaciones homosexuales"⁹⁷¹ de Fortunato.

No obstante, me parece relevante leer con más detenimiento el texto de Arenas para entender que ese pronombre femenino quizá no se refiere a una tía ni a Fortunato, sino

⁹⁶⁸ Ibid., pp. 268-269.

⁹⁶⁹ Ibid., p. 183.

⁹⁷⁰ Rozencvaig, P., *Reinaldo Arenas. Narrativa de transgresión*, op. cit., p. 87.

⁹⁷¹ Ibid.

a una planta. Estas son las frases que siguen a las primeras líneas citadas anteriormente:

El incierto porvenir, la seguridad de que si alguien vigilaba era precisamente para no dejarlo escapar. Sus radiantes hojas verdes perecían, se difuminaban calcinadas, ante la presencia de una calle candente que obligatoriamente hay que cruzar, de un techo de fibrocemento bajo el cual, obligatoriamente hay que vivir. Sus flores mínimas, perfumadas y blancas caían de golpe, desaparecían, bajo la continua ráfaga del rencor de la impotencia, de la furia de la imposibilidad de escapar. Y su perfume y el rumor de su follaje ya se confundían, ya se fundían, con el estruendo de latachos y el rechinante olor de la mermelada que anulaban el resto de los olores del mundo.⁹⁷²

Se notan las múltiples referencias hacia la naturaleza de esa planta: sus hojas, sus flores, su perfume y su follaje; que continúan a lo largo de este pasaje del libro. Es obvio que el pronombre 'la' alude directamente a esa planta. Ahora bien, también se podría entender que detrás de ella, se esconde el protagonista de la novela, pero afirmar contundentemente que el pronombre hace referencia a Fortunato y por consiguiente demuestra su feminidad no me parece adecuado.

Más adelante, Rozencvaig se detiene también en el hecho de que en esta novela, los dobles del protagonista son Adolfinia y Esther, personajes del sexo opuesto, con lo que se podría entender que el autor quiso demostrar el lado afeminado del protagonista. Sin embargo, Roberto Valero no está de acuerdo con las afirmaciones de esta investigadora y comenta que “el problema está en utilizar en demasía la transformación Fortunato/ser femenino para probar el homosexualismo del protagonista.”⁹⁷³ Comparto la observación de Valero aunque tampoco se puede negar que en la obra existen numerosos elementos y pasajes, como los citados en este apartado, que hacen sobrentender al lector la homosexualidad del adolescente Fortunato.

⁹⁷² *El palacio*, p. 183.

⁹⁷³ Valero, R., op. cit., p. 117.

2.3.2. Fortunato, el escritor

La obsesión del protagonista por la escritura no es tan fuerte como en *Celestino*. Aunque en el ‘Prólogo y epílogo’ se presente a un Fortunato apasionado por la escritura, posteriormente en la novela, aparecen muy pocas referencias a esta actividad. Lo que sí es importante entender es que la novela está contada y escrita por Fortunato, y en este punto no estoy realmente de acuerdo con Francisco Soto, quien dice que en las dos primeras novelas, se trata de pre-escritura:

Both the child-narrator/Celestino and Fortunato dream and idealize imaginative worlds and engage at the same time in the writing process. However, this writing is still of presignification, that is, what is written is a form of pre-writing, unintelligible and hidden from the other subjects in the novels as well as from the reader.⁹⁷⁴

Puede ser el caso de *Celestino*, pero no el de la segunda novela ya que el texto que el lector tiene entre sus manos, la novela en sí, es la obra de Fortunato. En la primera parte de la novela, se puede leer que Fortunato nunca para de escribir:

Mientras sudo, toso y espanto a los mosquitos, escribo. Mientras toso y toso, mientras sudo y sudo y palmeteo en el aire, escribo. No sé cómo me he hecho de una máquina de escribir y ya le he acabado al viejo todas las resmas de papel de la venduta. El viejo no dice nada porque no habla. Y abuela me quiere matar de la rabia que le da ver que el viejo tenga que despacharle la mercancía en la mano a la gente. Mientras la vieja me pelea yo escribo y escribo. Y no duermo. Y no como. Hasta que al fin se me quitan los deseos de escribir y tiro todas las resmas de papel en la fosa del baño. La vieja me ve y cae con un ataque.⁹⁷⁵

En la segunda y la tercera parte de la novela, casi no se volverá a encontrar ninguna referencia a esa obsesión de Fortunato por la escritura, pero sí algunos comentarios que permiten suponer que el narrador sigue escribiendo y que es el único de la familia que se siente atraído por la lectura o por la creación. Se pueden entresacar diversas citas que ilustran este asunto:

⁹⁷⁴ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 118.

⁹⁷⁵ *El palacio*, pp. 19-20.

Ah, si hubiese habido campanas. Si como en otros tiempos y en otros sitios – esto lo había leído en un libro de Fortunato– las campanas repicasen al viento cuando alguien, hermoso y joven, moría –por si acaso era un ángel.⁹⁷⁶

Fortunato es quien roba el papel de la tienda del abuelo para poder escribir:

Fue entonces cuando le robó al abuelo las resmas de papel y empezó a escribir, al parecer en forma interminable; fue entonces cuando su madre se largó para el extranjero.⁹⁷⁷

Y más adelante se puede leer que el abuelo se queja de eso:

Pero resulta que no tengo con qué envolver las mandarinas, pues los papeles que tenía, el condenado Fortunato los ha gastado en escribir puercadas.⁹⁷⁸

En un momento, Fortunato explica también que ha escrito varias novelas, entre las cuales una de las protagonistas es Lolín, una prostituta del Repello de Eufrasia que le gusta mucho:

Aunque, ni él mismo jamás lo ha confesado, Fortunato ha escrito novelas en las cuales el personaje central, la gran estrella, es ella, Lolín. En una, él y ella, luego de haber dado un golpe formidable, huyen en un gran automóvil por toda la Isla; hacen el amor en cualquier sitio, mientras todos se confabulan para acosarlos. En otra, ella es una cantante lejana y famosa que viene de paso a este pueblo. Mira a Fortunato, lo llama y se lo lleva para siempre...⁹⁷⁹

Es posible reconocer aquí el argumento de la novela *¡Qué dura es la vida!* que escribió Arenas con 17 años, la edad de Fortunato. Nunca se publicó pero se puede consultar en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. Marta, el personaje principal de la novela real, se ha convertido en una cantante de ópera muy famosa que hace viajes en el mundo entero para que se descubra su voz. Resulta muy interesante que Arenas haga referencia a esa novela que nunca quiso publicar, hablando de Lolín como si fuera Marta. Con esto se demuestra una vez más que Fortunato es el propio autor.

⁹⁷⁶ Ibid., p. 127.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 114.

⁹⁷⁸ Ibid., p. 198.

⁹⁷⁹ Ibid., p. 200.

2.3.3. Fortunato, el poeta maldito

Antes de empezar con el análisis de la obra, me parece adecuado citar el poema de Charles Baudelaire 'L'albatros' por las similitudes que demuestra este pájaro con el protagonista de esta novela:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.⁹⁸⁰

Como Baudelaire explica con su metáfora, el poeta es, como el albatros, un ser que no encuentra su lugar en el mundo de los humanos. A pesar de poder volar, de ser superior, es ridiculizado por ellos. Fortunato se encuentra en estas mismas circunstancias: ha nacido poeta e intelectual en un medio hostil. Sus familiares son como los marineros de Baudelaire y él se encuentra exiliado en esta realidad. Para Fortunato, escribir es una fatalidad: fue elegido para testimoniar y escribir sobre las desgracias de los demás. Estas características del protagonista las ha mencionado anteriormente Arenas a propósito de sí mismo:

⁹⁸⁰ Baudelaire, Charles, 'L'albatros' en *Les fleurs du mal*, París, Le Livre de Poche, 1996, pp. 129-130. Traducción de Enrique López Castellón: El albatros: A menudo, por divertirse, los hombres de la tripulación / cogen albatros, grandes pájaros de los mares, / que siguen, como indolentes compañeros de viaje, / al navío que se desliza por los abismos amargos. Apenas les han colocado en las planchas de cubierta, / estos reyes del cielo torpes y vergonzosos, / dejan lastimosamente sus grandes alas blancas / colgando como remos en sus costados. ¡Qué torpe y débil es este alado viajero! / Hace poco tan bello, ¡qué cómico y qué feo! / Uno le provoca dándole con una pipa en el pico, / otro imita, cojeando, al abatido que volaba. El Poeta es semejante al príncipe de las nubes / que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero; / desterrado en el suelo en medio de los abucheos, / sus alas de gigante le impiden caminar. (en <http://www.enfocarte.com/poesiasemanal/ baudelaire.html>)

Creo, además, que en cualquier tiempo en que me hubiese tocado sobrevivir hubiese sido escritor (aun cuando no publicara una cuartilla). Esa fatalidad (esa dicha) está por encima de cualquier sistema social.⁹⁸¹

En esta misma línea, comenta el autor en un artículo sobre Lezama Lima lo que significa para él la palabra ‘poeta’. Escribe que es “un ser misterioso y terrible, un elegido. Poeta es una condición fatal que se convierte en dicha sólo cuando logra expresarse cabalmente. Para el poeta expresar su condición es ser.”⁹⁸² Así también señala en la entrevista realizada por Jesús Barquet que “la necesidad de escribir es algo trágico, es una fatalidad.”⁹⁸³ En cuanto a Fortunato, aclara que es:

un individuo sufriente, que va a decir la verdad y que va a interpretar. El poeta es el que vaticina, de acuerdo con el concepto antiguo de vate. Su función es la de estar condenado a asumir, interpretar, padecer la tragedia suya y la de los demás... y expresarla a través de la creación.⁹⁸⁴

Rosario Rexach explica cuál es la tarea de Fortunato:

Es la de ser testigo y expositor de la confusión que es la vida, es decir la realidad que está ahí a la vista de todos, pero también la que subyace y es difícil captar. Y es estar sólo en la tarea. Es comprender dolorosamente que no se es como los demás. Que su tarea no es simplemente vivir, sino decir y proclamar lo que ve, lo que siente, lo que piensa, lo que sueña.⁹⁸⁵

Y añade:

En otras palabras, está condenado a ser singular, diferente, a no conformarse con lo que los demás se conforman, a preguntar siempre frente a lo que todos aceptan y a proclamarlo. En fin, a ser lo que en nuestro lenguaje de todos los días se llama un intelectual. (...) La incomprensión y la soledad cercan al hombre que es así. Y, por supuesto, el rechazo.⁹⁸⁶

⁹⁸¹ VV.AA., “Literatura y Revolución (Encuestas) Los Autores”, op. cit., p. 164.

⁹⁸² “El reino de la imagen”, *Mariel*, Año I: 1 (primavera 1983), p. 20.

⁹⁸³ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 74.

⁹⁸⁴ Prieto Taboada, A., op. cit., pp. 692-693.

⁹⁸⁵ Rexach, R., op. cit., p. 143.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 144.

En el mismo texto, hay numerosos extractos donde el autor/narrador se detiene en el estado y en el papel de Fortunato en esta historia. Por ejemplo, explica el narrador que el protagonista vive en otra dimensión:

Porque lo cierto es que la realidad siempre era otra. Y él estaba siempre en otra realidad, en otra que no era precisamente aquélla, la que ellos llamaban *la verdadera*. La única que ellos conocían.⁹⁸⁷

Él es un ser diferente y, a pesar de intentar imitar el comportamiento de las personas que lo rodean, siempre hay algo que le vuelve a recordar su fatalidad:

Pero alguien, siempre más allá, en un sitio al cual él no podía llegar para destruirlo, le hacía ver lo ridículo, lo totalmente desubicado, aun cuando los otros lo aceptasen, que se veía él entre aquel grupo de muchachos, haciendo los mismos aspavientos y groserías... Entraba en el baño, su único refugio desde que hubieron de trasladarse para el pueblo.⁹⁸⁸

Hasta que un día, comprende quién es realmente y qué es lo que va a dar significado a su vida:

Y fue entonces (cuando ya todos lo aceptaban, cuando ya se había ganado con su astucia, con su aparente estupidez, la consideración y el afecto de todos), cuando comprendió que no podía más, que era imposible, que nunca había podido, y que ahora más que nunca tenía que desaparecer. Y fue entonces cuando comenzó a interpretar a toda su familia, y padeció más que todos ellos sus propias tragedias... Fue entonces cuando se pegó candela, cuando se exiló voluntariamente, cuando se convirtió en un viejo gruñón, cuando enloqueció, cuando, transformado en una solterona, se lanzó a la calle en busca de un hombre.⁹⁸⁹

El papel de intérprete y portavoz de Fortunato es asumido con profundo pesar por él, como demuestra el uso repetido del adjetivo ‘fatal’:

Pero si algo permanecía en él era la condición fatal, inexplicable –entonces– de encargado de administrar los gritos. (...) aquella incomprensible condición de emisario del terror, aquella condición de saberse tocado por un don fatal, por una dicha, por algo ineludible que lo destruía y lo formaba a la vez, por

⁹⁸⁷ *El palacio*, p. 49. (cursiva en la cita)

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 115.

algo que, sencillamente, lo justificaba, aun cuando él mismo muchas veces intentara ahuyentarlo.⁹⁹⁰

Sólo él es capaz de entender el significado real de las palabras:

Pero hay algo detrás, hay algo detrás de aquellas palabras que sólo él comprende; y cada palabra, cada sonido se va convirtiendo en un reto, en un terror, en una posibilidad de ternura, en un enigma, su enigma, que sólo a él le está permitido descifrar. (...) Ahora ya es el condenado, ya es el elegido, el que no puede conformarse; el dueño de un espanto que no se ajusta a los estrechos límites de las desdichas diarias. (...) Ahora comprendía que era justificada la desconfianza que los otros tenían para con él. Pues, ¿qué era él para ellos sino un traidor, alguien que se consideraba (que se sabía) más allá, alguien que vigilaba para burlarse, alguien que no tomaba en serio lo que para ellos justificaba su existencia, sino *lo otro*, lo que nadie veía, *lo inútil*? Era un traidor. Y, de seguir viviendo, no le quedaba otra alternativa que ser siempre el rechazado. Pues no se conformaba con estar, sino que deseaba saber. Ver detrás.⁹⁹¹

Estas dos últimas frases son de suma importancia porque confirman que Fortunato es un intelectual y que por esta razón es rechazado por su entorno familiar. Esa condena, ese ‘pathos’ le provoca en varias ocasiones una gran tristeza porque se da cuenta de que no podrá ofrecer ninguna solución para aliviar las agonías de sus familiares:

Lloro de rabia al ver que no puedo hacer nada para que las cosas mejoren, aunque sea para mí.⁹⁹²

O en otro momento:

Y no sé lo que es, pero hasta el rurr, rurr, de las palomas en el techo me parece que es triste y que anuncia más tristeza, y que anuncia que no hay jamás salida, que para mí no la habrá jamás.⁹⁹³

En el siguiente extracto, se puede leer que Fortunato se convierte en cada uno de sus familiares y sufre sus tragedias. Lo difícil para él es que no sólo tiene que padecerlas sino testimoniar sobre ellas:

⁹⁹⁰ Ibid., p. 151.

⁹⁹¹ Ibid., p. 152. (cursiva en la cita)

⁹⁹² Ibid., p. 172.

⁹⁹³ Ibid., p. 166.

Muchas veces había sido Adolfinia, y había padecido como ella, o quizá más, la urgencia de ser abrazada, penetrada, degollada, asfixiada, aniquilada de amor por alguien. Muchas veces había sido Celia, y conoció entonces el esplendor de los sufrimientos tradicionales, y la locura. Muchas veces fue Digna, y supo de otros rostros de la estafa y de la soledad que creía imposibles. Muchas veces fue Polo y Jacinta y supo entonces hasta dónde podía llegar la furia y la frustración, la necesidad de rencor y de blasfemia. Muchas veces fue Tico y Anisia y comprendió entonces que para sobrevivir urgen dos condiciones: la inocencia y la crueldad. Muchas veces fue Esther y como ella razonó, no sin terror, que la muerte voluntaria es el único acto puro, desinteresado, libre, a que puede aspirar el hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga, quizá, algún fragmento de eternidad y de heroísmo. Muchas veces, siempre, seguramente, sí, había sido todos ellos, y había padecido por ellos y quizá –porque él tenía más imaginación, porque él iba más allá– al ser ellos había sufrido más que ellos mismos dentro de su autenticidad, dentro de su propio terror, invariable, y les había otorgado una voz, un modo de expresar el estupor, una dimensión del espanto que, quizá, seguramente, ellos mismos jamás llegarían a conocer ni a padecer. Porque también estaba eso, el llevar todas las desgracias de los otros, el padecer por ellos y tratar de interpretarlos. También estaba eso: las sucesivas transfiguraciones del terror. Su oficio de intérprete, de escudriñador, de vocero...⁹⁹⁴

Y continúa:

Fue entonces –o quizá antes, quizá siempre, quizá un poco después– que comprendió que ése era su sentido de estar, su fin –ahora sí, ahora sí, pensó–, que sólo en la violencia y en las transfiguraciones encontraría su autenticidad, su plenitud desgarrada.⁹⁹⁵

Como se puede destacar de las citas anteriores, Fortunato es el encargado de dejar noticia de las tragedias de sus familiares. En la propia novela, el narrador llega a utilizar la palabra ‘testimonio’ para calificar su tarea:

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió, y el cuello se abriría dando paso a los variados dientes finos, largos, un poco más gruesos, de acero, que él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores y, por lo tanto quien mejor podía padecerlos. ¿Acaso no había sido Adolfinia y había medido la furia causada por las sucesivas abstinencias? ¿Acaso no había sido Digna y había conocido la soledad sin ningún tipo de pretensiones? ¿Acaso no había sido ya Polo y había experimentado las frustraciones en todas sus escalas? ¿Acaso no había sido él

⁹⁹⁴ Ibid., pp. 241-242.

⁹⁹⁵ Ibid., p. 242.

quien le había otorgado voz, sentido trágico, trascendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles? Él era el traidor, el traficante, *el encargado de dar testimonio*, el superior. Deshaciéndose, para poder hacer. El intérprete cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difuminarse, al desaparecer barrido por la furia del fuego. Y corriendo, jadeante, ya sereno, casi dichoso, comprendió que sólo en la violencia y en las transfiguraciones podría hallar su verdadera autenticidad, su justificación...⁹⁹⁶

2.3.4. Fortunato, Adolfina y Esther

En esta novela, como en *Celestino*, el protagonista dispone también de un doble. Ya no se trata de un primo inventado por el narrador, sino de dos personajes reales. En este caso, son dos mujeres: la primera es la prima Esther y la segunda es la tía Adolfina. Esos dobles tienen la misma función que en la primera novela, es decir la de completar la personalidad de Fortunato y la de entenderlo en un mundo que lo rechaza. Adolfina y Esther le ofrecen por un lado la feminidad que él debe esconder; y por otro, le confirman partes de su comportamiento, como la soledad y la desolación. Ellas son los dos únicos personajes que llegan a preocuparse por Fortunato dentro de la novela.

Antes de seguir con ellas, cabe detenerse en un episodio de la novela en la que Fortunato se crea otro doble. A veces, al sentirse solo y al no tener a nadie con quien hablar, se va al baño a conversar con su doble en el espejo. Como en el caso de *Celestino*, se reconoce el mito de Narciso. Su doble es su propia imagen reflejada, que da salida a su conciencia:

Pero a mí no me importa ser bonito o feo. Ni me miro al espejo por eso ni por cosa que se parezca. Me miro para conversar. Para conversarme. Y me digo:
-Comemierda, qué haces en esta casa llena de viejas locas.
-Comemierda, qué haces trabajando en esa podredumbre de guayabas llenas de gusanos, donde te vas tú también pudriendo. Hasta después que te has bañado te llega la peste a guayaba podrida, pues te sale ya de dentro.
-Eres una guayaba podrida.
-Comemierda.
-Verraco, verraco. (...)
Pero es verdad lo que me digo tú: aquí no hago nada.⁹⁹⁷

⁹⁹⁶ Ibid., pp. 360-361. (las cursivas son mías)

⁹⁹⁷ Ibid., pp. 160-161.

Ahora, en cuanto a los dos personajes de la familia que simbolizan sus ‘segundo yo’, hay que señalar que tienen mucho en común con el narrador. Fortunato y su prima comparten el hecho de buscar una salida a su triste vida. Esther se suicida por un amor no correspondido y por no dar sentido a su existencia. En la muerte, su prima encuentra la salvación y la felicidad:

Pero jamás sintió tanto placer como en ese instante –irrepetible, fatalmente– en que todas las alimañas subterráneas se le abalanzaron. Y un millón de gusanos voraces, de oscuros cucarachones, de ágiles lombrices, de rojas hormigas, rajaron su cuerpo y comenzaron a transitarlo a dentelladas. Y cuando el devorar requirió tales ajetreos que toda ella estallaba, se fragmentaba, se desintegraba, se esparcía desapareciendo entre muelas, garfios, aguijones, ventosas, lenguas, su dicha fue tanta que pensó que no podría resistirla o que de un momento a otro terminaría. Y, precavida, alzó el vuelo. Fue aquel su triunfo, el mayor –el único– a que puede aspirar una suicida.⁹⁹⁸

En un primer momento, Fortunato encuentra la liberación en su alzamiento, pero su fracaso lo lleva a la muerte también. Es por esta razón que en la novela, en los apartados ‘Vida de los muertos’, Esther y Fortunato aparecen casi siempre juntos comunicándose desde la muerte, lo que remite indudablemente a Juan Rulfo. Le explica Esther: “Tú eres mi soledad, y yo represento para ti la certeza de que estás solo.”⁹⁹⁹ Esta frase, como la siguiente, expresada por ella misma en otra conversación con su primo, confirman que ella no es más que su doble: “Son ideas tuyas. Son ideas mías. Son ideas *tuyas-mías*.”¹⁰⁰⁰

En cuanto a Adolfina, la relación de doble es mucho más clara que la de Esther. Se podría decir que Adolfina y Fortunato desarrollan unas vidas paralelas, donde ocurre lo mismo pero adaptado al sexo y a la personalidad de cada uno. Los dos encuentran su refugio en el cuarto de baño, el lugar privilegiado para el reencuentro consigo mismo. Fortunato se encierra en él para masturbarse o hablar con su conciencia y Adolfina para bailar en la bañera.

⁹⁹⁸ Ibid., p. 134.

⁹⁹⁹ Ibid., p. 137.

¹⁰⁰⁰ Ibid., p. 190. (cursiva en la cita)

Adolfina es la tía más frustrada de la familia por ser virgen a una edad avanzada. Por lo tanto, se siente extremadamente sola y busca su salvación en su gran noche. Esa noche se convierte en su última oportunidad para encontrar un hombre que quiera tener una relación sexual con ella. Se puede leer, por ejemplo:

Pero ya no
aguanto
más. Hoy mismo voy a salir a la calle y me voy a acostar con el primero que
encuentre.¹⁰⁰¹

Y luego, hace referencia al coraje de los otros, quienes para conseguir su felicidad se fueron de la casa. Ella también debe salir para ofrecerse una última oportunidad:

Los otros han elegido irse, a cualquier sitio, pero se han ido. Onérica, Esther... todos los hombres se fueron jóvenes antes que la maldición de esta casa los destruyera, hasta el mismo Fortunato se atrevió... Si te quedas aquí: la llegada de la muerte, sola y vieja.¹⁰⁰²

Hasta que por fin, llega su gran noche, la noche de su salvación, de su liberación:

Ésta es mi noche. Lo que no encuentre esta noche, no lo encontraré nunca. Mi noche. Si no encuentro nada hoy, debo darme por vencida. Sé que éste es el final. Sé que después que amanezca y vuelva sola para la casa, será peor que estar muerta y sabiéndolo. Éste es el final y tu noche, Adolfina. Al fin llegó tu noche.¹⁰⁰³

A partir de ahora, aparecen numerosos consejos de belleza provenientes del periódico *Norte* de Holguín del año 1958 y de los *Cuadernos populares* de ese mismo año. El autor ha añadido también anuncios de programación del cine o del teatro de Holguín con funciones relacionadas con la situación de Adolfina: “Sed de cariño”, “Amor a medianoche”, “Abismo de pasión”, “Una hora contigo”.¹⁰⁰⁴ Arenas aporta de esta manera una nota de humor a esta triste historia.

¹⁰⁰¹ Ibid., p. 234.

¹⁰⁰² Ibid.

¹⁰⁰³ Ibid., p. 275.

¹⁰⁰⁴ Ibid., pp. 312-314.

Desafortunadamente, la noche de Adolfina resulta un fracaso porque a pesar de haberse pintado y vestido lo mejor que ha podido, se parece más a una bruja que a una mujer atractiva. Intenta hacerse pasar por una prostituta en el Repello de Eufrosia y hasta allí los hombres se burlan de ella. Vuelve a casa sola y desesperada: “Realmente hice todo lo posible. Eso es lo más triste del caso: que todo está hecho.”¹⁰⁰⁵

Como ocurre con Fortunato, encuentra su última salvación en la muerte. En este caso, se prende fuego, y aunque nunca se haga una referencia directa de su suicidio, se puede leer, por ejemplo, en el ‘Prólogo y epílogo’: “El baño se ilumina. El baño ha cogido candela. La bola de candela sale del baño. Ay, ay, dice la bola de candela.”¹⁰⁰⁶

Paralelamente, en el libro, se cuenta la historia de Fortunato, quien por ser diferente se siente también extremadamente solo en su familia. Busca su salvación en su gran día: el de su partida de la casa. Desafortunadamente, el viaje a Velasco supone una decepción porque no lo aceptan los rebeldes. Como Adolfina, Fortunato tiene que volver a casa, en su caso, para buscar un cuchillo. Se dice a sí mismo: “Vuelves, mariquita, para la casa.”¹⁰⁰⁷ Desgraciadamente, tampoco tiene el coraje para matar al guardia.

Es muy interesante ver que en la novela, esos dos episodios se cuentan en fragmentos que se alternan. Se pasa de la gran noche de Adolfina al alzamiento de Fortunato, de la vuelta a casa de Adolfina a la de Fortunato, del fracaso de Adolfina al de su sobrino.¹⁰⁰⁸ De esta manera, se consigue mostrar estructuralmente la relación de doble existente entre Fortunato y Adolfina. En cierto momento, aparece de una manera similar lo que cada uno añora para encontrar su liberación: “Un arma.”¹⁰⁰⁹ y unas líneas más hacia abajo: “¡Un hombre!”¹⁰¹⁰. También se encuentra en ese instante la vuelta a casa de cada uno, el símbolo de su fracaso:

Estás frente a la puerta. Estás tocando la puerta. Ya vienen a contestarte.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁵ Ibid., p. 312.

¹⁰⁰⁶ Ibid., p. 19.

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 305.

¹⁰⁰⁸ Ibid., p. 280 y siguientes.

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 285.

¹⁰¹⁰ Ibid.

¹⁰¹¹ Ibid., p. 316.

Y en cuanto a Adolfina:

Seguida de un coro de príncipes vuelvo para la casa. Yo, Adolfina, la mujer más bella del mundo. Regreso ya a mi palacio rodeada de un enorme coro de príncipes.¹⁰¹²

Es interesante notar que Adolfina utiliza la palabra ‘alzar’ para referirse a su gran noche: “Voy a alzar el vuelo.”¹⁰¹³, como después lo hace el narrador sobre Esther al hablar de su suicidio¹⁰¹⁴. No deja de ser una referencia al otro alzamiento, el de su doble, Fortunato. Arenas juega de esta manera con el doble sentido del verbo ‘alzar’.

Finalmente, Adolfina también comparte con Fortunato, aunque de una manera mucho menos constante, el padecer por los demás y el convertirse en ellos. En el primer extracto, se interesa por su hermana que está en Estados Unidos:

Pienso en ella ahora porque nunca pienso en ella. Porque en esta casa tampoco nadie piensa en ella. Pensamos sólo en nosotros mismos, y es bastante. Y yo creo que no se nos puede culpar de que pensemos solamente en nosotros mismos, ya que es igual que pensar en todo el mundo. Porque yo, por lo menos, traigo dentro todas las desgracias del mundo. Miles de mundos traigo yo dentro, deflecándome. Y algunas veces quisiera empezar a vomitarlos, pues ya estoy atabornada.¹⁰¹⁵

En el siguiente ejemplo, Adolfina llora por primera vez por otra persona:

Le arrebaté el papel a Digna y salí a la calle dando voces. Dando gritos. Gritando y dando voces. Se ha alzado Fortunato. Se ha alzado Fortunato. Como una loca me paré en el portal y empecé a gritar hasta más no poder. Ay, también él. También él. Grité por él. Grité por él. Y por primera vez me olvidé de yo-Adolfina: mujer sola, mujer sin marido, mujer... Por primera vez me olvidé de mí y lloré por alguien que no fuera yo. Lloré por ese pobre muchacho que ya se ha perdido, quién sabe si hasta siempre. Lloré por él y por su recondenada madre que se rompe el lomo, trabajando lejos de nosotros. Lloré por la vida misma que no puede ser más tramposa y sucia. Y, cuando vine a darme cuenta, estaba como siempre, llorando por mí.¹⁰¹⁶

¹⁰¹² Ibid.

¹⁰¹³ Ibid., p. 63.

¹⁰¹⁴ Véase cita 998.

¹⁰¹⁵ *El palacio*, p. 139.

¹⁰¹⁶ Ibid., p. 266.

Esta similitud se convierte en ocasiones en una ambigüedad del escritor, ya que Fortunato y su tía llegan a intercambiarse los nombres, como ocurre en la siguiente cita:

Algunas veces yo dejo de ser Adolfinia y me vuelvo Fortunato. Y Fortunato soy. Y me siento sobre la cumbre de la casa y empiezo a conversar con las palomas de Castilla y cojo dos o tres alacranes y me los como de un solo bocado, o dejo que me piquen en los ojos. Algunas veces yo soy Fortunato. Pero otras, me vuelvo pata de la mesa. Y me quedo horas y horas y horas nada más que siendo la pata de la mesa. Y cuando me canso de ser la pata de la mesa, soy entonces Digna. Una vez me convertí en chipoyo y tardé como tres meses en volver a ser Adolfinia.¹⁰¹⁷

Fortunato adopta las cualidades de Proteo, quien se podía metamorfosear cuanto y cuando lo deseaba.

2.4. Dar voz a los sin voz

En esta novela, Reinaldo/Fortunato quiere ofrecer la voz a un grupo de personas que no tiene por sí mismo la capacidad de dar testimonio de sus vivencias. Esas personas son Fortunato y sus familiares, quienes disponen así de la oportunidad de hablar en primera persona sobre sus tragedias. Finalmente, es la voz de todo un pueblo, de una historia colectiva que el autor ha logrado reflejar a través de esta historia.

Comenta Ottmar Ette que “el autor integra su trabajo a la historia colectiva con los recortes de periódicos, los anuncios de teatro, los consejos de belleza...”.¹⁰¹⁸ Está claro que gracias a este medio, el lector se sitúa más fácilmente en el ambiente histórico de la novela. Además de esto, considero que hay mucho más en la novela que refleja la historia colectiva. Rita Gnutzmann-Borris, por su parte, dice que “Arenas consigue representar en una familia cubana de finales de la dictadura de Batista, la disolución de un pueblo.”¹⁰¹⁹ Finalmente, Méndez Rodena llama a Fortunato explícitamente el portavoz de la historia colectiva:

¹⁰¹⁷ Ibid., p. 213.

¹⁰¹⁸ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 102.

¹⁰¹⁹ Gnutzmann-Borris, Rita, “Reseña de *El palacio de las blanquísimas mofetas*”, *Mundaiz*, 25 (enero-junio 1983), p. 120.

El palacio complejiza la historicidad de la ficción al acoplar los acontecimientos insurreccionales con la angustiosa formación de una conciencia poética, personificada en el proto-narrador y protagonista Fortunato, figura que se convierte en portavoz de su historia individual y, a la vez, en intérprete de una historia colectiva.¹⁰²⁰

Michael Wood supone correctamente que, a pesar de ser inventados, los personajes de Arenas se basan en personas reales a quienes Arenas, de esta manera, ofrece una voz:

all these creatures are written, inhabitants of the imagination of Fortunato/Arenas, since he is, doubly, the only voice they have: because their pain would otherwise go unrecorded, and because they are fictional anyway. Fictional, but not without live counterparts, and most of them drawn, I assume, from models found in Arenas' childhood in the Cuban countryside and in the town of Holguín.¹⁰²¹

Al fin y al cabo, la historia de Polo, Jacinta y su familia no es en absoluto extraordinaria para la gente del oriente cubano. Polo, al igual que otros muchos, emigra de España a finales del siglo anterior y se establece en Cuba donde compra un terreno y se casa con una mujer campesina. Después de muchos años de trabajo duro en el campo, deciden mudarse a la ciudad; fenómeno que no ocurrió sólo en las provincias de oriente sino en todo el país. Finalmente, a pesar de haberse trasladado, su situación financiera empeora debido a la inseguridad que reina en la ciudad con la revolución que está a punto de triunfar. Resulta evidente que numerosos adultos originarios de esta provincia podrían contar la misma historia.

En la entrevista de Prieto Taboada, Arenas explica que el mundo de *El palacio*, es el mundo de su gente:

El mundo en que yo viví, el mundo en el que se desarrolla *El palacio de las blanquísimas mofetas*, es típico de un contexto geográfico cubano: de Oriente, y específicamente el norte de Oriente. Casi toda la gente que vivía en aquellos campos del norte de Oriente, entre Holguín y Gibara (...), era descendiente de familias españolas desde hace muchos años que, por vivir en un contexto muy cerrado, completamente rural, mantuvieron un lenguaje, una tradición, una serie de costumbres que naturalmente en La Habana fueron cambiando. Como yo viví en ese contexto más cerrado, se mantuvo en mi obra un tipo de

¹⁰²⁰ Méndez Rodena, A., op. cit., p. 14.

¹⁰²¹ Wood, Michael, *Children of silence. On contemporary fiction*, Nueva York, Columbia University Press, 1998, p. 64.

lenguaje mucho más característico que el que ya se hablaba en La Habana. Yo recuerdo que cuando fui por primera vez a La Habana todo el mundo me decía: ‘Ah, tú eres de Oriente, porque tú hablas cantando’.¹⁰²²

Una de las características de *El palacio*, que es imprescindible para el género testimonio, es el mantenimiento del lenguaje de los informantes. En esta novela, se refleja muy bien el habla del norte de esta región. Comenta Yvette Sánchez a este propósito:

El palacio de las blanquísimas mofetas es casi un compendio del cubano popular de aquella época de los 50. El lector hispanohablante que no sepa el cubano lo aprenderá con esta novela, porque se le hacen entrar en la cabeza, a fuerza de machacar, ciertos giros y palabras típicas que se repiten: *de ñapa*, es decir hasta la saciedad, por ejemplo, *faino* o *zanaco* o *guanajo* por, tonto.¹⁰²³

Hasta el propio Arenas se detiene en esa característica de su novela:

En el caso mío la situación era parecida. Yo pasé prácticamente toda mi infancia en el campo, y el sector de la sociedad en que yo vivía con mi familia era muy humilde. Eso fue una ventaja muy grande, porque de hecho tenía un contacto directo con la vida, con el lenguaje que se hablaba en la calle. Ese es el lenguaje más vivo; no es el lenguaje de la academia sino el lenguaje que utiliza la persona para comunicarse. Y en definitiva un libro no es más que un instrumento para comunicarse con alguien.¹⁰²⁴

Prieto Taboada le comenta a Arenas en esta misma entrevista:

Aunque el lenguaje cubano de la obra de Cabrera Infante es también muy popular, *El palacio*, sin intentar una reproducción fonética detallada del habla de los personajes, consta de palabras muy criollas, e incluso contiene muchas expresiones de la región de oriente. Hay una serie de palabras que en La Habana, por ejemplo, no son tan conocidas. A mi modo de ver, el libro lleva aún más lejos la presentación del idioma popular que Cabrera Infante.¹⁰²⁵

Otros rasgos muy típicos de la vida en oriente a finales de los años cincuenta son el matriarcado y el machismo. Resalta en la novela el sometimiento de la mujer tanto

¹⁰²² Prieto Taboada, A., op. cit., pp. 691-692.

¹⁰²³ Sánchez, Yvette, “Arenas, desilusionado, sensitivo y sensual”, *Religiosidad cotidiana en la narrativa caribeña*, Lausanne, Imprimerie de la cité, 1992, p. 150. (cursiva en la cita)

¹⁰²⁴ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 691.

¹⁰²⁵ Ibid.

social como sexualmente. Primero, en el campo, la mujer es considerada por el hombre como un ser completamente inútil, porque a ojos de este no dispone de la resistencia física necesaria para hacer frente a las diversas labores; además, en el caso del libro, la mujer ignora todos los detalles concernientes a las plantaciones agrícolas y su cuidado. Señala el narrador refiriéndose a Polo y a sus opiniones:

Trabajaba. Se levantaba antes que el día; y mucho después que éste se hubiese retirado, se retiraba él de la tierra. Arañaba, escarbaba, limpiaba, resembraba. Jacinta lo ayudaba en todas sus labores; luego también las hijas. Pero siempre era él el único hombre de la casa. Y ellas, las mujeres, por mucho que él las obligase (y las obligaba) a escarbar, poco rendían; y muchas veces lo que hacían era causar trastornos en vez de beneficios. Se cansaban enseguida, pisoteaban un semillero, se llevaban con el azadón algún renuevo, quizá hasta adrede. Y por mucho que él las golpeara y las obligara (como las golpeaba y las obligaba), nunca era como si fueran hombres, nunca aprendían a hacer las cosas como un hombre.¹⁰²⁶

En cuanto a las relaciones sexuales, la mujer tiene que complacer al hombre, lo que se comprueba en la novela con los casos de Jacinta y de Onérica. Respecto a esta última, la primera vez que se le acerca Misael, ella no ofrece ninguna resistencia ni verbal ni física a pesar de la sorpresa que le produce. Digna tampoco posee ninguna capacidad de decisión: su esposo acaba de comprar una casa grande en Holguín con buena parte del dinero robado a su suegro, y ahora que está instalado, decide dejar a Digna con los dos niños en casa de sus padres. Lo mismo había ocurrido anteriormente con Celia y su esposo, quien la abandonó con Esther poco antes de morir. Con estos ejemplos se demuestra que la mujer no tiene ninguna posibilidad de defender sus derechos. Sólo puede aceptar su fatalidad de mujer, como Fortunato tiene que aceptar la suya como poeta y homosexual.

A pesar de este manifiesto machismo que se aprecia en la novela, también está presente, al igual que ocurre en *Celestino*, el matriarcado. Aunque la mujer no represente nada para el hombre, ella es quien decide y se encarga de la casa y de las labores del hogar. Dice por ejemplo Jacinta:

¹⁰²⁶ *El palacio*, p. 69.

La que lleva el timón de esta casa soy yo. (...) Yo soy aquí la mujer y el hombre; porque lo que es atendido a Polo ya estuviéramos muertos y enterrados, y de los demás ni hablar.¹⁰²⁷

Es interesante citar ahora algunos monólogos de los personajes de la novela. No me detendré ni en todos los personajes ni en todos los monólogos porque eso sería prácticamente una transcripción de la obra, aunque sí ofreceré algunos ejemplos para mostrar sus quejas y lo que representan para ellos sus tragedias. Todos padecen las peores desgracias y por eso, en algún momento, Fortunato comenta lo siguiente:

Ahora siempre es de noche y Digna canta en el portal sin abrir la boca. Pobre Digna: sola y con dos muchachos. Pobres muchachos. Pobre Adolfin. Pobre abuela. Digo, pobre abuelo. Digo, pobre mamá. Digo, pobre yo. En fin: pobre Digna.¹⁰²⁸

Todos se merecen piedad dado que sufren a diario por su situación. Ya se han podido apreciar las desgracias de Fortunato en el apartado sobre el narrador, pero en el siguiente extracto este comenta la convivencia que debe soportar:

mi familia es la más escandalosa del mundo. Aún cuando están conversando de cosas sin importancia, la gente que pasa por la calle se para por un momento, pues piensan que están matando a alguien o algo por el estilo. Y yo tengo la desgracia de tener que vivir con todos ellos desde que nací.¹⁰²⁹

Por su parte, el abuelo Polo se queja por haber engendrado sólo a mujeres ‘inútiles’ e ‘incapaces’ de guardar a su marido. Pero también muestra su descontento por el error que cometió al vender la finca. Se arrepiente aunque no se lo diga a nadie por orgullo:

Ay, se equivoca uno en la vida. Ésa es la verdad. Se deja uno llevar por la gente y, cuando viene a ver, está con el agua al cuello, y la gente en la orilla... Ay, Moisés, en qué maldita hora viniste a proponerme que vendiera la finca. Allí por lo menos teníamos donde morirnos de hambre. Ay, pero se deja llevar uno por la gente y cuando viene a ver ya está uno ahogado. Sin escapatoria. Hábrase visto qué familia más condenada la que traje al mundo... De las cuatro hijas que tuve: dos dejadas, una para guardar puertas, y la otra viuda y loca, y dejada también a la verdad, pues el hombre se murió después que me la endilgó. Hábrase visto que suerte más perra... Y de contra esta condenada

¹⁰²⁷ Ibid., p. 157.

¹⁰²⁸ Ibid., p. 20.

¹⁰²⁹ Ibid., p. 92.

miseria, no para mí, que siempre fue lo que tuve, sino para todos. (...) Nos morimos de hambre.¹⁰³⁰

Estos lamentos del abuelo no son momentáneos o puntuales sino que, más adelante, al darse cuenta de cómo van las cosas en la ciudad, vuelve a arrepentirse:

Y las cosas cada día peor. La venduta en quiebra. La fábrica cerrada. El pueblo a oscuras, porque los rebeldes están como quien dice detrás de la casa. Los ahorcados a montones. El hambre al tolete.

Y sin escapatorias.

(...)

Por veinte pesos cualquiera se hace casquito.

Ay, Moisés, quién me mandaría a hacerte caso. Y lo peor es que no puedo ni quejarme.

Y lo peor es que tengo que hacerme el mudo para que me dejen en paz.

Hábrase visto...

Ay, Moisés, caramba.

Y de contra me deja a la muchacha con dos muchachos.

Y las cosas cada día peor.

Y yo temblando porque el barrio entero sabe bien que en esta casa no estamos con el gobierno.

(...)

En fin, que las cosas están cada día peor y que yo no veo escapatorias.

En eso es en lo único en que Jacinta y yo estamos de acuerdo: en que no hay escapatorias.¹⁰³¹

También Jacinta expresa continuamente su insatisfacción. Lo que más le molesta es que su marido haya vendido la finca donde habían vivido y muerto sus antepasados. También se lamenta a propósito de los destinos de los miembros de su familia. Por ejemplo, se enfada con Adolfinia porque se encierra constantemente durante horas en el baño y no le permite hacer sus necesidades. En una carta que escribe a Onérica dedica tres páginas a contar sus desgracias, cuando el motivo de su misiva era contarle a su hija que Fortunato se había alzado con los rebeldes, tema al que dedica tres líneas al final de la carta.¹⁰³²

¹⁰³⁰ Ibid., p. 122.

¹⁰³¹ Ibid., pp. 252-253.

¹⁰³² Ibid., pp. 290-295. La editorial había corregido los errores de ortografía en las pruebas pero Arenas volvió a introducirlos. Eran importantes para él a fin de mostrar el nivel de educación de la gente del campo. Cuando uno consulta las cartas de la madre de Arenas en la Firestone Library, Princeton University, nota que los errores cometidos por el personaje de la madre son muy parecidos (la desaparición de la h en algunas palabras, la confusión entre la 'v' y la 'b', etc.). Hasta en la obra del propio Arenas escrita antes de 1959 (y después) se pueden encontrar numerosos errores de ortografía del mismo estilo.

Otro personaje al que el narrador ofrece la posibilidad de desahogarse es Adolfinia. En uno de sus monólogos, cuando por fin decide irse de casa para su gran noche, menciona los motivos que la impulsan a salir a la calle:

Esta misma noche voy a salir. No resisto más vivir en esta casa mirándole la cara a todos estos muertos malditos que se creen vivos y lo imaginan a uno muerto. Ya me cansé. Ya me cansé y siento unos deseos terribles de ponerme a gritar. Esta misma noche voy a salir. Esta misma noche. Me voy a lo que sea. Otra será la que se quede para vestir santos. Otra será la que siga cuidando muchachos ajenos y cosiéndole de gratis a la familia, como la puta del Cantillo. Ya me cansé. Ay, si hasta siento de nuevo deseos de rastrillarme la cabeza contra la pared cada vez que me acuerdo que mi juventud se ha ido sin haberla perdido siquiera. Pero esta misma noche voy a recuperar todo eso. Quiero morirme o salvarme de una vez. Pero no seguirme muriendo. Pero no seguirme pudriendo entre este cucarachal y este mar de quejidos. Allá los viejos. Yo todavía no soy vieja. Díganmelo ustedes. Mírenme: ¿no es verdad que no estoy tan vieja? ¿No es verdad? Díganmelo ustedes. Díganmelo ahora mismo. Díganmelo ya.
¡Saldré!¹⁰³³

Finalmente, adquiere relevancia el testimonio de la madre de Lencho, el amigo que ayudó a Fortunato en Velasco cuando esperaba para poder alzarse con los rebeldes. En este caso el autor ha dado la voz a una mujer que tiene a varios hijos alzados en la sierra mientras mantiene a uno en la ciudad. Me parece de suma importancia mencionarlo aquí ya que numerosas son las madres que han sufrido la misma situación, por lo que este testimonio es aún más representativo. Esta le pregunta a Fortunato si su madre está al tanto de su alzamiento, y al contestarle este negativamente, le comenta:

¡Ay, la pobre! Cuando se entere... Nosotras las madres siempre estamos desgranándonos por dentro. Imagínate tú: yo con ocho hijos y siete de ellos en la Sierra, y el otro jugándose la vida aquí, en el pueblo. Porque por lo menos los que están alzados están más seguros, pero los que estamos aquí vivimos expuestos a que en cualquier momento lleguen los guardias y nos barran. Mira tú lo que hicieron la última vez que pasaron. Fíjate cómo me dejaron la tienda. A tiros entraron por una cabecera del pueblo, y a tiros salieron. Y mira para eso no respetaron ni vidriera ni nada. Valga que mi hijo Lencho no estaba en la casa, que si lo cogen, a esta hora ya yo estuviera cerrada de negro. (...) Y si tú supieras cómo están los chivatos, que hacen olas. A veces no se sabe si se está hablando con un chivato o con un revolucionario. Fíjate que hasta los mismos chivatos se denuncian unos a otros, y hasta han llegado a ahorcar a

¹⁰³³ Ibid., p. 255.

algunos y después el gobierno se ha dado cuenta que era de los suyos, y entonces no le ha quedado más remedio que ahorcar al otro, que también es de los suyos. Ay, espero que tú no seas un chivato. Mi hijo es tan noble... Aunque no sé: él es el único que no se ha alzado. ¡Dios mío, es posible que él también sea un chivato, y que cuando lleguen los guardias me denuncie! ¿Por qué se ensañaron precisamente con mi tienda? Mira esta otra vidriera. Pero, entonces, ¿en quién confiar? Es verdad que en una época terrible no se puede confiar en nadie. En nadie. Ni siquiera en los hijos.¹⁰³⁴

En las palabras de la madre de Lencho, además, se podría constatar la situación de miedo y de desconfianza que se vive en un sistema dictatorial donde la libertad de expresión está coartada.

2.5. La ficción dentro del testimonio

En esta novela, la ficción y la imaginación juegan un papel mucho menos relevante que en *Celestino*: Fortunato es un adolescente que percibe que la imaginación ya no es suficiente para huir de su infierno. Dada su edad, la historia juega un papel mucho más importante que en la primera novela de Arenas donde el niño/narrador vivía en un mundo totalmente a-histórico. Como en *El palacio* el componente histórico ha aumentado considerablemente y el adolescente es más consciente de la realidad que le rodea; se puede decir ya desde esta visión que este libro tiene más rasgos testimoniales que el anterior.

En la novela, se encuentran ciertos rasgos de ficción. Uno de ellos es, por ejemplo, el personaje de la Muerte jugando con el aro de la bicicleta¹⁰³⁵:

La muerte está ahí en el patio jugando con el aro mojoso de mi bicicleta. Digo, de lo que era mi bicicleta. Está ahí afuera día y noche sin salir del patio y sin descansar ni un momento. Coge el aro, lo echa a rodar, y con un palo, lo va impulsando. Y el día y la noche y lo que no es ni el día ni la noche lo pasa la muerte con el palo y el aro: dándole vueltas al patio.¹⁰³⁶

Según Rozencvaig¹⁰³⁷, Arenas hace una referencia indirecta al acerbo cubano 'la muerte en bicicleta' que significa, bajo su opinión, que la muerte está llegando. Sin

¹⁰³⁴ Ibid., pp. 282-283.

¹⁰³⁵ *El palacio*, p. 13.

¹⁰³⁶ Ibid., p. 14.

¹⁰³⁷ Rozencvaig, P., *Reinaldo Arenas. Narrativa de transgresión*, op. cit., p. 76.

embargo, el *Diccionario del español de Cuba* no lo explica de la misma manera. Comenta que “se usa para expresar asombro, sorpresa o contrariedad”¹⁰³⁸ y esta podría ser la reacción de Fortunato al ver a la Muerte como un personaje de su mundo. Al final de la novela, la Muerte se acerca cada vez más y es Fortunato quien acaba jugando con el aro de la bicicleta, lo cual simboliza que ha fallecido el narrador.

Se debe recordar que en la autobiografía, Arenas explica cómo él mismo veía a menudo a un viejo jugando de la misma manera, quien representaba tal vez a la Muerte:

Uno de los personajes que veía con enorme claridad todas las noches era el de un viejo dándole vuelta a un aro, debajo de la inmensa mata de higuillos que crecía prodigiosamente frente a la casa. ¿Quién era aquel viejo? ¿Por qué le daba vueltas a aquel aro que parecía ser la rueda de una bicicleta? ¿Era el horror que me aguardaba? ¿El horror que aguarda a toda vida humana? ¿Era la muerte? La muerte siempre ha estado muy cerca de mí; ha sido siempre para mí una compañera tan fiel, que a veces lamento morirme solamente porque entonces tal vez la muerte me abandone.¹⁰³⁹

Asimismo, y a pesar de que no se puedan considerar completamente como elementos ficticios, Arenas distorsiona la realidad con el efecto que él denominó ‘la realidad múltiple’. Pienso por ejemplo en las doce versiones del alzamiento de Fortunato. Al presentar la interpretación de cada uno de los personajes del mismo hecho, Arenas lleva hasta el extremo la realidad, otorgándole características casi fantásticas.

Hay también en esta novela como en *Celestino* ciertas contradicciones que provocan el absurdo. Algunos ejemplos son los siguientes extractos de la obra:

Sí, sí, sí. No, no, no. Eso es lo que quiero, pero no es lo que quiero. Eso es lo que busco, pero no es lo que quiero. Y si quiero eso es que no lo quiero. A lo mejor lo que yo quiero es encerrarme en el baño.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁸ *Diccionario del español de Cuba*, op. cit., p. 375.

¹⁰³⁹ *Antes que anochezca*, p. 23.

¹⁰⁴⁰ *El palacio*, p. 135.

O también:

Toco la mata de anoncillos y no la toco. Me doy una pedrada en la cara y no la siento.¹⁰⁴¹

Y finalmente, un tercer ejemplo, entre los numerosos que ofrece el texto, es el siguiente:

- Te dejamos dormido.
- Te dejamos despierto.
- (...)
- Que despiertes y te quedes dormido.
- Que vivas y te vuelvas a morir.
- Que te mueras y creas que estás vivo.
- Que vivas y creas que estás muerto.
- Que estés muerto y sepas que estás muerto porque vivas.
- Que vivas muerto.¹⁰⁴²

Otro rasgo de ficción en esta novela es que los muertos siguen teniendo una presencia como personajes. Ya no se trata, como en la primera novela, de seres que mueren y que vuelven a aparecer vivos unas páginas más adelante. En este caso, al igual que lo hace Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, el autor presenta la vida después de la muerte y esta cobra la misma importancia a la hora de presentar el relato. Para esto Arenas dedica en la novela un apartado, ‘Vida de los muertos’, donde se transcriben las conversaciones que estos tienen. Se puede leer, por ejemplo, mientras Esther y Fortunato están caminando sobre las aguas:

Y comprenderemos al fin que estamos muertos y que por eso no nos hundimos. Hasta que nos demos cuenta y nos sumerjamos, sin escapatorias... Pero, ¿dónde se habrá metido Fortunato esta noche? ¿Estará de nuevo tratando de tocar las cosas? El pobre, aún no se ha acostumbrado... Aún está imaginándose que todo esto es imaginado. El pobre. Lo considero, porque le pasa lo mismo que a mí. Infeliz.¹⁰⁴³

¹⁰⁴¹ Ibid., p. 156.

¹⁰⁴² Ibid., pp. 202-203.

¹⁰⁴³ Ibid., p. 88.

En otro caso, Esther le pide a Fortunato que le cuente cómo fue su muerte:

Bueno, ya he contado mi muerte. Háblame ahora de la tuya. Dime cómo fue. Me interesa saber. Me interesa saber si a todos nos pasa lo mismo.¹⁰⁴⁴

Como se puede notar, la ficción en esta novela está mucho menos presente que en la anterior. A pesar de que el argumento podría considerarse enteramente ficticio, tiene un fuerte componente autobiográfico como se demostrará en el siguiente apartado.

3. El palacio de las blanquísimas mofetas: una novela autobiográfica

3.1. Reinaldo/Fortunato: un alzamiento común

En este libro, las similitudes con la autobiografía son tan obvias que si uno lee los dos libros seguidos, no logra diferenciar lo proveniente de uno y de otro. Se podría decir que unas quince páginas de *Antes que anochezca* resumen toda la historia de Fortunato. No cabe duda de que los paralelismos entre la vida del escritor y personaje están ficcionalizados en *El palacio* a pesar de que el mismo Arenas reconoció en varias entrevistas, mucho antes de que se publicara su autobiografía, los puntos en común entre la vida de Fortunato y su propia adolescencia. Hablando de su protagonista, señala por ejemplo a José Méndez:

en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, que se desarrolla en la época de la dictadura de Batista, aquí, en un ambiente provinciano, se cuenta su lucha contra el sistema, que lógicamente novelada, adornada, podría ser mi propia experiencia'.¹⁰⁴⁵

Por otra parte, a Jorge Olivares y a Nivia Montenegro, comenta: “Y yo creo que Fortunato es un poco también la adolescencia mía y la de un pueblo en general.”¹⁰⁴⁶

Reinaldo Arenas era como Fortunato un adolescente, homosexual y escritor que había nacido en una casa poblada de mujeres solteras. Cuando la situación política

¹⁰⁴⁴ Ibid., p. 136.

¹⁰⁴⁵ Méndez, José, “Reinaldo Arenas: Los dioses tejen desgracias para que los hombres tengan algo que contar”, *ABC* (Madrid), 30 de mayo 1986, p. 57.

¹⁰⁴⁶ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 63.

empieza a empeorar a finales de 1958, decide alzarse con los rebeldes. La razón de ese alzamiento no es realmente una motivación política sino, según Valero, algo parecido al caso de Fortunato:

Esta actitud de Fortunato muy bien pudiera ser autobiográfica, ya que Arenas se fue con los rebeldes cuando era un adolescente y él mismo ha confesado que fue ‘por aburrimiento y fatiga’.¹⁰⁴⁷

Se pueden reconocer múltiples puntos de contacto entre el autor y su personaje Fortunato en cuanto a la motivación para huir de su casa y a la carencia de un arma. Comenta Arenas sobre su experiencia como adolescente en 1958:

In September 1958, I tried to join Fidel Castro’s guerrillas. I was fourteen, the ‘love child’ of a family of poor peasants. But I was not really all that different from those around me: I knew what poverty meant, what real hunger was like, and I had experienced injustice and corruption at first-hand: in fact, just before I left, I came across a number of young men from the quarter where we lived: they had been strung up from the trees, lynched by Fulgencio Batista’s henchmen because of their supposed connections with the 26th of July Movement, led by Castro from the Sierra Maestra. That was where I wanted to be; I had nothing to lose.¹⁰⁴⁸

Y sigue:

But, the rebels didn’t take me. They didn’t take me in part because of my age, but mostly because I did not carry a weapon –a rifle or a machine-gun. That was what the guerillas needed; they had more than enough men. I was in a difficult position: I could not go back home, because everyone now knew, thanks to my relatives’ evident concern for my well-being, that I was a ‘no-good rebel’. So I wandered the hills. From time to time, I spent a few weeks at the house of an aunt and uncle: they were also peasants and happy to shelter me as long as I did the jobs they hated.¹⁰⁴⁹

En la entrevista realizada por Franz-Olivier Giesbert, confirma lo que acaba de explicar en la cita anterior, donde vemos que coinciden también lugares como Velasco:

¹⁰⁴⁷ Valero, R., op. cit., p. 107.

¹⁰⁴⁸ Arenas, R., “A poet in Cuba”, *Granta* (Londres), 14 (invierno 1984), p. 198.

¹⁰⁴⁹ Ibid.

I fought against Batista, like all the peasants. At fourteen I had joined the resistance, in the Velazco region. But I was a guerrilla without a revolver, because of my age; and my role amounted to doing the cooking and washing for the fighting men. Occasionally I would act as a guide in the mountains.¹⁰⁵⁰

Finalmente, en la excelente entrevista de Liliane Hasson publicada en el libro recopilatorio de Ottmar Ette, Arenas alude a su situación familiar donde se reconocen muchos de los personajes y de las situaciones de la novela: la venta de la finca y el traslado a Holguín, el abuelo con su tienda, la crisis económica y social de aquellos años, etc.:

Mi abuelo, que era el único que digamos tenía ideas políticas, que recibía allí en el campo una revista que se llama *Bohemia*, que era una revista muy contraria a Batista y siempre fue de una actitud contraria. Ya en el año 58, sobre todo los que vivimos en la parte de Holguín, que es la provincia más oriental de Cuba, fuimos los que más padecimos las atrocidades de la dictadura de Batista, porque en La Habana, en definitiva no había esa violencia, esa represión como la hubo en las provincias de Oriente. Nos habíamos mudado por problemas económicos: mi abuelo vendió la finca a una hija que se había casado con un hombre que quería comprarla, y entonces nos mudamos a una casa para Holguín. Mi abuelo entonces para poder vivir puso lo que se llama una ‘venduta’, que no es más que un pequeño puesto de venta de frutas, viandas; pero como en aquel momento la crisis era terrible, la guerra ya en la puerta, desde luego no había nada que comer.¹⁰⁵¹

En esa misma entrevista, el autor se detiene también en su intento de alzamiento:

La situación era de lo más difícil. Entonces yo quería alzarme con los rebeldes. Tenía quince años y pico, dieciséis años cumplí en julio, así que me alcé en el mes de septiembre, pero no me aceptaron. Era en la parte de la Sierra que conozco muy bien porque estaba detrás de mi casa [ríe], donde yo había nacido. Y cuando llegué allí, caminando, todo un día de marcha – desde luego no se podía ir a caballo ni nada, todo era clandestino, porque la ciudad estaba enteramente bloqueada, tanto por las tropas de Batista que no dejaban salir a nadie, como por los rebeldes que no querían que los campesinos entraran con productos de cultivo porque era agrandar la crisis. La electricidad y el agua ya habían sido cortadas: – entonces no me aceptaron.¹⁰⁵²

¹⁰⁵⁰ Giesbert, F.-O., op. cit., p. 64.

¹⁰⁵¹ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., pp. 38-39.

¹⁰⁵² Ibid., p. 39.

A la pregunta de la investigadora Hasson sobre los motivos del rechazo de Arenas por parte de los rebeldes, el escritor incide en los mismos problemas que tiene el personaje Fortunato, es decir la falta de un arma y no su edad:

sobre todo había de llevar un rifle. Me dijeron que tenía que matar a un guardia y venir con el rifle, toda esa historia es real. Cuando llegué a mi casa, mi familia, que no padecía de la discreción, sino como todas las mujeres que vivían en esa comunidad eran muy escandalosas, ya le habían dicho a todo el pueblo que me había alzado con los rebeldes – dieron unos gritos terribles; había entrado todo el mundo, registraron la casa, y cuando vine me dijeron: ‘Tienes que irte corriendo, si descubren que estás aquí me matan.’ Entonces tuve que volver otra vez con los rebeldes y ya me quedé por las lomas – con gente que había conocido, parientes, pero nunca como un soldado porque no tenía arma – con tan buena suerte que estuve allí unos seis o siete meses. En el 59 triunfaron, Batista huyó y fue entonces cuando yo bajé otra vez para Holguín.¹⁰⁵³

Las similitudes con el protagonista son obvias. En esta última declaración, se aprecia que la familia de Arenas comparte muchos rasgos con la de su protagonista. Esto se hace extensivo hasta en el escándalo que produce al recibir la noticia de su alzamiento.

Del mismo modo, Arenas explica en su autobiografía cómo la situación en Holguín había empeorado mucho a finales de la década de los cincuenta:

En las Navidades de 1957 mi abuelo no dijo Pascuas; no hubo Pascuas. Las únicas que hubo fueron las Pascuas Sangrientas como dijo la revista *Bohemia*, debido a la cantidad de asesinatos políticos que en aquel mes cometió el gobierno. Se oían tiroteos; el terror ya era una cosa cotidiana. Casi toda la provincia de Oriente estaba contra Batista y había rebeldes en los montes. A veces atacaban de lejos al ejército de Batista, que salía huyendo porque los soldados eran, casi siempre, pobre gente que se moría de hambre y no quería perder la vida por tan poca cosa. Pero tampoco se puede hablar de una guerra frontal entre los guerrilleros de Fidel Castro y las tropas de Batista; casi todos los muertos fueron los que mataron los esbirros de Batista: estudiantes, miembros del Movimiento 26 de Julio o simples simpatizantes de Castro que eran capturados en las ciudades, torturados y asesinados y luego tirados en una cuneta para amedrentar a la población y, sobre todo, a los conspiradores. Pero entre los soldados de Castro no hubo muchas bajas, como tampoco las hubo en el ejército de Batista.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³ Ibid.

¹⁰⁵⁴ *Antes que anochezca*, p. 64.

Cuenta el escritor que finalmente toma la decisión de alzarse con los rebeldes:

Hacia 1958 la vida en Holguín se fue haciendo cada vez más insoportable; casi sin comida, sin electricidad; si antes vivir allí era aburrido, ahora era sencillamente imposible. Yo, desde hacía algún tiempo, tenía deseos de irme de la casa, alzarme, unirme a los rebeldes; tenía catorce años y no tenía otra solución. Tenía que alzarme; tal vez podía hasta irme con Carlos, participar juntos en alguna batalla y perder la vida o ganarla; pero hacer algo. Le hice la proposición a Carlos y me dijo que sí; que lo despertara por la madrugada; que nos iríamos juntos hasta un pueblo llamado Velasco¹⁰⁵⁵ que, según se comentaba, ya estaba tomado por los rebeldes.¹⁰⁵⁶

El amigo de Reinaldo, Carlos, se reconoce en la novela en el personaje de Avi. Como ocurre en *El palacio*, Carlos tampoco lo acompaña “pero como yo ya estaba decidido a dejarlo todo, eché a caminar rumbo a Velasco; me pasé un día caminando hasta que llegué al pueblo. (...) Yo sólo tenía cuarenta y siete centavos. Compré unos panqués de la región, me senté en un banco y me los comí.”¹⁰⁵⁷ Se puede leer exactamente la misma escena en la segunda novela de la pentagonía:

Llego a Velasco a mediodía en punto, con un sol que raja las piedras. Traigo en el bolsillo cuarenta y ocho quilos. Si no doy pronto con los rebeldes me muero de hambre. (...) Con el hambre que tengo, lo mejor que puedo hacer es llegarme a cualquier tirinbiche y comerme los cuarenta y ocho tristes quilos. Compré siete paniqueques de a medio y todavía me quedaron trece quilos que los tiré a un fanguero para no sentirlos corcomilleándome en el bolsillo.¹⁰⁵⁸

Allí en Velasco, el escritor conoce a un hombre llamado Cuco Sánchez, que equivale sin duda al personaje de Lencho:

Al oscurecer, un hombre que hacía rato me observaba se me acercó y me preguntó si yo venía a alzarme. Yo le dije que sí y él me dijo llamarse Cuco Sánchez; tendría unos cuarenta años. Todos sus hermanos –siete– estaban alzados; él era el único que se había quedado en el pueblo para atender a su madre y a su esposa. Me llevó a su casa (...).¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁵ Es interesante notar que en *El Palacio* este pueblo aparece escrito con una ‘z’, mientras que en la autobiografía y en el cuento “Comienza el desfile” se escribe con ‘s’, ortografía correcta de la palabra.

¹⁰⁵⁶ *Antes que anochezca*, p. 64.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*

¹⁰⁵⁸ *El palacio*, p. 277.

¹⁰⁵⁹ *Antes que anochezca*, p. 64.

En cuanto a la madre de Sánchez, Arenas comenta exactamente lo mismo que sobre la de Lencho:

Ella tenía una tienda mixta que había sido saqueada, primero por los rebeldes y luego por los soldados de Batista. Hacía una semana que había pasado por allí uno de los más notables esbirros de Batista, Sosa Blanco; había asolado el pueblo, había quemado vivo a un hombre y se había llevado lo poco que le quedaba en la tienda a la madre de Cuco Sánchez. Luego le rompió la vidriera a tiros; allí no quedaba ya más que una báscula que también había sido hecha pedazos. “Mira cómo me la descuarejaron”, me decía la madre de Cuco, entre furiosa y aterrada.¹⁰⁶⁰

Retoma las mismas palabras en *El palacio*: “Mira esa báscula, ¡ay, si me la descuarejaron!”¹⁰⁶¹ Sin embargo, como ocurre con Fortunato, los rebeldes tampoco aceptan al joven Reinaldo ya que “Lo que nos sobran son guerrilleros, lo que nos faltan son armas”¹⁰⁶² y añaden: “Si traes un arma larga te aceptamos al instante”¹⁰⁶³. Esta necesidad de armamento de los rebeldes se manifiesta claramente en la autobiografía cuando explica que un grupo de hombres y mujeres volvió de la sierra mientras estaban a punto de juntarse a los rebeldes:

Al cabo de unos diez días de estar esperando la orden de partir para la Sierra Maestra, llegaron de allá cuarenta y cinco hombres y siete mujeres que Suñol había enviado como guerrilleros, pero fueron rechazados porque no llevaban armas largas y Castro no los necesitaba.¹⁰⁶⁴

Resulta muy interesante descubrir cómo el narrador de *El palacio* retoma casi el mismo párrafo:

A cuarenta y siete hombres y siete mujeres los han hecho regresar después que casi habían llegado a la Sierra Maestra. Dicen que ya no admiten a más nadie sin armas.¹⁰⁶⁵

Otro elemento de concomitancia entre las dos historias es la relación que el autor/personaje posee con su amigo de Velasco. En los dos casos, ambos ayudan a

¹⁰⁶⁰ Ibid., p. 65.

¹⁰⁶¹ *El palacio*, p. 283.

¹⁰⁶² *Antes que anochezca*, p. 65.

¹⁰⁶³ Ibid., p. 66.

¹⁰⁶⁴ Ibid., p. 65.

¹⁰⁶⁵ *El palacio*, p. 295.

este –Cuco Sánchez en la autobiografía, Lencho en *El palacio*– en su oficio. Comenta Arenas a este respecto: “él mismo se encargaba de fabricar balas para los alzados; mientras estuve en su casa lo ayudé a fabricar aquellas municiones.”¹⁰⁶⁶ En *El palacio*, Fortunato hace lo mismo con Lencho:

Me dan la noticia cuando estoy con Lencho en el taller de mecánica que antes era de uno de sus hermanos. Estoy haciendo plomos de pistolas con una escorfina...¹⁰⁶⁷

Después del fracaso que supone el alzamiento en los dos casos, Reinaldo Arenas explica en *Antes que anochezca* que debe volver a su casa. Como ocurre también con el personaje de Fortunato, la acogida de sus familiares no resulta muy positiva:

“Si te cogen aquí te matan al momento y nos llevan presos a todos en la casa”, dijo mi abuelo.
Cometí la imprudencia de dejar un papel sobre la cama donde decía que me iba con los rebeldes, pero que no le dijeran nada a nadie. Dando gritos, las diez mujeres que había en la casa divulgaron la noticia por todo el barrio.¹⁰⁶⁸

De nuevo en los dos libros, se manifiesta la misma experiencia. Esta no es otra que la de la necesidad de matar a un guardia para robarle su arma a fin de poder alzarse. Sin embargo, ninguno de los dos logra este propósito. Se puede leer en la autobiografía:

De todos modos, la noche en que me iba, me acerqué a un policía; lo miré, él me miró también y la única señal que hizo fue cogerse los huevos, que se le marcaban por encima del uniforme y eran casi tan grandes como los de mi abuelo. Me alejé lo más rápido que pude de aquel lugar, mientras él seguía sobándose sus magníficos testículos.¹⁰⁶⁹

A lo largo de estos extractos, se ha revelado una absoluta equivalencia de ambas historias. Los motivos para huir de su casa y de su familia, y todos los avatares que tienen lugar con el intento de alzamiento son los mismos en los dos relatos. La única diferencia entre Fortunato y Reinaldo Arenas es que el personaje de ficción acaba

¹⁰⁶⁶ *Antes que anochezca*, p. 65.

¹⁰⁶⁷ *El palacio*, p. 295.

¹⁰⁶⁸ *Antes que anochezca*, p. 66.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

muriendo mientras el autor se queda en casa de su tía ayudando a los rebeldes hasta el triunfo de la Revolución.

3.2. Reinaldo/Fortunato: una misma familia

Numerosas son las similitudes que demuestran la identidad de la familia del autor y de su personaje. Comenta Arenas en una entrevista realizada por Rita Molinero cómo era su familia:

Yo me crié en un matriarcado absoluto; mi abuelo tuvo doce hijas y yo era el único nieto que vivía en aquella casa dominada por mi abuela, que era quien ejercía el matriarcado. Junto a mi abuela, mis once tías y mi madre. También vivía en aquella casa mi abuelo, que era un personaje muy interesante que se pasaba semanas sin pronunciar palabras, cosa que me parecía muy inteligente de su parte. Otras veces se “alzaba” en el sentido familiar del término y se iba para un lugar que se llamaba El Sao, donde se pasaba 5 o 6 días sin bajar.¹⁰⁷⁰

En otra entrevista con Prieto Taboada, hace referencia al escaso interés que tenía cada uno de los miembros de la familia para con los demás:

Celestino se convierte en Fortunato en *El palacio*, y ya no es el niño solitario que puede hacer un monólogo casi infinito en el campo sino un adolescente en un pueblo hasta cierto punto infernal, en una casa más infernal todavía, llena de tías, abuelos, donde todo el mundo habla y chilla y trata de imponer su propia tragedia. En Holguín casi toda mi familia era muy solitaria; cada cual vivía como encapsulado en su infierno personal. De ahí que la novela esté llena de esos mundos que nunca se llegan a comunicar.¹⁰⁷¹

Según Lourdes Arencibia, Adolfinia sería la ficcionalización de la tía Orfelina¹⁰⁷². A esto se puede añadir que Celia lo es de su tía Osaida, como se comprueba en este extracto de *Antes que anochezca*: “A Osaida se le había muerto una de sus hijas y nunca volvió a recuperarse completamente (...).”¹⁰⁷³

¹⁰⁷⁰ Molinero, Rita, “Entrevista con Reinaldo Arenas: ‘Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura’”, *Quimera*, 17 (marzo 1982), p. 21.

¹⁰⁷¹ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 684.

¹⁰⁷² Arencibia Rodríguez, L., *Reinaldo Arenas entre Eros y Tanatos*, Bogotá, Soporte, 2001, p. 66.

¹⁰⁷³ *Antes que anochezca*, p. 59.

La emigración temporal de la madre de Fortunato, también resulta ser autobiográfica. Explica el autor en sus memorias que numerosos cubanos dejaron la isla durante la dictadura de Batista para buscar trabajo en Estados Unidos:

En aquella época de enorme miseria, el sueño de todos los que se morían de hambre en Cuba era irse a trabajar al Norte. El tío Argelio se fue para Estados Unidos (...).¹⁰⁷⁴

Y sigue, refiriéndose a su madre:

Con el tiempo, algunos de mis familiares decidieron ser reclamados por mi tío e irse a Estados Unidos. Aquello no era fácil; eran miles los que querían emigrar, y conseguir una visa era muy difícil. Mi tía Mercedita dio más de veinte viajes al consulado de Santiago de Cuba, solicitando una visa que por años le negaron. Pero, finalmente, pudo irse con Dulce (...). Más adelante, emigró mi madre. Se iba, aparentemente, como turista y no tenía autorización para trabajar, pero lo hacía clandestinamente cuidando a los hijos de las personas que tenían el privilegio de poder trabajar en alguna fábrica. Me imagino a mi madre en algún apartamento pobre de Miami, en los años cincuenta, cuidando a niños llorones tal vez más insoportables que yo. Me la imagino también tratando de consolarlos y acunarlos; de darles un cariño y amor que a mí casi nunca tuvo tiempo de mostrarme o que tal vez le avergonzaba mostrar.¹⁰⁷⁵

Esta idea del abandono es mencionada por la propia madre de Arenas en la correspondencia personal del escritor. En alguna de las cartas, se puede leer: “yo me reprocho que es el habernos separado cuando tu eras casi un niño yo tenía que haberte seguido y tal vez hubieras sido más feliz (...).”¹⁰⁷⁶

Otro elemento que llama la atención es la similitud de las cartas escritas por la madre en la novela y las de Oneida Fuentes en la realidad. Aunque estas últimas estén redactadas después del exilio de Arenas, su estilo recuerda el de las cartas de la novela. Toda la correspondencia de la madre de Arenas empieza de una manera muy similar: “Mi querido hijo, ruego a Dios te encuentres bien, por aquí bien.”; “Mi querido hijo, Dios quiera y lo deseo de todo corazón que te encuentres bien de salud y

¹⁰⁷⁴ Ibid., p. 53.

¹⁰⁷⁵ Ibid., pp. 53-54.

¹⁰⁷⁶ Los errores gramaticales o de ortografía aparecen en el original, así como la falta de puntuación. Esta carta está fechada del 27 de diciembre de 1987.

todo.”; “Querido hijo, Ruego a Dios te halles bien, de salud y demás, por aquí estamos bien, más o menos.”¹⁰⁷⁷ Esto demuestra una vez más las semejanzas que se encuentran entre las dos madres.

En cuanto a la abuela, *El palacio*¹⁰⁷⁸ recoge ciertas ideas que se leen en la autobiografía, donde el escritor señala que: “para decirlo con sus propias palabras, era mi abuela la que “llevaba el timón de la casa”.¹⁰⁷⁹ Se dice en la novela que ella escuchaba las novelas en la radio: “Al fin se ha terminado la novela. Abuela apaga el radio.”¹⁰⁸⁰ En *Antes que anochezca*, las mujeres de la casa también escuchan con avidez las novelas radiales. Observa Arenas a este propósito:

El título y la historia en general [de las novelas radiales] tenía mucho que ver con la vida de mis tías y de mi madre, pues eran todas mujeres abandonadas que, según decía el narrador al comienzo de la novela, “soñaban con un matrimonio ideal o habían gozado de la felicidad”.¹⁰⁸¹

Otro personaje de la novela que tiene mucha semejanza con la persona real es el abuelo. Se mencionaba anteriormente que los dos en un principio vivían en Perronales. Sin embargo, la situación de los campesinos no dejaba de empeorar y, por lo tanto, el abuelo decidió vender la finca:

A medida que la dictadura de Batista continuaba en el poder, la situación económica se hacía peor, al menos para los campesinos pobres como mi abuelo o para mis tíos, que ya casi nunca encontraban trabajo en los centrales azucareros a los que iban a cortar caña.

(...)

La situación económica se hizo tan difícil que mi abuelo decidió vender la finca –unas tres caballerías de tierra– y mudarse para Holguín, donde pensaba abrir una pequeña tienda para vender viandas y frutas.¹⁰⁸²

A pesar del hambre y de la pobreza que habían sufrido en Perronales, la mudanza fue algo muy duro para toda la familia:

¹⁰⁷⁷ Todas estas cartas se encuentran en la Firestone Library, Princeton University, caja 24, carpeta 8.

¹⁰⁷⁸ Véase cita 1027.

¹⁰⁷⁹ *Antes que anochezca*, p. 19.

¹⁰⁸⁰ *El palacio*, p. 103.

¹⁰⁸¹ *Antes que anochezca*, pp. 52-53.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 55.

Sin duda, en aquella casa de yagua y guano, donde tanta hambre habíamos pasado, también habíamos vivido los mejores momentos de nuestra vida; terminaba tal vez una época de absoluta miseria y asilamiento, pero también de un encanto, una expansión, un misterio y una libertad, que ya no íbamos a encontrar en ninguna parte y mucho menos en un pueblo como Holguín.¹⁰⁸³

En Holguín, los dos abuelos instalan una tienda de alimentación al lado de una fábrica de dulce de guayaba, donde su nieto se gana la vida fabricando cajas. A esto se debe añadir que ambos sólo tuvieron descendencia femenina, de la que numerosas hijas acabaron sin marido. Otro detalle que comparten persona y personaje es la lectura de la revista *Bohemia*. Se puede leer en *Antes que anochezca* que en la casa, era sobre todo el abuelo que la leía:

Iba todas las semanas a Holguín y compraba la revista *Bohemia* que, dirigida por Miguel Ángel Quevedo, era algo así como la ilustración política de todos nosotros.¹⁰⁸⁴

En *El palacio*, aparece una vez el nombre de esta revista cuando Celia abre el baúl y encuentra todo tipo de objetos relacionados con cada miembro de la familia:

Celia olfatea, luego abre el baúl. Ahora revuelve ensimismada los objetos que guarda aquel cajón mohoso: cucharas, pedazos de vidrios, pomos vacíos, un calzoncillo que aparta con indiferencia, una revista *Bohemia*... hasta que, finalmente, allá en el fondo, sus dedos empiezan a palpar los objetos apreciados. Sus manos extraen prendas íntimas de Esther.¹⁰⁸⁵

Finalmente, el último miembro de la familia que cabe mencionar en este apartado es el protagonista Fortunato. Es importante recordar que este manifiesta un rechazo por la nueva ciudad en la que le toca vivir. Esta misma sensación se vuelve a encontrar en las palabras del autor:

Holguín era para mí –ya por entonces un adolescente– el tedio absoluto. Pueblo chato, comercial, cuadrado, absolutamente carente de misterio y de personalidad; pueblo calenturiento y sin un recodo donde se pudiera tomar un poco de sombra o un sitio donde uno pudiera dejar libre la imaginación. El pueblo se levanta en medio de una explanada desoladora, coronado al final por

¹⁰⁸³ Ibid.

¹⁰⁸⁴ Ibid., p. 51.

¹⁰⁸⁵ *El palacio*, p. 246.

una loma pelada, la Loma de la Cruz, llamada así porque al final se erguía una enorme cruz de concreto; la loma tiene numerosas escaleras de concreto que conducen a esa cruz. Holguín, dominado por aquella cruz, a mí me parecía un cementerio (...). Yo veía Holguín como una inmensa tumba; sus casas bajas simulaban panteones castigados por el sol.¹⁰⁸⁶

Este añade que se “moría de aburrimiento en aquel pueblo sin mar, sin ríos, ni praderas, ni bosques, ni nada que pudiera ofrecerme algún interés.”¹⁰⁸⁷ Para ayudar a la situación financiera de la familia, el joven Reinaldo empieza a trabajar en el mismo lugar que Fortunato:

Yo trabajaba en una fábrica de dulces de guayaba; me levantaba por la mañana y empezaba a hacer cajas de madera donde luego se depositaba la mermelada hirviente, que luego se endurecía y formaba aquellas barras que tenían una etiqueta que decía “Dulce de Guayaba La Caridad”, donde figuraba una Virgen de la Caridad. No creo que hubiese mucha caridad por parte del dueño de la fábrica, que nos hacía trabajar hasta doce horas por un peso al día.¹⁰⁸⁸

En la entrevista de Aleida Anselma Rodríguez, comenta algo sobre ese mismo trabajo y añade que cuando volvía a casa se dedicaba a escribir:

Trabajaba en una fábrica; me levantaba de madrugada a hacer cajitas de dulce de guayaba y a las cinco cuando terminaba, me sentaba y toda mi familia decía, está loco, pero este muchacho que ni habla.¹⁰⁸⁹

Escribió entonces tres novelas: *Adiós mundo cruel*, *Trágame tierra* y *¡Qué dura es la vida!* El lector puede reconocer en esta actitud del escritor adolescente la de su protagonista en *El palacio*. La escritura se convierte así en una manera de luchar contra la soledad y el aburrimiento, como el mismo Arenas vuelve a señalar en *Antes que anochezca*:

comencé a escribir novelas. Cuando no iba al cine, yo me iba para mi casa y al son de los ronquidos de mis abuelos comenzaba a escribir; así llegaba a veces la madrugada y de la máquina de escribir –que me había vendido en diecisiete pesos mi primo Renán– iba para la fábrica de dulces de guayaba donde, mientras hacía las cajas de madera, seguía pensando en mis novelas; a veces

¹⁰⁸⁶ *Antes que anochezca*, pp. 55-56.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁸⁹ Rodríguez, A. A., op. cit., p. 50.

me daba un martillazo en un dedo y no me quedaba más remedio que volver a la realidad. Las cajas que yo hacía eran cada vez peores y escribía enormes y horribles novelas con títulos como *¡Qué dura es la vida!* y *Adiós, mundo cruel*. Por cierto, creo que mi madre aún conserva esas novelas en Holguín y dice que son lo mejor que yo he escrito.¹⁰⁹⁰

La madre de Arenas dio a la Universidad de Princeton el manuscrito de *¡Qué dura es la vida!*, escrito en 1959. A pesar de que la calidad literaria es muy inferior a lo que escribió Arenas después, el mensaje de esta obra ya era el mismo que el representado por su autor en toda su obra posterior. Al principio y al final de la novela, se pueden leer las siguientes líneas que resumen la filosofía del autor:

Buscar, siempre buscar. Buscamos la luz del sol que se pierde entre el anochecer, perseguimos la ilusión que se aleja entre las sombras del desengaño; luchamos por encontrar la dicha que se va entre las tinieblas de las desgracias. La vida es dura y siempre lucharemos por algo que jamás encontraremos o que al tenerlo entre las manos, se esfumará para nunca retornar...¹⁰⁹¹

Reinaldo Arenas, como Fortunato, siempre fue considerado como un ser diferente por sus familiares. Así lo explica la madre del autor, Oneida Fuentes, en una entrevista:

Lo recuerdo escribiendo en los árboles, escribiendo en papeles de regalo, en cualquier papel que caía a su alcance. No sé qué cosas escribía, pero era una obsesión que lo hacía diferente. Yo siempre supe que él iba a ser diferente de todos. A él le gustaba tanto leer. Él comía con un libro en la mano. Al lado de la comida, un libro. Su vida era leer, leer, leer.¹⁰⁹²

3.3. El Repello de Eufrasia

A pesar del vacío que ofrece Holguín, tanto a Arenas como a Fortunato, no se puede olvidar la presencia de cuertos lugares de esta ciudad. El más destacado, sin duda, es el Repello de Eufrasia, donde Fortunato va, acompañado por sus amigos, a entretenerse con las prostitutas. Aunque pueda parecer un elemento de ficción en la novela, la autobiografía demuestra todo lo contrario:

¹⁰⁹⁰ *Antes que anochezca*, p. 57.

¹⁰⁹¹ Manuscrito de *¡Qué dura es la vida!*, Firestone Library, Princeton University, caja 13A.

¹⁰⁹² Pérez, G., op. cit.

Mientras todo esto sucedía, yo seguía deseando a Carlos; él fue quien me llevó al Repello de Eufrosia, que era un enorme burdel con un gran salón de baile. Estaba situado en la cumbre de la loma de tierra colorada que se llamaba la Frontera; el nombre era muy apropiado, pues, una vez que se atravesaba aquel barrio, se había traspuesto la barrera de la civilización o de la hipocresía y cualquier cosa podía suceder; casi todos los que allí vivían eran delincuentes y prostitutas.¹⁰⁹³

Más adelante, Arenas explica el nombre de este establecimiento:

Lo llamaban Repello porque las mujeres que allí bailaban movían de tal manera la cintura, que más que bailar era como una frotación contra el sexo del hombre. El repello es un movimiento circular que va pegando algo que después resulta muy difícil de despegar; en este caso el sexo de la mujer repellaba el sexo del hombre y, una vez terminada la pieza, el hombre invitaba a la mujer a hacer el amor, cosa que por dos o tres pesos se realizaba en la casa que quedaba en frente. Por cierto, cada pieza costaba cinco centavos; el bailaror tenía que pagar cinco centavos por bailar con la mujer que lo repellaba; el órgano comenzaba a tocar, y Eufrosia, la dueña del Repello, vestida de rojo y provista de una enorme cartera blanca, le daba un golpecito a cada bailaror en la espalda en señal de que le diera los cinco centavos.¹⁰⁹⁴

Es destacable el hecho de que Arenas decidió mantener el nombre real de este lugar en la novela, así como el barrio donde está situado. En *El palacio*, también se refiere a este burdel como El Repello de La Frontera¹⁰⁹⁵ y añade sobre ese barrio:

A la verdad que no me gusta ir a preferencia, pero es más barato. En preferencia se mete toda la gente del barrio de La Frontera, que siempre se los están llevando presos, pues cuando no los cogen robándose una cartera, están fumando mariguana, o con la camisa quitada y haciendo asquerosidades. Una vez encendieron las luces a media función y cogieron a dos mujeres desnudas en las lunetas. Mi abuela siempre me repite que esa gente es mala y que hay que tratarla a estacazos. Pero el odio de mi abuela para con la gente de La Frontera se hizo más grande desde el día que se llevaron la caja del dinero de la misma venduta, y delante del abuelo, que se había quedado medio dormido, recostado al mostrador.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹³ *Antes que anochezca*, p. 58.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹⁰⁹⁵ *El palacio*, p. 212.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, pp. 102-103.

Además de la repetición del lugar, Arenas utiliza en la novela personajes reales, como es el caso de la prostituta Lolín. Es con ella que el adolescente Reinaldo intenta en una ocasión tener relaciones heterosexuales:

Yo bailé con Lolín, una mulata joven de unos muslos poderosísimos; al fin, por embullo de algunos amigos, entre ellos Carlos, fui a la casa de enfrente a templar con Lolín. Recuerdo que lo hicimos a la luz de un quinqué y recordé a mi madre en el campo; yo estaba nervioso y no se me paraba, pero Lolín se las arregló de tal modo que, finalmente, me eroticé. ¿O fui yo el que me las arreglé pensando en el rostro de Carlos, que me esperaba afuera?¹⁰⁹⁷

Sólo al pensar en Carlos, como fue el caso de Fortunato con Avi, Reinaldo logra conseguir la erección. Sin embargo, como su personaje, el joven Arenas intenta esconder su identidad de homosexual aunque sin éxito:

En la escuela cortejaba a todas las alumnas y me cuidaba mucho de que alguien pudiera imaginar que a mí no me atraían las mujeres. Pero un día, mientras la maestra de anatomía repetía su mamotreto, un compañero de mi clase se sentó junto a mi pupitre y con un diabolismo absolutamente sincero me dijo: “Mira, Reinaldo, tú eres pájaro. ¿Tú sabes lo que es un pájaro? Es un hombre al que le gustan los otros hombres. Pájaro; eso es lo que tú eres.”¹⁰⁹⁸

3.4. Otras convergencias

Quedan ahora por mencionar algunos episodios que vuelven en las dos novelas de manera casi idéntica. Uno de ellos es la aparición de la Muerte jugando con el aro de la bicicleta. Aunque pueda ser un acerbo cubano como se explicó anteriormente, también uno debe saber que forma parte de las visiones que Arenas tenía de niño. Esto lo menciona Valero cuando comenta:

Arenas me reveló en una de nuestras entrevistas que de niño el veía cosas que nadie veía, y no tan de niño también. La visión de ver a la muerte jugando con el aro de la bicicleta se le presentaba como un viejo que empujaba un aro alrededor del parque central de Holguín.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁷ *Antes que anochezca*, p. 59.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁹⁹ Valero, R., op. cit., p. 114.

El siguiente ejemplo se produce cuando Fortunato roba dinero en la caja debajo de la cama de los abuelos mientras están acostados. Se puede leer en *El palacio*:

Despacio voy arrastrándome por el piso hasta llegar a la cama donde los viejos hacen cochinas. Allí está la cajita del dinero. Despacio me cuelo debajo de la cama y empiezo a meterme pesetas en los bolsillos. Mientras los viejos desfallecen entre estertores encima de la cama, yo debajo los saqueo. Mientras dejen la cajita de dinero aquí, yo no tendré problemas.¹¹⁰⁰

De la misma manera, en *Antes que anochezca* el escritor cubano declara:

A veces yo, mientras escribía, los sentía en la cama en combates sexuales que eran bastante escandalosos; yo aprovechaba aquellas circunstancias para deslizarme debajo de la cama en que fornicaban y sustraer algún dinero de la caja de madera de la tienda, que mi abuelo todas las noches depositaba debajo de la cama; ésa era, por decirlo así, la caja contadora.¹¹⁰¹

Otro punto de convergencia es el momento en el que Fortunato se impresiona al ver los testículos de su abuelo. En *El palacio*, se cuenta:

Caminó un poco más; llegó hasta el brocal y contempló el cuerpo inmenso y peludo del abuelo. Y al éste volverse, Fortunato vio el enorme sexo balanceándose en medio de dos bultos enmarañados (Fortunato ignoraba que Polo era quebrado). Y no miró más, soltó el hacha y echó a correr aterrorizado...¹¹⁰²

También, como se cuenta en *Antes que anochezca*, Arenas tuvo esta experiencia:

Detrás del pozo estaba mi abuelo; se bañaba desnudo tirándose cubos de agua en la cabeza. Mi abuelo se volvió de pronto y entonces comprendí que tenía unos cojones inmensos; nunca había visto nada semejante. Era un hombre con un sexo prominente y, sobre todo, con testículos gigantescos y peludos.¹¹⁰³

En ambos casos, esa visión provoca el mismo estado de celos al imaginar, tanto el escritor como su personaje, al abuelo penetrando a su madre con su “enorme sexo y

¹¹⁰⁰ *El palacio*, p. 19.

¹¹⁰¹ *Antes que anochezca*, pp. 58-59.

¹¹⁰² *El palacio*, p. 52.

¹¹⁰³ *Antes que anochezca*, p. 31.

sus inmensos testículos”.¹¹⁰⁴ Esta idea anuncia el final edípico de la última novela de la pentagonía, *El asalto*.

El encuentro con su padre y las reacciones que provoca en la madre, es otro elemento que se repite en ambas obras. En *El palacio*, el narrador cuenta lo siguiente:

Una vez –entonces tendría unos cinco años– iba con su madre a casa de una tía –la odiada– cuando al pasar el río Lirio, apareció un hombre y le dio dos pesos. El hombre trató de hablarle. Pero Onérica se pertrechó de piedras y empezó a lanzárselas a la cabeza. Cabrón, gritaba, cabrón. Y le propinaba tales pedradas que poco faltó para que lo escalabrara. Cuando llegaron a casa de la tía, Onérica estaba llorando, y Fortunato supo que aquel hombre era su padre.¹¹⁰⁵

Y en la autobiografía:

Un día mi madre y yo íbamos caminando hacia la casa de una de mis tías. Al bajar al río vimos a un hombre que venía hacia nosotros; era un hombre apuesto, alto, trigueño. Mi madre se enfureció súbitamente; empezó a coger piedras del río y a tirárselas por la cabeza a aquel hombre que, a pesar del torrente de piedras, siguió acercándose a nosotros. Llegó hasta donde yo estaba, metió la mano en el bolsillo, me dio dos pesos, me pasó la mano por la cabeza y salió corriendo, antes de que alguna pedrada lo descalabrara. Durante el resto del camino mi madre fue llorando y, cuando llegamos a la casa de mi tía, yo me enteré de que aquel hombre era mi padre.¹¹⁰⁶

Además de estas similitudes en diversos pasajes en la vida del autor/personaje, se debe añadir una característica fisiológica que ambos comparten. Esta no es otra que la sudoración excesiva de las manos. René Cifuentes y Dolores Koch¹¹⁰⁷, dos amigos íntimos de Arenas, me comentaron que esto era personalmente muy molesto para él: no podía escribir nunca sin un pañuelo al lado de su máquina. En la novela, se puede notar en varias ocasiones que Fortunato sufre este mismo problema. Cuando va al Repello de Eufrosia con sus compañeros Avi y Cipriano para tener su primera relación sexual con una prostituta, Fortunato empieza a sudar por las manos de los nervios:

¹¹⁰⁴ Ibid.

¹¹⁰⁵ *El palacio*, p. 97.

¹¹⁰⁶ *Antes que anochezca*, p. 18.

¹¹⁰⁷ Conversación con René Cifuentes y Dolores Koch, Nueva York, 31 de enero de 2005.

Y las condenadas manos me empezaron a sudar. Por suerte a esa hora El Repello estaba casi vacío y yo cogía, con disimulo, y me escondía las manos en el bolsillo. Y me las secaba con el forro del pantalón. Pero, las muy cabronas, tal parece que tenían un manantial adentro y eran chorros de sudor lo que brotaban. Luego empezó a sudarme la frente. Y con el sudor de las manos trataba de sacarme el sudor de la frente. A la verdad que en ese momento yo parecía como si estuviera lloviendo de adentro para afuera.¹¹⁰⁸

En otro instante de la novela, se vuelve a mencionar esta misma circunstancia cuando el narrador describe a Fortunato, detrás de quien se reconoce claramente al autor:

Al diablo aquel pelo que aprovechaba la menor ocasión (un viento leve, un gajo) para revolverse. Al diablo sus manos chorreantes, sus tripas que resuenan y también el cosquilleo, la insólita melodía, aquel ritmo, aquel erizamiento que lo conminaba a contar, ahora, en ese mismo instante, a decir, a decir algo que permaneciera, algo terrible y nuevo, quizá la angustia de esa imagen del decir, quizá la angustia misma momentos antes del estallido.¹¹⁰⁹

Respecto a otros datos relacionados con la familia, existen también otros detalles que se manifiestan en las dos obras. Por ejemplo, se puede leer cómo Adolfinia está mirando retratos de la familia:

Aquí no salí tan mal. Pero con el bobo de Polo al lado, ¡exhibiendo un pasquín de Chibás que me roba toda la vista!¹¹¹⁰

El autor hace referencia a la misma fotografía en *Antes que anochezca*, como se pudo ver anteriormente.¹¹¹¹ El último punto en común es la máquina de helados de uno de los tíos que se utilizaba en la fiesta de Nochebuena. En *El palacio*, Fortunato cuenta:

Un tío había traído un barril que fabricaba helados, y ya instalado en una esquina, bajo las canales, daba vueltas a la manigueta, y la crema roja borboteaba.¹¹¹²

¹¹⁰⁸ *El palacio*, p. 257.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 243.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹¹¹¹ Véase cita 789.

¹¹¹² *El palacio*, p. 49.

Y en *Antes que anochezca*, Arenas vuelve sobre esta anécdota al respecto de su tío Vidal y sus helados, aunque tengan otro color:

En la casa, Vidal, uno de mis tíos, que era un verdadero inventor, fabricaba helados amarillos en un barril provisto de una manigueta. Para lograr aquel producto insólito, mi tío había traído un enorme pedazo de hielo desde la fábrica de Holguín; aquel pedazo de hielo, que después se convertía en una nieve amarilla y deliciosa, era el símbolo más glorioso de que allí se estaba celebrando la Navidad.¹¹¹³

A propósito de esta fiesta, se hace referencia, como en *Celestino*, a la palabra ‘Pascuas’ mencionada por el abuelo, y a la alegría que provoca en el narrador. En *El palacio*, se puede leer lo siguiente:

Pero de pronto el abuelo ha dicho “pascuas”, y aquella palabra, dando saltos, ha llegado a sus oídos, y aquella palabra se ha convertido en miles de palabras insospechadas, únicas, musicales, mágicas. Palabras que, de pronto, abren recintos fabulosos, palabras que lo transportan, palabras que son catedrales, ramas que acarician, mares de cabrilleantes fulgores, profundos techos que jamás existieron, vastos recintos llenos de botellas, de garrafones, de bejucos crecientes.¹¹¹⁴

Y un poco más adelante:

Y pensar que todo se debía a que siendo niño había escuchado a su abuelo decir “pascuas”. Ah, pero había que haberlo oído, había que haber atendido la forma en que lo decía. Él tuvo el privilegio de atender.¹¹¹⁵

Arenas también relata este recuerdo en *Antes que anochezca*.¹¹¹⁶ Las convergencias entre esas quince páginas de la autobiografía y *El palacio* son manifiestas. En esta misma dirección, se sitúan los cuentos de Arenas publicados en Uruguay en 1972, los cuales tienen también muchos rasgos en común con la segunda novela de la pentagonía, como se apreciará en el siguiente apartado.

¹¹¹³ *Antes que anochezca*, p. 32.

¹¹¹⁴ *El palacio*, p. 153.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹¹¹⁶ Véase cita 804.

4. Con los ojos cerrados y El palacio

En la recopilación de relatos *Con los ojos cerrados*¹¹¹⁷, se encuentran algunos trabajos que demuestran claras similitudes con *El palacio*. En el cuento “Los heridos”, el protagonista Reinaldo cuida de un herido que llega por casualidad a su casa. En un momento dado, el personaje principal pronuncia la famosa frase de desesperación que tanto está presente en *Celestino* como en *El palacio*: “Oh Reinaldo, ya no tienes escapatorias”¹¹¹⁸. En estos tres textos, se aprecia que este comentario posee el mismo significado: presentar la desesperación de los personajes ante su situación.

Por su parte, en la historia “El hijo y la madre”, se presenta el caso de un joven que nunca ha invitado a nadie a su casa y tampoco ha tenido amigos. Sin embargo, el día que por fin tiene un invitado, no se atreve a decírselo a su madre. Cuando este está a punto de llegar, los nervios del joven se expresan, como en el caso de Fortunato y del autor, en sus manos sudadas:

Mamá –dijo el hijo, y quiso tocarla; pero sintió sus manos tan sudadas; tan sudadas, que ya frente a su asiento se formaba un charco de agua, y no lo hizo para no empaparla.¹¹¹⁹

En “La vieja Rosa”, el paralelismo se produce en el hecho del alzamiento del hijo mayor Armando con los rebeldes. Otro caso es el de “A la sombra de la mata de almendras”, donde el lector puede recordar el episodio de *El palacio* con Celia y la planta en medio del patio, y cómo ella se niega a que los familiares corten dicho árbol. En ambos casos, el motivo que esgrime la familia para llevar a cabo la tala es el hecho de que caen hojas constantemente y hay que barrerlas¹¹²⁰. El protagonista del cuento hace todo lo posible para que no le lleguen las hojas a sus tías sin éxito:

Caen las hojas. Caen las hojas. Y por mucho que salte, y por más que me apresure y trate de cogerlas al vuelo, siempre alguna se me escapa, se cuele por la ventana, pasa saltando por entre las sillas, y llega, rodando suavemente, hasta los pies de una de mis tías.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Arenas, R., *Con los ojos cerrados*, Montevideo, Arca, 1972.

¹¹¹⁸ Arenas, R., “Los heridos” en *Con los ojos cerrados*, op. cit., p. 88.

¹¹¹⁹ Arenas, R., “El hijo y la madre” en *Con los ojos cerrados*, op. cit., p. 102.

¹¹²⁰ Arenas, R., “A la sombra de la mata de almendras” en *Con los ojos cerrados*, op. cit., p. 71.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 72.

La familia no atiende a razones e insiste: “Hay que tumbarla”.¹¹²² En *El palacio*, Celia quiere mantener la mata de almendras porque en ella aparece su hija muerta, con quien se comunica:

Me entra una rabia insoportable porque pienso que si no fuera por esta desgraciada gente con la cual tengo que vivir, ese tronco estaría bien parado. Y lleno de hojas, y yo podría, como antes, conversar con él. Y yo podría, como antes, abrir la ventana de mi cuarto y ver allá, en el capullo de la mata a mi hija Esther, bailando entre las últimas hojas. Llamándome hasta desgañitarse. Mi hija Esther..., que desde que a esta gente se le ocurrió tumbar la mata de almendras no la he vuelto a ver. Y tengo miedo ya de no verla más. (...) Qué furia la de esta gente contra la pobre mata de almendras. Qué daño le habrá podido haber hecho el pobre arbolito. Pero es que solamente con saber que yo lo quería, bastaba para que esta gente maldita lo quisiera arrancar de raíz. “Da hojas”, decían. “Da demasiadas hojas y nosotros no vamos a pasarnos el día entero con la escoba en la mano, limpiando el patio.” “Da hojas, da hojas”, decían. Y yo velaba día y noche a que las hojas se le desprendiesen para correr y recibirlas entre mis manos, para no dejar siquiera que cayeran al suelo. Y no pudieran decir que por eso la iban a tumbar.¹¹²³

Por su parte, “Comienza el desfile” es el cuento que más puntos tiene en común con *El palacio*. A mi parecer, esta narración es obviamente autobiográfica. En ella se relata toda la historia del alzamiento de Arenas descrita en el apartado anterior. El protagonista decide alzarse con los rebeldes dejando la misma nota, en este caso, a su madre:

‘Querida mamá, me voy con los rebeldes porque aquí no hago nada’. Así decía. Y también: “No le digan nada a nadie.” Y mi nombre.¹¹²⁴

Como en el caso de los dos libros comentados anteriormente, el protagonista se dirige a Velasco porque “Allí están los rebeldes”.¹¹²⁵ De igual forma, intenta convencer a su amigo Tico¹¹²⁶, como ocurría con Avi/Carlos, para que le acompañe, aunque como siempre sucede, este no le responde a sus llamadas cuando lo viene a buscar.

¹¹²² Ibid., p. 75.

¹¹²³ *El palacio*, pp. 67-68.

¹¹²⁴ Arenas, R., “Comienza el desfile” en *Con los ojos cerrados*, op. cit., p. 11.

¹¹²⁵ Ibid., p. 13.

¹¹²⁶ Ibid.

Los dos personajes y el autor llegan a Velasco caminando, “sin un quilo; porque la fábrica cerró hace tiempo.”¹¹²⁷ Pero afortunadamente, les quedan algunos centavos para calmar su hambre: “No hay ni un rebelde en este pueblo. Y los 45 quilos que llevaba me los comí en panqueques.”¹¹²⁸

Lencho/Cuco Sánchez vuelve en la historia como “un hombre frente a mí, en el otro banco, mirándome”¹¹²⁹. Es el mismo personaje con siete hermanos alzados y una madre a quien destruyeron la tienda la última vez que estuvieron los guardias en Velasco. Después de un cierto tiempo de espera, anuncian al narrador del cuento que él tampoco puede alzarse con los rebeldes por no tener arma. El siguiente pasaje muestra una situación idéntica a la vista en *El palacio* y en la autobiografía:

Pero llega la noticia: no se reciben más alzados si no traen armas largas. Y con la noticia llegan 48 hombres y 7 mujeres que han sido rechazados desde la Sierra porque no hay cabida para tanta gente desarmada.¹¹³⁰

Por esta razón, el joven decide volver a Holguín para matar a un guardia, pero no se atreve por lo que regresa a casa de sus familiares. Además de los paralelismos en la historia, también se encuentra, en este caso, que el protagonista tiene el idéntico problema de las manos que sudan: “Pero las manos me siguen sudando como siempre.”¹¹³¹ Este, además, siente el mismo rechazo hacia Holguín que Arenas y Fortunato: “estaba a la coronilla de este pueblo maldito que nunca ha visto, ni verá, jamás el mar.”¹¹³²

Según lo visto a propósito de esta colección de cuentos del año 1972, se puede considerar que estos relatos serían el origen de lo que posteriormente el autor ampliaría en *El palacio*. Los elementos en común, tanto de la historia como de los personajes y sus características, así lo demuestran.

¹¹²⁷ Ibid.

¹¹²⁸ Ibid., p. 14.

¹¹²⁹ Ibid., p. 15.

¹¹³⁰ Ibid., p. 11.

¹¹³¹ Ibid., p. 12.

¹¹³² Ibid.

5. Conclusión

En este capítulo, se ha analizado de manera muy detallada la segunda parte de la pentagonía, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Primero, me he detenido en la propia novela, en su historia, en el argumento, en los personajes y en su estructura con el propósito de aclarar el texto a fin de entender mejor el análisis que sigue. Es una obra compleja que exige una gran participación del lector para poder reconstruirla. Ya se había podido encontrar la necesidad de un lector activo en el libro anterior y como se verá en los siguientes capítulos, Arenas volverá a utilizar esta técnica en las próximas novelas.

En el segundo apartado, me he centrado en los rasgos testimoniales que se encuentran en *El palacio*. En esta obra, Arenas cuenta la historia del adolescente Fortunato y de toda su familia a finales de los años cincuenta, cuando la dictadura de Fulgencio Batista está a punto de caer. La intención de Arenas con este relato es la de contar la historia de su propia adolescencia y de sus familiares: presenta la situación de opresión de un joven homosexual e intelectual reprimido por su entorno familiar y por su sociedad. Sin embargo, Arenas quiere además dar voz a un grupo mucho más amplio, a saber al pueblo cubano del este de la isla en ese período histórico. El autor ofrece una visión de los sufrimientos y de las preocupaciones de esa gente cuando los barbudos de Fidel Castro estaban todavía en la Sierra Maestra y los soldados de Batista luchaban para salvar el gobierno dictatorial. El contexto es mucho más claro que en la novela anterior y el componente histórico está más presente. Es por esta razón también que la ficción tiene menos importancia que en *Celestino*. Fortunato es un adolescente que tiene ahora conciencia de la realidad en la que vive.

El tercer apartado llama la atención en el rasgo autobiográfico de la novela. La historia contada en *El palacio* resulta ser en gran parte la propia existencia del autor. Para demostrarlo, me he basado en la autobiografía *Antes que anochezca*, en un ensayo de Arenas y en varias entrevistas realizadas donde se menciona ese período de su adolescencia.

Finalmente, el último apartado analiza el libro de cuentos *Con los ojos cerrados*. Estos relatos tienen numerosas convergencias con la novela y por esta razón me ha

parecido interesante detenerme en ellos en este estudio. Desde mi punto de vista, se podrían interpretar como el origen de la segunda novela de la pentagonía.

Después de todo lo que se ha comentado en este capítulo, me parece adecuado considerar esta novela como testimonial y autobiográfica en la que Arenas relata su adolescencia a finales de los cincuenta y donde intenta reflejar a la vez la situación de su pueblo en aquel momento.

Capítulo 3

OTRA VEZ EL MAR

Otra vez el mar es, con *Paradiso*, una de las mejores novelas que nuestro país ha producido, también una de las más críticas y más cubanas.

Severo Sarduy¹¹³³

0. Introducción

La tercera novela de la pentagonía es la que aborda por primera vez de una manera directa el tema de la homosexualidad. El protagonista, Héctor, es el adolescente Fortunato que se ha convertido ahora en un adulto escritor e intelectual. Como se ha podido leer en la novela anterior y como aparece en varios extractos de esta, Héctor luchó en su juventud contra el gobierno batistiano y a favor de los barbudos y de su revolución. Desafortunadamente, el nuevo gobierno no llegó a cumplir todas las promesas mencionadas a finales de los años cincuenta y Héctor se ha transformado en un hombre rechazado por su sociedad al no compartir sus ideales.

Los años sesenta fueron muy reveladores en cuanto al rumbo que iba a tomar la Revolución. Por supuesto estos cambios desencadenarían unas víctimas, que no fueron otros que los intelectuales no afines al nuevo gobierno, a quienes quitaron la libertad de expresión; y los homosexuales, que fueron considerados como enfermos a los que había que rehabilitar para volver a introducirlos en la sociedad como verdaderos hombres.

¹¹³³ Valero, R., op. cit., p. 137.

Otra vez el mar es la denuncia de un hombre, homosexual e intelectual, que testimonia sobre la persecución que sufre por sus preferencias sexuales y por no compartir ciegamente las ideas y proyectos del gobierno revolucionario. Héctor deja un testimonio en el que da voz al propio autor, Reinaldo Arenas, y a todo un grupo de intelectuales y/u homosexuales que sufrieron el mismo acoso.

Voy a empezar este capítulo con un breve recorrido por la situación de los homosexuales en Cuba antes y después del triunfo de la Revolución cubana. Cabe mencionar que cuando me refiero a los homosexuales y a su persecución, sólo incluyo a los hombres homosexuales, no a las lesbianas, ya que además de que no vivieron las mismas circunstancias represivas, tampoco es parte primordial de este estudio. En cuanto a la opresión a los intelectuales, no me parece adecuado volver a recordar los momentos claves de su historia después del año 1959 ya que lo hice detalladamente en la primera parte de este trabajo.

En el segundo apartado de este capítulo, voy a presentar la novela en su contexto histórico y a detenerme en las similitudes que comparte con las novelas anteriores. También intentaré aclarar el contenido y la estructura de esta obra compleja.

Asimismo dedicaré un apartado para tratar las cuatro características de la novela testimonial en la tercera obra de la pentagonía. Finalmente, en el último, volveré a estudiar los rasgos autobiográficos que sobresalen en esta obra también, a la luz de la lectura de *Antes que anochezca* y de varias entrevistas concedidas por Reinaldo Arenas.

1. La persecución a los homosexuales en Cuba

La homofobia es un elemento que siempre ha estado presente en mayor o menor medida en Cuba, al igual que en los demás países latinoamericanos, en gran parte por la fuerte mentalidad machista que reina en ellos. Según Allen Young, el origen de la persecución a los homosexuales en Cuba, que se reveló muy dura en la década de 1965-1975, se sitúa en la religión católica de herencia española, en la prostitución

masculina, en el machismo y más adelante en las teorías estalinistas.¹¹³⁴ Sin embargo, antes de la Revolución, la homofobia en Cuba no se diferenciaba mucho de lo que se encontraba en los demás países de América Latina.¹¹³⁵

En la literatura, en los años anteriores al gobierno castrista, ya se habían publicado varios textos con temática homosexual. Alfonso Hernández Catá es el primer autor cubano que en 1911 edita un libro cuyo tema gira en torno a la homosexualidad: *La juventud de Aurelio Zaldívar*. Es cierto que el argumento está presentado de manera ambigua todavía en este caso pero poco después, en 1928, escribe *El ángel de Sodoma* que se puede considerar como el primer texto con un protagonista homosexual dentro de la literatura cubana. Otro autor sumamente importante dentro de este contexto es Carlos Montenegro con su libro *Hombres sin mujer* publicado en 1937. En esta obra denuncia el sistema carcelario cubano donde había sido encerrado durante numerosos años. Explica que, en esos lugares, se permiten y se provocan las relaciones homosexuales, sujeto que en esos años era bastante atrevido mostrar de manera tan directa.

A pesar de la homofobia que ya existía en los años pre-revolucionarios, no se puede hablar de una persecución a los homosexuales. Cuando en 1959 triunfa la Revolución cubana, se considera que va a ser un gobierno más tolerante que la dictadura de Batista. Sus metas principales son diferenciarse de los gobiernos anteriores y conseguir la verdadera independencia cubana:

Until then the policies of the revolutionary government had been largely open minded and humanistic, dictated as much by its determination to transform radically the structure of Cuban society and free its economy from American domination as by any a priori commitment to a specific revolutionary blueprint.¹¹³⁶

Sin embargo, a principios de los sesenta, la situación empieza a cambiar radicalmente. Con la fusión del Movimiento 26 de Julio y el antiguo Partido Comunista en 1961, así

¹¹³⁴ Young, Allen, *Los gays bajo la revolución cubana*, Madrid, Playor, 1984, p. 12.

¹¹³⁵ Lumsden, Ian, *Machos, Maricones and Gays. Cuba and homosexuality*, Philadelphia, Temple University Press, 1996, p. 31.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 63.

como el acercamiento de Cuba a la Unión Soviética, la Revolución se convierte en un gobierno cada vez más intransigente:

The chemistry of the fusion between the “old” Communist Party and the July 26 Movement is in many ways more relevant than Castro’s personal attitude to the issue. The doctrinaire rigidity of communism, at that time still essentially defined by Moscow, provided many ready-made answers for questions still unasked within the formerly populist July 26 Movement. One Stalinist ideological tenet was that homosexuality was a decadent bourgeois phenomenon. Within the Soviet Union itself, homosexuality was made illegal in 1934, and severe penalties were imposed upon anyone convicted of engaging in homosexual acts.¹¹³⁷

La Revolución rusa de 1917 había abolido todas las leyes vigentes contra la homosexualidad, pero con la llegada al poder de Stalin en 1934 volvieron a aparecer. Este fue un período de protección de la institución familiar donde los homosexuales eran considerados como un producto de decadencia burguesa. Esas ideas soviéticas se acercaban a las opiniones conservadoras cubanas sobre la homosexualidad y fueron por lo tanto rápidamente asumidas por el gobierno de Castro:

These Stalinist dogmas found fertile ground in Cuba, given its own traditional prejudices and the universal belief of Cuban doctors, psychiatrists, and lawyers that homosexuality entailed crime and social delinquency as much as gender inversion and medical disease.¹¹³⁸

En esos años aparece también la idea del hombre nuevo del Che Guevara. Como explica Carlos Alberto Montaner, este debe ser “un obrero vigoroso, gallardo, trabajador, patriota, desinteresado, heterosexual, monógamo y austero.”¹¹³⁹ Dentro de este grupo no cabe la imagen de un hombre afeminado. Explica Cabrera Infante en su excelente libro *Mea Cuba* que “el Che Guevara opinaba que los homosexuales son gente enferma que debe dejar el paso al *hombre nuevo*, políticamente sano, producto de la Cuba comunista.”¹¹⁴⁰

¹¹³⁷ Ibid., pp. 64-65.

¹¹³⁸ Ibid., p. 65.

¹¹³⁹ Montaner, Carlos Alberto, *Informe secreto sobre la Revolución Cubana*, Madrid, Playor, 1983, p. 173.

¹¹⁴⁰ Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 108.

El mismo Castro afirma en varias entrevistas la incompatibilidad del homosexual dentro del grupo revolucionario. Señala por ejemplo en una conversación con Lee Lockwood: “Una desviación de esta naturaleza está en contradicción con el concepto que tenemos sobre lo que debe ser un militante comunista.”¹¹⁴¹ Y en otra ocasión, comenta que la Revolución cubana “needed strong men to fight wars, sportsmen, men who had no psychological weaknesses.”¹¹⁴² Adquiere relevancia citar en este contexto a Samuel Feijóo, un intelectual cubano sumamente importante en los años del triunfo de la Revolución, quien hizo un largo reportaje bastante crítico sobre la homosexualidad en el periódico *El Mundo*. Este escribe a propósito del lugar del homosexual dentro de la Revolución que “No homosexual [can represent] the revolution, which is a matter for men; of fists and not of feathers; of courage, not trembling.”¹¹⁴³

Sin embargo, queda cada vez más claro que la homofobia sólo concierne a los hombres que son unas personas afeminadas en su manera de ser. Así aparece claramente la diferencia entre la ‘loca’ y el ‘bugarrón’: la primera representa al homosexual afeminado y pasivo, mientras el ‘bugarrón’ es quien desempeña el papel activo del hombre. Explica de Zayas a este propósito:

el código cultural *machista* diseña un guión donde el poder/dominación/actividad es macho, la debilidad/sumisión/pasividad es hembra. La clasificación de homosexual se asigna, en su plenitud, solamente al agente que desempeña el rol debilidad/sumisión/pasividad/hembra. El agente que desempeña el rol poder/dominación/actividad/macho, aun cuando su objeto sexual es del mismo género, no es excluido del círculo de poder que define al *macho* y por lo tanto se le confiere una identidad *sui generis*, “bugarrón” en el discurso popular cubano. Esta identidad es distinta a la del homosexual, simpliciter, o “maricón” y se refuerza en la medida en que el agente se circunscribe a ella y no acepta ningún otro rol dentro del guión sexual.¹¹⁴⁴

¹¹⁴¹ Young, A., op. cit., p. 20.

¹¹⁴² Lumsden, I., op. cit., p. 61.

¹¹⁴³ Ibid., p. 54.

¹¹⁴⁴ Zayas, Manuel Ramón de, “Sangre y Arenas: Machismo, homosexualidad y subversión”, *Apuntes postmodernos*, número monográfico dedicado a la lectura del texto de Reinaldo Arenas y su temática (1995), p. 12. (cursiva en la cita)

Y añade que eso está relacionado con el poder y la valoración social:

La marginación del “maricón” en la cultura cubana se fundamenta en el orden del poder. El “maricón”, la “loca”, el “invertido” es excluido de todo signo de poder, echado fuera de la hermandad de compañeros machos y es colocado en el escalón más bajo del orden jerárquico del poder (social). Su posición es inferior en ese orden al de las mujeres, puesto que su exclusión no se explica por condición natural, sino como consecuencia de la expulsión. Es esta expulsión la que lleva el signo condenatorio de la *vergüenza*. La posición del “bugarrón” es distinta y no conlleva expulsión del círculo del poder, aún cuando se le asigne valoración social negativa.¹¹⁴⁵

En resumen, un homosexual activo es todavía un macho y, por esta razón, no es rechazado por la sociedad; sin embargo, un homosexual pasivo toma el papel femenino y pierde así su masculinidad y su valoración social. Cabe mencionar la clasificación de las locas que hace el mismo Arenas en su autobiografía y en *El color del verano*. Como son muy parecidas, sólo citaré las cuatro categorías comentadas en *Antes que anochezca*: la ‘loca de argolla’, la ‘loca común’, la ‘loca tapada’ y la ‘loca regia’.

La primera es “el tipo de homosexual escandaloso que, incesantemente, era arrestado en algún baño o en alguna playa.”¹¹⁴⁶ La loca común “es ese tipo de homosexual que en Cuba tiene su compromiso, que va a la Cinemateca, que escribe de vez en cuando algún poema, que nunca corre un gran riesgo y se dedica a tomar el té en casa de sus amigos.”¹¹⁴⁷ El tercer tipo es “aquella que, siendo loca, casi nadie lo sabía. Se casaban, tenían hijos, y después iban a los baños, clandestinamente, llevando en el dedo índice el anillo matrimonial que le hubiese regalado su esposa. Era difícil a veces reconocer a la loca tapada; muchas veces condenaban ellas mismas a los homosexuales.”¹¹⁴⁸ Finalmente, la última es la loca regia, “una especie única de los países comunistas. La loca regia es esa loca que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la Seguridad del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente; puede tener una vida escandalosa y, a la vez, ocupar enormes cargos, viajar, entrar y salir del país,

¹¹⁴⁵ Ibid., p. 13. (cursiva en la cita)

¹¹⁴⁶ *Antes que anochezca*, p. 103.

¹¹⁴⁷ Ibid.

¹¹⁴⁸ Ibid.

cubrirse de joyas y de trapos y tener hasta un chofer particular. El ejemplo máximo de esta loca es Alfredo Guevara.”¹¹⁴⁹. Heberto Padilla se refiere también a esas ‘locas’ admitidas dentro del propio régimen:

En Cuba hay muchos dirigentes políticos que son homosexuales «graves», es decir, que hablan con una voz impostada y que ocultan con ella la verdad. Y así han perdonado la existencia de muchos homosexuales que ocupan cargos en la dirección política del país. Y sobre todo en la policía, donde más homosexuales con gestualidad «grave» existen. Porque ése es el gran problema de un país como Cuba, que es machista por excelencia.¹¹⁵⁰

Otra de las ideas estalinistas que se aplica también en Cuba es la necesidad de limpiar las calles de esos seres afeminados y enfermos. Así llega la famosa Noche de las tres P en el barrio Colón en el año 1961, que es la primera redada contra los homosexuales, en la que se arresta al ya muy famoso escritor y poeta Virgilio Piñera. Explica Emilio Bejel que “In reality, Piñera had produced very few works with an obvious homosexual theme, but his physical appearance alone betrayed him as an “effeminate man”; that was enough to place him in a very disadvantageous position.”¹¹⁵¹ Sólo está detenido durante veinticuatro horas pero es suficiente para demostrar a algunos y al mismo Piñera que la situación de los homosexuales empieza a ser un problema realmente serio.

Más tarde llega desde la URSS la creencia de que la homosexualidad es una desviación que se puede curar. Escribe a este propósito Ian Lumsden:

Following an extensive visit to the Soviet Union, Samuel Feijoo, who from the outset of the revolution had led a campaign against homosexuals in the pages of *El Mundo*, made the ridiculous claim that homosexuality did not exist there, a fact he attributed to the capacity of socialism to cure vices and restore people’s health.

This was the background to a plan that emerged in 1965 to rehabilitate individuals whose attitudes and behavior were perceived as being nonconformist, self-indulgent, and unproductive –in short, nonrevolutionary but the standards of the revolution.¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Ibid., p. 104.

¹¹⁵⁰ Heberto Padilla en Almendros, Néstor y Jiménez-Leal, Orlando, *Conducta Impropia*, Madrid, Playor, 1984, pp. 77-78.

¹¹⁵¹ Bejel, E., *Gay Cuban Nation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 98.

¹¹⁵² Lumsden, I., op. cit., p. 65.

De esta manera, en 1965 empieza a materializarse la política anti-gay. Como indica Emilio Bejel “The idea that homosexuality was closely related to crime, drug addiction, venereal disease, and gender inversion became widespread (...).”¹¹⁵³ Se realiza una gran campaña de depuración en todos los ámbitos de la sociedad. Los homosexuales son expulsados de las universidades, de las fuerzas armadas, de los centros de trabajo y del propio partido comunista. El crítico Luis Salas se detiene también en la relevancia de este año en cuanto a la represión homosexual:

The first widespread efforts to eliminate homosexuals from professional activities took place during 1965, when a campaign was launched against homosexuals. Many prominent homosexuals lost their jobs, especially in the cultural field. Writers appeared to be specific targets of the repression. Lourdes Casal reports of the disappearance of an entire group of writers known as El Puente group, who took a position that rejected traditional literature. Members of this group were accused of being homosexuals as well as a variety of other sins, summarized as being unreliable revolutionaries. The University of Havana also came under attack, with widespread purges taking place at all levels. Officials were not immune from this search for antisocials and many were tagged as homosexuals and removed.¹¹⁵⁴

Recordamos aquí a los autores José Mario, Ana María Simo o, también, Reinaldo García Ramos. 1965 es también el año de la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP). Detrás de esta denominación se esconden unos campos de concentración donde testigos de Jehová, adventistas, hippies habaneros y homosexuales están encerrados. Las UMAP están situadas en la provincia de Camagüey donde los ‘contrarrevolucionarios’ tienen que trabajar en la producción agrícola para, de esta manera, curarse y convertirse en hombres reales. Comentó Jean-Paul Sartre a este propósito, después de una visita a la isla: “Castro no tiene judíos pero tiene homosexuales.”¹¹⁵⁵

Esta terrible comparación que efectúa el filósofo francés acerca de los campos de concentración judíos y homosexuales se acentúa, más si cabe, en los comentarios realizados por José Mario, el antiguo director de las ediciones literarias El Puente, quien fue el primero en denunciar las UMAP en una serie de artículos después de su exilio en Madrid en 1969:

¹¹⁵³ Bejel, E., *Gay Cuban Nation*, op. cit., p. 99.

¹¹⁵⁴ Salas, Luis, *Social control and deviance in Cuba*, Nueva York, Praeger, 1979, p. 156.

¹¹⁵⁵ Cabrera Infante, G., op. cit., p. 432.

A la entrada había una pancarta enorme en la que se leía: Unidad Militar 2.269 y un letrero con el lema «El trabajo os hará hombres», una frase de Lenin. Entonces fue cuando yo me acordé de aquella frase que cita Salvatore Cuasimodo y que estaba a la entrada del campo de concentración de Auswichtz: «El trabajo os hará libres».¹¹⁵⁶

En la literatura cubana se han escrito varios libros que testimonian sobre los campos de las UMAP, como es el caso de *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas o *La mueca de la paloma negra* de Jorge Ronet. Afortunadamente, gracias a una fuerte reacción de la UNEAC y a la intervención de intelectuales como Jean-Paul Sartre, Carlos Franqui y el editor italiano de izquierda Gian Giacomo Feltrinelli, las UMAP tienen que cerrar cuando apenas llevaban dos años de existencia. Desgraciadamente, su cierre no acaba con la persecución homosexual dentro de la isla. Como atestigua Carlos Franqui:

Realmente la UMAP desapareció en 1968, pero así como la UMAP tuvo antecedentes en la «Operación P», también posteriormente se crearon en Cuba nuevas UMAPs, como fue la ley contra la vagancia en el año 1971 y otras persecuciones del mismo tipo que han ocurrido en el país.¹¹⁵⁷

Varias son las leyes creadas como consecuencia del Primer Congreso de Educación y Cultura celebrado del 23 al 30 de abril de 1971. En cuanto al congreso en sí, se podrían resumir sus propósitos con las palabras de Marvin Leiner:

In fact, the official statement of the Declaration of the 1971 First Congress on Education and Culture supported an integration of extensive coeducation and sex education into the general teaching syllabus and, at the same time, advocated studies on the best method of barring homosexuals from the educational system, the mass media, and cultural activities –that is, preventing their influence on youth.”¹¹⁵⁸

En las declaraciones del congreso, se puede leer que, oficialmente, se reconoce la homosexualidad como una “patología social”.¹¹⁵⁹ Además, se concluye que hay que

¹¹⁵⁶ Mario, José en Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 37.

¹¹⁵⁷ Franqui, Carlos en Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 86.

¹¹⁵⁸ Leiner, Marvin, *Sexual Politics in Cuba. Machismo, Homosexuality and AIDS*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1994, p. 35.

¹¹⁵⁹ Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 176.

evitar que un homosexual esté en contacto con todo lo relacionado con la juventud y la educación:

En el tratamiento del aspecto del homosexualismo la Comisión llegó a la conclusión de que no es permisible que por medio de la «calidad artística» reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud.

(...)

Se sugirió el estudio para la aplicación de medidas que permitan la ubicación en otros organismos de aquellos que siendo homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística y cultural.

Que se debe evitar que ostenten una representación artística de nuestro país en el extranjero personas cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución.”¹¹⁶⁰

Estas medidas están claramente reflejadas en la película *Fresa y chocolate* de Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, basada en la obra de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. En esta historia, el estudiante David no puede tener relaciones, ni amistosas, con el homosexual Diego ya que perdería su reputación y reconocimiento dentro del Partido. Por su parte, Diego pierde el trabajo que tenía en el ámbito cultural.

Con este congreso se crean leyes cada vez más represivas, como la ley del diversionismo ideológico que permite arrestar a cualquier persona si manifiesta la más mínima falla en su lealtad al gobierno –por ejemplo, enviar manuscritos al extranjero o seguir la moda de los Beatles–. Además de esta también se promulgan leyes contra la extravagancia, la peligrosidad y la vagancia, entre otras.

Una de las consecuencias de las resoluciones de 1971 es la ‘parametrización’ organizada por Raúl Castro: quien no cumple los parámetros establecidos por el congreso es expulsado de las universidades, de los centros culturales, y a veces puede llegar a ser arrestado. Anota Ana Pellicer:

La política cultural, que como hemos visto tiene cada vez más relación con el aparato duro de la burocracia revolucionaria, empieza a ser manejada por Raúl Castro, quien, fascinado por la Revolución Cultural llevada a cabo en China,

¹¹⁶⁰ Véase Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., pp. 177-178.

decide poner al frente de las instituciones a miembros del Partido. La Seguridad del Estado empieza a vigilar a los intelectuales, que se ven ya como un posible foco de contaminación ideológica. Empieza la llamada parametrización ideológica que consiste en “juzgar” el nivel revolucionario de la población, fundamentalmente de las elites culturales. Es un sistema heredado del soviético en el que los “informantes” no tienen que aportar pruebas concluyentes y que se convierte en un elemento claramente represor.¹¹⁶¹

Las principales víctimas de la parametrización son los intelectuales y los homosexuales. Así explica René Cifuentes, otro poeta homosexual que abandonó la isla en 1980 con el éxodo del Mariel:

Y comenzaron a llegar los telegramas informándote de que quedabas fuera de tu centro de trabajo. El mismo Estado te echaba, así que no podías ir a trabajar a ningún lado pues el Estado es el único patrón.¹¹⁶²

Otro testimonio que se debe resaltar es el de Octavio Zuaznavar:

después del Congreso de Educación y Cultura de 1971, uno de los requisitos a cumplir era el de no ser homosexual. Un homosexual no tiene derecho a ser maestro en Cuba, no tiene derecho a representar culturalmente al país en el extranjero y ni siquiera en Cuba. En la calle, no puede expresar su homosexualidad por la manera de vestirse, por la manera de hablar, porque inmediatamente, si hay un policía cerca, le piden identificarse... y es a menudo detenido.¹¹⁶³

En 1976, el nuevo Código de la Familia da otro golpe duro a los homosexuales, poniendo el acento en la importancia del núcleo familiar:

The 1976 Family Code, designed to counteract sexism, in practice reinforced negative attitudes towards homosexuality by stressing the importance on the nuclear family. The virtual impossibility of obtaining housing except as a family unit also made it difficult for homosexuals to enjoy privacy.¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 103.

¹¹⁶² Cifuentes, René en Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 155.

¹¹⁶³ Zuaznavar, Octavio en Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 158.

¹¹⁶⁴ Labanyi, Jo, “Profile of Reinaldo Arenas”, *Index on Censorship* (Londres), XVII: 4 (abril 1988), p. 7.

No obstante, poco a poco, el país se va abriendo. En 1977, se crea el Grupo Nacional de Trabajo de Educación Sexual (GNTES) que estudia la naturaleza de la sexualidad y hace publicaciones sobre actitudes sexuales como la homosexualidad. Con esta apertura, vuelve la esperanza para que las leyes contra los homosexuales desaparezcan con el nuevo Código Penal de 1979. Desgraciadamente, el gobierno decide mantener las mismas leyes que las del código de 1939. De esta manera, se comprende con más facilidad el éxodo masivo de 1980 por el puente marítimo del Mariel, por donde se fueron más de diez mil homosexuales con el fin de encontrar la libertad, y más específicamente también, la libertad sexual. No sabían entonces que en el primer mundo les esperaba poco después la epidemia del sida que iba a quitar la vida a numerosos de ellos, incluido a Reinaldo Arenas.

En 1987, se realiza otra revisión del Código Penal que mejora la actitud del gobierno hacia los homosexuales¹¹⁶⁵. Finalmente, el acontecimiento que demuestra claramente el cambio de postura del gobierno cubano es el estreno en 1993 de la película *Fresa y Chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Uno de los temas de esta obra es la discriminación hacia los homosexuales. Además, se presenta a un protagonista homosexual que se considera revolucionario y defensor de los valores cubanos. Esa incompatibilidad aceptada desde siempre, se pone de repente en duda.

Para terminar es relevante mencionar que son numerosas las obras literarias de temática homosexual publicadas hoy en día en Cuba por autores que todavía viven dentro de la isla¹¹⁶⁶. No ha sido siempre así en el pasado. Sólo hace falta recordar el escándalo que provocó la publicación de *Paradiso* de Lezama Lima en 1966, los premios rechazados a Reinaldo Arenas y la censura de sus obras por tratarse de protagonistas homosexuales, así como todos los demás autores encarcelados o silenciados por sus preferencias sexuales. Hoy en día, aunque en un estado machista como el cubano nunca se considera en igualdad a un homosexual, es necesario reconocer que ha habido una gran evolución positiva, y que la década de 1965-1975 parece para algunos un pasado ya bastante lejano. Sin embargo, como apunta Ian

¹¹⁶⁵ Lumsden, I., op. cit., p. 82.

¹¹⁶⁶ Los cuentos de Miguel Mejides, 'Mi prima Amanda', Mercedes Santos Moray 'Monte de Venus', Leonardo Padura, 'El cazador', Roberto Urías, '¿Por qué llora Leslie Caron?', Pedro de Jesús López Acosta, 'La carta' y 'El retrato', Ena Lucía Portela Alzota, 'Sombrío despertar del avestruz' y 'Dos almas perdidas'. También aparece este tema en las novelas de Leonardo Padura, de Abilio Estévez o en las canciones de algunos cantautores como 'El pecado original' de Pablo Milanés.

Lumsden, hasta que no cambie el gobierno, no habrá una verdadera apertura hacia la homosexualidad:

Havana's cultural and intellectual *apertura*, and the gay community that is emerging as a result, are to be welcomed. But these developments will not have real political significance unless they are accompanied by the democratization of the whole country.¹¹⁶⁷

2. La tercera novela de la pentagonía

2.1. Peripecias de la novela

Dada la importancia que tiene esta novela para el autor, Arenas dedica numerosas páginas de su autobiografía a explicar a sus lectores las dificultades que encontró para escribirla y, más adelante, para publicarla. Por lo tanto, me parece relevante utilizar sus palabras para aclarar los avatares de *Otra vez el mar*. La idea de la novela surge en una playa de La Habana, como explica Arenas al respecto:

Los hombres iban con sus mujeres y se sentaban en la playa a jugar, pero a veces entraban en el balneario, donde se desvestían y tenían sus aventuras eróticas con algún otro joven, y luego volvían a atender a sus esposas. Recuerdo a un hombre, particularmente bello, que jugaba con su mujer y su hijo en la arena. Se acostaba en la arena, levantaba los pies y yo le veía unos bellísimos testículos. Lo observé por largo rato y él volvía a jugar con el niño y levantaba de nuevo los pies y yo le veía aquellos testículos. Finalmente, entró en el edificio donde estaban las casetas, se dio un baño y subió a cambiarse. Yo lo seguí, y creo que le pedí un cigarro o un fósforo, y me dijo que entrara. Por cinco minutos le fue infiel a su esposa de una manera increíble. Después lo vi de nuevo con su mujer del brazo y su hijo; una bella imagen familiar. Creo que de allí surgió la idea de escribir mi novela *Otra vez el mar*, porque el mar era realmente lo que más nos erotizaba; aquel mar del trópico lleno de adolescentes extraordinarios, de hombres que se bañaban a veces desnudos o con ligeras trusas. Llegar al mar, ver el mar, era una enorme fiesta, donde uno sabía que siempre algún amante anónimo nos aguardaba entre las olas.¹¹⁶⁸

Respecto a la época en que fue escrita esta obra, Arenas explica a Francisco Soto que “*Otra vez el mar* es una novela que yo la concibo prácticamente en el año 1966, la

¹¹⁶⁷ Lumsden, I., op. cit., p. 199.

¹¹⁶⁸ *Antes que anochezca*, p. 126.

primera versión es del año 1969.”¹¹⁶⁹ Desafortunadamente, esa versión nunca llegó a publicarse:

Esa novela tuve que reescribirla tres veces, porque sus manuscritos, como las mismas olas, se perdían incesantemente e iban a parar por una u otra razón a manos de la policía. Me imagino que todas esas versiones perdidas de mi novela colmarán en el Departamento de Seguridad del Estado de Cuba un enorme estante. La burocracia es muy aplicada y espero que, por lo mismo, no haya destruido mis textos.¹¹⁷⁰

El autor muestra la razón de esas complicaciones:

Yo sufría ya por entonces, en el sesenta y nueve, una persecución constante de la Seguridad del Estado, y temía siempre por los manuscritos que, incesantemente, producía. Metía todos aquellos manuscritos y los poemas anteriormente escritos, es decir, todos los que no había podido sacar de Cuba, en un enorme saco de cemento y visitaba a todos mis amigos buscando alguno que, sin hacerse sospechoso para la Seguridad, pudiera guardarme los manuscritos. No era fácil encontrar quien quisiera hacerse cargo de aquellos papeles; a quien se los encontrarán podía estar años en prisión.¹¹⁷¹

Y sigue:

Nelly Felipe me los guardó. Durante meses estuvieron aquellos manuscritos míos guardados en su casa. Un día comenzó a leerlos y fue honesta conmigo y me dijo: ‘La novela me gusta muchísimo, pero mi esposo es teniente de la Seguridad del Estado y no puede descubrir aquí estos manuscritos’. Otra vez me vi caminando por la Quinta Avenida con mi saco de cemento lleno de papeles garabateados, sin tener para dónde llevarlos.¹¹⁷²

Afortunadamente, encontró una solución temporal en su propia casa:

Finalmente, los llevé para mi casa. Tenía en mi cuarto un pequeño closet, que pude camuflajear empapelándolo, como el resto de mi cuarto, con revistas extranjeras conseguidas clandestinamente y, de pronto, el closet desapareció siendo una pared más en mi cuarto, y dentro estaban ocultos todos aquellos papeles que durante años había emborronado.¹¹⁷³

¹¹⁶⁹ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 43.

¹¹⁷⁰ *Antes que anochezca*, p. 139.

¹¹⁷¹ *Ibid.*

¹¹⁷² *Ibid.*

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 140.

Sin embargo, rápidamente, se da cuenta que no es seguro conservar esos manuscritos en su cuarto y decide pedir la ayuda de un amigo, Aurelio Cortés. Le explica su situación y la del manuscrito. Ese libro es demasiado crítico y nunca tendría posibilidad alguna de publicarse en Cuba. Es también por esa razón que Arenas quiere protegerlo hasta poder sacarlo del país. Cortés acepta pero, ansioso, prefiere dejarlo en casa de unas amigas que vive en la playa, sin embargo

las viejas no tuvieron escrúpulos en abrir aquel saco y leer el manuscrito de *Otra vez el mar* y, a medida que leían, iban quedándose horrorizadas, pero siguieron leyendo hasta el mismo momento en que aparecía el propio Cortés canonizado de Santa Marica. (...)

A Cortés lo enfureció aquella canonización y, según me dijo, impartió órdenes a aquellas viejas para que destruyeran la novela. Me lo dijo un día cuando le pregunté por el manuscrito. Había en Jibacoa un turista amigo de Margarita y Camacho que tal vez podría sacarlo del país.¹¹⁷⁴

Desgraciadamente, lo que le había dicho era cierto, y como descubre Arenas después de alguna investigación: “Cortés los había destruido.”¹¹⁷⁵ Una novela de tal envergadura, que Arenas además consideraba como la parte central del proyecto de su vida, había sido destruida por miedo, sin consultar al propio autor. El choque para Arenas es enorme:

Por unos días el desasosiego fue total; yo había empleado muchos años en terminar aquella obra, que era una de mis grandes venganzas y era una de mis obras más inspiradas. Aquella obra me la había regalado el mar y era el resultado de diez años de desengaños vividos bajo el régimen de Fidel Castro. En ella ponía toda mi furia.

Un día en que me sentía como cuando se ha perdido a un hijo, el más querido de todos los hijos, estaba en la playa pensando en mi libro perdido y decidí, de pronto, que tenía que regresar a mi casa, sentarme de nuevo en la máquina y comenzar de nuevo. No había más remedio; era la novela de mi vida y formaba parte de una pentagonía en la cual era ella el centro. Era imposible continuar en aquella pentagonía sin esa novela. Y comencé de nuevo.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁴ Ibid., p. 144.

¹¹⁷⁵ Ibid., p. 145.

¹¹⁷⁶ Ibid., pp. 145-146.

Y continúa:

En dos años terminé de nuevo mi novela. Mi gran triunfo fue cuando ya con mi manuscrito en la mano viajé junto con Hiram Pratt hasta Gibara, y allí, en los muelles de aquel pueblo ahora completamente abandonado, volví a leerle los cantos más furiosos de *Otra vez el mar*. Elegí aquel pueblo para leer mi novela porque en él fue donde conocí por primera vez el mar.¹¹⁷⁷

Como era demasiado arriesgado dejar el manuscrito a otro amigo, decide esta vez hacerlo de otra manera:

Tomé todos aquellos papeles y los envolví en unos nailons negros que yo me robaba cuando iba a plantar bolsas de café alrededor de La Habana, en lo que entonces se llamó el Cordón de La Habana¹¹⁷⁸; (...). La única utilidad que tuvo para mí el Cordón de La Habana fue la de apoderarme de unas cuantas bolsas de plástico, que me sirvieron para envolver mi manuscrito y guardarlo bajo el techo de la casa de Orfelina Fuentes, donde entonces yo vivía. Algún día (pensaba), cuando se presentara la oportunidad, sacaría los manuscritos fuera de Cuba. Levanté las tejas del techo y escondí allí mi novela.¹¹⁷⁹

Desafortunadamente, poco después Arenas es arrestado y encarcelado, y cuando vuelve a su casa después de su encarcelamiento para recuperar su manuscrito, descubre que ha desaparecido:

Una noche me puse de acuerdo con los hermanos Abreu para ver si podíamos rescatar el manuscrito de mi novela que estaba en el techo de la casa de mi tía. Ellos se quedaron en la esquina, y de madrugada yo me subí al techo y levanté las tejas; no había nada. Aquello me aterrorizó; realmente, la labor policial era eficaz.¹¹⁸⁰

Hasta en la propia novela hace referencia a lo inútil que fueron los numerosos intentos de salvar las hojas de esos manuscritos:

¹¹⁷⁷ Ibid., p. 146.

¹¹⁷⁸ El cordón de La Habana fue un proyecto del gobierno cubano de finales de los años sesenta. Se sembraron miles de posturas de café en los alrededores de la capital pero resultó ser un fracaso.

¹¹⁷⁹ *Antes que anochezca*, pp. 146-147.

¹¹⁸⁰ Ibid., p. 249.

Ocho gorriones se arrullan a dentelladas entre las hojas que después de garabateadas hubieron de ser escondidas bajo el tejado (todo fue inútil).¹¹⁸¹

Había perdido la segunda versión de su novela. Ante tanta desgracia, llega la buena noticia de que se puede quedar en la casa de Elia Calvo¹¹⁸² después de su encarcelación. “Por suerte, ella tenía una máquina de escribir y, mientras le pasaba en limpio sus memorias, aprovechaba para reescribir por tercera vez mi novela *Otra vez el mar* (...).”¹¹⁸³ Más adelante, comenta el autor que ha terminado la tercera versión de esta obra:

Yo, por otra parte, había terminado de nuevo *Otra vez el mar* y la tenía guardada en las gavetas de la casa de Elia, lo cual era un gran peligro porque ella era una mujer muy revolucionaria.¹¹⁸⁴

Sin embargo, esta vez le sonrío la suerte y recibe la visita de dos amigos franceses de Jorge y Margarita Camacho: “Estaban como turistas en Jibacoa y permanecerían en La Habana durante una semana; desde luego, con ellos salió mi tercera versión de *Otra vez el mar*.”¹¹⁸⁵ Esta anécdota aclara la dedicatoria de esta novela de la pentagonía:

Para Margarita y Jorge Camacho.
Para Olga Neischen
Gracias a quien esta novela
no tuvo que ser escrita por cuarta vez.¹¹⁸⁶

Cuando presenta la edición inglesa de *Otra vez el mar* en la librería Las Américas de Nueva York el 3 de junio de 1983, Arenas explica lo que lo había llevado a luchar hasta el final para ver esa novela publicada:

¹¹⁸¹ Arenas, R., *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 196. A partir de ahora, me referiré a esta novela en las notas de pie de página sólo con su título.

¹¹⁸² *Antes que anochezca*, p. 250: “Esta mujer había sido la esposa de un comandante de la Revolución castrista, que en una de las tantas empresas guerrilleras de Fidel en el extranjero fue asesinado; le decían Pichilingo.” Le ofreció a Arenas quedarse en su casa a condición de conseguirle pescado para sus gatos y de escribir sus memorias.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 251.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 270.

¹¹⁸⁶ *Otra vez el mar*, p. 9.

¿Qué me hizo reescribir tres veces la novela? Yo diría que las furias; la necesidad de venganza, de cuentas a rendir, de una liberación para conmigo mismo y con mi tiempo a través de la expresión, aún cuando el producto de esa liberación fuera a parar al tejado o a sitios más anónimos y siniestros...¹¹⁸⁷

Con su llegada a los Estados Unidos en 1980, Arenas empieza a revisar toda su obra publicada así como el tercer manuscrito de esta novela, que no había vuelto a ver desde su salida de la isla en 1974 con aquellos amigos de los Camacho. El autor dedica dos años a la corrección de *Otra vez el mar*. En la Firestone Library, se pueden consultar seis versiones de la misma obra que son correcciones de la tercera versión que logró escapar de la Seguridad del Estado. Finalmente, se publica en español por la editorial Argos Vergara en 1982. Desgraciadamente, la edición contiene muchos errores, como pone de manifiesto Arenas:

Es tan grande la tragedia de esa novela que yo no considero que todavía haya una edición en español que valga la pena. Yo quisiera hacer una nueva edición en español porque además esa edición ya no se encuentra. Argos Vergara es una editorial que ya prácticamente quebró. Pienso hacerla, pero el mundo editorial es un mundo tan alucinante como el de Fray Servando. Nunca se sabe lo que puede pasar. La edición de Argos Vergara está incompleta.¹¹⁸⁸

En 1986 se publica en inglés con el título *Farewell to the Sea*, que no gusta tanto al autor pero que tiene que aceptar por motivos comerciales. Esa edición es enteramente revisada por él y la considera mejor que la primera en español. También se publica en francés en 1987 y desde entonces, se ha traducido a otros numerosos idiomas; además se ha vuelto a publicar en español por otras editoriales como Tusquets en España o Universal en Estados Unidos.

2.2. Similitudes con *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*

En primer lugar debo señalar que *Otra vez el mar* es obviamente la continuación de las dos primeras novelas. El niño/narrador-Celestino y posterior adolescente Fortunato se ha convertido ahora en un adulto que se llama Héctor.

¹¹⁸⁷ Arenas, R., “Sobre *Otra vez el mar*”, *La Nuez: revista internacional de Arte y Literatura*, 4: 12 (1992), p. 13.

¹¹⁸⁸ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 43.

De *Celestino* vuelven recuerdos de la infancia, como, por ejemplo, la tía que pregunta por las albóndigas¹¹⁸⁹; la fiesta de Nochebuena¹¹⁹⁰ con todos los primos en la casa de los abuelos; o el anillo¹¹⁹¹, que aquí también posee poderes mágicos. También hay frases que se recogen literalmente de la primera novela, como cuando los niños buscan su casa por la noche: “Yo: Ésta es la casa. Entremos.”¹¹⁹² En el caso de la tercera novela, aparece dicha por Héctor en una conversación absurda con su esposa.

En cuanto a *El palacio*, dado que es más cercana cronológicamente a *Otra vez el mar*, se repiten muchas más anécdotas. Se puede decir que esta completa y continúa episodios de *El palacio*. Para ilustrar esto, es interesante volver a un apartado de la segunda novela que no se citó enteramente en el capítulo anterior:

Lo cierto es que allí pasó Fortunato aquel tiempo, sin visitar el resto de su familia, sin recoger las cartas de su madre, acosado por una prima (la hija de la tía) que desde hacía mucho tiempo (en los bailes, en la sala, en el patio de la casa) no despreciaba la oportunidad de manifestarle sus intenciones y ahora que vivían juntos, llegó a hacersele insoportable, y, de tan insoportable, llegó a temer que pudiese enamorarse de ella y terminar viviendo para siempre junto con aquella tía chillona que siempre estaba baldeando, sacudiendo, limpiando, haciendo algo práctico y por consiguiente inútil. Lo cierto es que una noche, sin poder soportar más aquellas solicitudes, las miradas de odio de la tía, el aburrimiento, las comidas sin sal, el no hacer nada, y todo, decidió llevar a cabo un plan que (justo es consignarlo) había estado elaborando desde hacía varios meses.¹¹⁹³

Y ese plan ya es conocido por el lector:

Lo cierto es que esa noche –la tía también maniobraba con el atomizador insecticida en la oscuridad– se acostó temprano, y, entre el zumbido de los mosquitos (el mosquitero tenía un hueco, justo es consignarlo) garrapateó un papel, diciendo que se largaba, y luego (justo es consignarlo) se masturbó tres veces, y, al alba, se levantó. Y se fue, luego de haber colocado la almohada a lo largo de la cama, y haberla cubierto con una sábana, para simular que era él, durmiendo... Lo cierto es que al otro día, fue la prima (lógicamente) quien descubrió su ausencia, y tomó el papel, y lo leyó. Lo cierto es que fue ella (justo es consignarlo) quien informó, aterrada, a los demás familiares. Lo cierto es que Adolfinia, acompañada por Tico y Anisia, se presentó en la casa

¹¹⁸⁹ *Otra vez el mar*, p. 94 y *Celestino*, p. 223..

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 347.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 298.

¹¹⁹³ *El Palacio*, p. 271.

de la odiada mujer. «Con nosotros nunca habría hecho esta locura.» Y maldiciéndola y hasta golpeándola (la prima también cogió su azote, justo es consignarlo) se apropió del papel. Y, dando gritos (justo sería consignarlo) entró en el barrio. Lo cierto es (justo es decirlo), que así fueron las cosas.¹¹⁹⁴

Ese mismo argumento se vuelve a repetir en la tercera novela de la pentagonía, pero además se continúa. Cuando *El palacio* termina con el triunfo de la Revolución y la muerte de Fortunato, *Otra vez el mar* sigue esa historia con Héctor, quien se ha convertido en un hombre que trabaja para el gobierno y que se va a vivir a La Habana con su futura mujer, su prima.

La mujer/prima hace un comentario sobre su madre que nos sitúa inmediatamente en la historia contada en la novela anterior. Cabe recordar que ‘Ella’, que no recibe nombre en la novela, es la hija de la tía Emérita, quien había recibido por parte de sus familiares el apodo de ‘la odiada’ por haber logrado sobrevivir sin hombre y con una hija, lejos de ellos:

Y sin embargo, imagino, cuánto habrá tenido que sufrir. Sé que enviudó joven, que no se resignó a vivir con el resto de la familia –cosa que ellos nunca le perdonaron–.¹¹⁹⁵

Y en cuanto al día en que Fortunato/Héctor llegó a su casa, explica:

Vino huyendo de casa de sus abuelos, de casa de las otras tías, pues allá, aunque parezca increíble, estaba peor. Aquí, mamá, para fastidiarlo (por algo le dicen ‘la odiada’), entra y sale del cuarto hablando en voz alta, chillando, comentando cualquier estupidez y preguntando. Más acá, en el cuarto donde dormimos mamá y yo (el otro lo ocupa la prima Eulogia) me estoy vistiendo para ir al parque.¹¹⁹⁶

Y añade sobre su madre, quien está cansada de ver a su sobrino en la casa sin hacer nada excepto leer y reflexionar:

¹¹⁹⁴ Ibid., pp. 271-272.

¹¹⁹⁵ *Otra vez el mar*, p. 142.

¹¹⁹⁶ Ibid., p. 24.

Mi madre, como quien no tiene mala intención, fingiendo, le preguntará otra vez a Héctor si ya no hay trabajo en la fábrica y cuándo piensa abrir de nuevo y si no sería conveniente que fuera a buscar empleo en otro sitio.¹¹⁹⁷

El lector reconoce en este caso la historia de Fortunato que trabajaba en la fábrica de dulce de guayaba. Esta, en la tercera novela, no vuelve a abrir, por lo que es Emérita quien le busca trabajo en un restaurante como camarero:

Al cabo de la semana le dicen que no hace falta. Y ahora oigo a mi madre gritando otra vez en el comedor. Es un bobo, dice, y que el dueño del restaurán le dijo a la ‘conocida’ que era muy distraído, que necesitaba un muchacho despierto, no un comemierda al que la gente se le iba sin pagar y siempre estaba rompiendo los vasos, derramando los batidos y haciéndolo todo con torpeza, como si viviera en la luna...¹¹⁹⁸

En este apartado, se repite la imagen del poeta inútil, torpe para todo lo práctico o manual. Lo único que le interesa es leer y disfrutar de su mundo imaginario:

Después de la comida va hasta el cuarto y empieza a leer o se queda tirado bocarriba sobre la cama, mientras mamá (igual que hacía el abuelo) toma el aparato de flit y va llenando toda la casa con un olor insoportable.¹¹⁹⁹

El lector recuerda aquí las quejas de la abuela en *El palacio* sobre su marido y su aparato para matar a los mosquitos. Poco después, la prima comenta en un rezo lo que ya nos había adelantado Fortunato en la novela anterior:

Virgen, que no se entere mi madre, pero estoy enamorada de mi primo Héctor, y nada puedo hacer para desenamorarme ni para enamorarlo.¹²⁰⁰

Dice Héctor a este propósito, repitiendo las palabras de Fortunato:

Ella rechaza las solicitudes de los demás jóvenes,
desatiende las ofertas de los formidables pretendientes,
se arregla el pelo y te mira. Y tú eres tan mano-sudada;
oh, tú eres tan poca-palabra. Y ella se acerca y te vigila;

¹¹⁹⁷ Ibid., p. 41.

¹¹⁹⁸ Ibid.

¹¹⁹⁹ Ibid.

¹²⁰⁰ Ibid., p. 42.

ella te ofrece un refresco, y te escolta, te arrastra,
te admira. Ella es tan dulce, tan atenta, tan quieta, tan insoportable.

(...)

Ella recoge el sudor que brota a raudales de tus manos.¹²⁰¹

La mujer también menciona de vez en cuando la tristeza que le provoca su situación:

Y lloro, por él y por mí; pero sobre todo por él, porque es varón, y debe ser terrible ser varón en estos tiempos, porque en fin, la mujer no cuenta para nada; si la ofenden sólo tiene que echarse a llorar o pedir auxilio. Pero qué puede hacer él cuando lo ofenden. Además, no es como los otros.¹²⁰²

Resalta en estas palabras el machismo que reina en la familia y que ya se había mostrado en las novelas anteriores. También la última frase es sumamente relevante. Héctor no es como los demás: es un ser diferente que está, como ya lo había indicado Baudelaire en su poema, fuera de lugar en este mundo:

Pero él está parado en una esquina del salón, las manos en los bolsillos, mira sin mirar, y parece como si estuviera en otro mundo. Pero yo sé (y eso es lo peor) que no está en otro mundo, sino en éste, en medio de ese barullo y de esas risas, y que hace un gran esfuerzo para soportarlo.¹²⁰³

Héctor no aguanta la vida con su familia y en esa ciudad. Encuentra una huida en la situación política de su país. Más adelante, ‘Ella’ ofrece información al lector sobre el período histórico del relato. Sus recuerdos tienen lugar en el año del triunfo de la Revolución, es decir, a finales de 1958, cuando los rebeldes todavía están en la Sierra Maestra, luchando contra el ejército de Batista:

Me despierta el ruido de mi madre en la cocina. Su voz confundida con el golpe de los cacharros que tira con furia sobre el fuego. Ahora sí que no tenemos escapatorias, dice, llegando hasta mi cuarto, obligándome a prestarle atención. *Escapatorias, escapatorias*, dígame en voz alta, riéndome casi, pensando si alguna vez para nosotros ha habido «escapatorias». La cosa está cada vez peor, continúa ella, sin oírme; los rebeldes están metidos dondequiera, todo está bloqueado, ya no entra ni una vianda, ahora sí que nos moriremos de hambre.¹²⁰⁴

¹²⁰¹ Ibid., p. 190. Vuelven en este extracto las manos sudadas del personaje principal.

¹²⁰² Ibid., p. 42.

¹²⁰³ Ibid.

¹²⁰⁴ Ibid., p. 43. (cursiva en la cita)

Con estas palabras, el lector recuerda el tópico de las dos primeras novelas: ‘no tenemos escapatorias’, que se repetirá varias veces en esta obra. Poco después, ‘Ella’ cuenta la historia del alzamiento de Fortunato/Héctor que se acerca muy claramente a la versión que Fortunato nos había dado en *El palacio*:

Llego a la puerta de su cuarto. Él no está ahí. La cama está vacía. Las sábanas, tendidas, cubren sólo una almohada; los libros sobre la mesita de noche. Todo está en orden, pero él no está. Dónde puede haberse metido tan temprano, pienso; cuándo salió que yo no lo he notado. Otra vez entro en el cuarto. Abro el armario, miro hasta debajo de la cama. Ya cuando voy a salir, descubro un papel sobre las sábanas, junto a la almohada. *Querida tía, me voy con los rebeldes, porque aquí no hago nada. No se mortifiquen por mí.* Eso dice el papel.¹²⁰⁵

Cuando su madre descubre la noticia, empieza a gritar por toda la casa. Pero lo peor es cuando llega la tía Adolfina:

¡Con nosotros nunca hubiera hecho esa locura!, oigo que alguien grita ahora en la puerta de la calle. Es Adolfina, mi tía (acompañada por esas fieras de Tico y Anisia) quien enterada ya de todo culpa a mi madre de lo ocurrido. Le da un empujón, y viene hasta mí, golpeándome también y apoderándose del papel. Y ahora, dando gritos, sale a la calle, para enterar a todo el mundo y que él ni siquiera pueda regresar para la casa si las cosas no le van bien por allá. Y Tico y Anisia, detrás, gritan aún más alto, riéndose a carcajadas...¹²⁰⁶

Es exactamente el mismo relato que en *El palacio*. El autor llega a repetir literalmente las mismas frases, como es el caso, por ejemplo, del comentario de Adolfina. Con este acontecimiento, varios personajes de la novela anterior vuelven a estar presentes en esta. La única diferencia es que en este caso, la historia no se termina con la muerte de Fortunato, sino que continúa y rápidamente se celebra la huida de Batista:

Por un extremo aparece una manifestación con una bandera, una bandera de las prohibidas, de las que puede costarle la vida a quien la guarde. ¡Se fue el asesino!, grita alguien.¹²⁰⁷

¹²⁰⁵ Ibid., p. 45. (cursiva en la cita)

¹²⁰⁶ Ibid., p. 46.

¹²⁰⁷ Ibid., p. 47.

Estas palabras hacen evidentemente referencia a la bandera del Movimiento 26 de julio, la de los revolucionarios. A partir de ahora empieza realmente la continuación de la novela anterior. Todo vuelve a la normalidad de antes, “Los bares de «La Frontera» han abierto otra vez.”¹²⁰⁸, aquellos que según Fortunato en *El palacio* habían cerrado. También Héctor vuelve a casa de su tía: “Entonces veo sus manos, y me doy cuenta de que están sudando. Y pienso, estoy pensando, que es el mismo, el mismo, Virgen Santa, el mismo que se fue. No ha cambiado.”¹²⁰⁹ Las manos sudadas de Héctor confirman a la prima que se trata realmente de él. En el capítulo anterior, ya se había notado la importancia de ese detalle para identificar al protagonista, rasgo que además tiene en común con el autor de las novelas.

Entonces, Héctor y ‘Ella’ deciden dar un paseo juntos por la ciudad, y allí asisten al fusilamiento de un batistiano. ‘Ella’ no está a favor de esas acciones revolucionarias pero como apunta: “quizás si hubiese gritado la gente hubiera pensado que yo era una contrarrevolucionaria.”¹²¹⁰ Luego, se detiene la narradora en cómo después de ese día tan atormentador para los dos, acaban durmiéndose en la misma cama:

Llego hasta su cuarto. La luz está encendida. Él está sentado en la cama. Aún vestido con el uniforme. Héctor, digo. Él se vuelve y me mira, no sorprendido, no emocionado. Simplemente me mira. Yo entro y lo abrazo. Siento sus manos sudadas sobre mi espalda. Sin dejar de abrazarlo sólo digo: Héctor, Héctor. Y lloramos. Pero muy bajo, que nadie nos oiga. Luego quedamos quietos. Solamente abrazados, solamente juntos. Toda la noche... Hasta que llega el grito, junto con el descubrimiento de la claridad. O quizás antes. Quizás mi madre hacía rato que nos había descubierto y estaba chillando, y ninguno de los dos habíamos notado nada.¹²¹¹

Pero la madre está convencida de que es amor lo que los une, un amor prohibido, a pesar de que, como dice la hija:

Virgen Santa, y de qué manera podría yo haberle explicado, podría yo haberla convencido de que no ha pasado nada, de que, realmente, nada hemos hecho...¹²¹²

¹²⁰⁸ Ibid., p. 48.

¹²⁰⁹ Ibid., p. 50.

¹²¹⁰ Ibid., p. 52.

¹²¹¹ Ibid., pp. 52-53.

¹²¹² Ibid., p. 53.

Pero Héctor decide irse, ya no soporta estar en esa casa y se lleva a su prima a la estación de autobuses para dirigirse a La Habana. Corta en ese momento con su familia para comenzar una nueva vida en la capital, donde tiene lugar el argumento de la tercera novela de la pentagonía.

Otra vez el mar contiene también otras citas, otros párrafos y otras frases que recuerdan episodios o personajes de la novela anterior. Se vuelven a encontrar por ejemplo los adjetivos que caracterizaban a la tía Adolfina en *El palacio*. En este caso aparecen como si fueran parte de un poema que se refiere a una planta algo similar en sus propiedades a la ‘tía quedada’. Explica la esposa:

También hay un poema sobre las adelfas. Está en mi *Segundo libro de lecturas*. “Alta y solitaria vive la adelfa triste”, dice. Luego, naturalmente, continúa, pero no recuerdo. El poema trata de explicar que como la adelfa es una planta venenosa, nada puede crecer bajo su sombra, ni siquiera la más mínima yerba, por eso, según el poema, es solitaria. Pero, en fin, me digo qué culpa tiene la pobre adelfa de todo eso. Pero la verdad es que está sola. Es decir, solamente con las otras adelfas...¹²¹³

Esas son las otras tías. También aparecen esos adjetivos en la segunda parte, cuando Héctor recuerda unas palabras de su esposa:

*Alta y solitaria, alta y
solitaria, oigo que dices.*¹²¹⁴

Otro dato que recuerda *El palacio* es el baúl que ‘Ella’ encuentra en la casa de sus abuelos:

Pero hay un baúl; ahí está el baúl. Mientras revuelvo los papeles amarillentos, mientras saco y vuelvo a colocar los pomos vacíos, tuercas, trapos donde ponen sus huevos las lagartijas, el brazo de una muñeca, zapatos viejos, un calzoncillo (que no sé cómo ha venido a este sitio) y fotografías borrosas, pienso: *he aquí tu consuelo, he aquí tu consuelo.*¹²¹⁵

¹²¹³ Ibid., p. 17.

¹²¹⁴ Ibid., p. 164. (cursiva en la cita)

¹²¹⁵ Ibid., p. 88. (cursiva en la cita)

Este es el baúl donde Adolfina encontró las fotos de la familia, Digna el calzoncillo de Moisés, y Celia las pertenencias de su hija muerta, Esther. Allí están también las botellas de plástico vacías de Fortunato. Finalmente, como en el caso de *Celestino*, también hay frases sacadas literalmente de la novela: “*La Historia, un microbio macrobio. La Historia, una lección lesionada. La Historia, una inmensa cantidad de palabras palabreadas...*”¹²¹⁶ que aparecía como cita en el margen en la novela anterior.¹²¹⁷

Asimismo, el lector vuelve a encontrar la familia de las dos novelas anteriores en una secuencia de citas que aparecen en la segunda parte del libro, contada por Héctor. El protagonista recuerda, por ejemplo, las tías solteras de *El palacio* y los hachazos del abuelo de *Celestino*:

En
la casa

las tías,
en la casa los primos,
en la casa las antiguas bestias ataviadas de domingo,
el grito de las mujeres insatisfechas,
abuelo y abuela que nunca se enferman, abriéndote la espalda
de un hachazo.¹²¹⁸

Además vuelven a su memoria la gran fiesta de la Nochebuena y las flores de la casa de los abuelos:

Upitos floreciendo
y el acompasado, musical estruendo del aguacero invernal
anunciaban la llegada de la
Nochebuena.
(...)

La
gran
cena.¹²¹⁹

¹²¹⁶ Ibid., p. 205. (cursiva en la cita)

¹²¹⁷ *El Palacio*, p. 166.

¹²¹⁸ *Otra vez el mar*, p. 181.

¹²¹⁹ Ibid., pp. 182-183.

También se detiene en el ruido de la fábrica al lado de la casa donde trabajaba:

Finalmente, saltas a la superficie, donde aún retumba
el guirindán
guirindán
guirindán.¹²²⁰

En cuanto a Fortunato y su familia, comenta:

y él habitando una casa
que se va, que se va a pique
entre mujeres insatisfechas
y viejos libidinosos.¹²²¹

Hace referencia en otro momento a la situación de la madre de Fortunato:

y cartas de la madre
típicas cartas madreles
típicas cartas de una pobre campesina
torpe amorosa
y sola
que después de trabajar 12 horas
en una factoría de la
Florida (¡Vaya! ¿Pero no me decían
que cuidaba muchachos ajenos?)
todavía tiene el coraje de escribir:
*querido hijo...*¹²²²

Finalmente, es necesario resaltar la similitud entre los personajes Adolfina y Tedeoro que aparecen en la segunda y tercera novela respectivamente. Tedeoro surge, en el Canto sexto, como personaje principal de una de las creaciones literarias de Héctor. Se podría decir que Tedeoro es la reencarnación de Adolfina pero bajo la identidad de un hombre homosexual. Se puede leer por ejemplo:

Pues ahora sí tenía que lanzarse, no ya sólo por una conminación material (que grande era), sino moral. Ahora sí tenía que buscar como fuese el objeto de su sometimiento, de su final redención, de su anhelo perenne, de su insatisfacción

¹²²⁰ Ibid., p. 183.

¹²²¹ Ibid.

¹²²² Ibid., p. 184. (cursiva en la cita)

jamás saciada ni calmada, aquello que hasta ahora nunca, a pesar de tanto julepe y tráfico, había podido acariciar.¹²²³

Como Adolfina busca desesperadamente a un hombre para perder su virginidad, Tedevaro quiere encontrar un amante. El juego de palabras que se encuentra en el nombre de este personaje demuestra obviamente el apetito sexual que lo devora. Otro pasaje donde resalta esa similitud entre ambos personajes es cuando el narrador habla de la gran noche de Tedevaro. Por su situación de homosexual, se refiere a él con adjetivos femeninos. Ha encontrado por fin a sus amantes, tan deseados durante toda su vida:

Así, remontada, llevada al retortero, alta, vio, finalmente, lo que tanto había anhelado. Allí, en medio de la noche, su gran noche, estaban sus verdaderos amantes. (...) Se iba, abrasada y abrazada; bien protegida por aquellas figuras de sus sueños que tantas veces, furtivamente, la había visitado a instancias de ella, la desesperada, y que ahora, al fin, llegaban, reales, dispuestos a llevársela. Partía, partía. La gran loca partía...¹²²⁴

Comenta Arenas a propósito de este personaje:

Sí, es como la misma Adolfina que nunca encuentra lo que busca. En el Canto Sexto, que es donde aparece Tedevaro, este momento es como una intersección de otro tiempo y de otra retórica dentro de la novela. Eso que se va narrando desde el principio del Canto sexto, que todo es en prosa hasta que termina ya con la muerte de Tedevaro, es el mundo de la cuarta novela. La tónica esa del comienzo del Canto sexto es el mundo de *El color del verano*.¹²²⁵

Como explica el autor, además de retomar los rasgos de un personaje de la novela anterior, con la historia de Tedevaro, Arenas ya introduce el mundo de la siguiente novela de la pentagonía, *El color del verano* en la que también hay numerosos juegos de palabras con los nombres de los personajes.

Al llamar la atención en los rasgos en común que posee *Otra vez el mar* con las novelas anteriores, he introducido a la vez el apartado siguiente sobre el argumento de

¹²²³ Ibid., p. 326.

¹²²⁴ Ibid., p. 340.

¹²²⁵ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 48.

la novela. Héctor es el carácter adulto del niño/narrador-Celestino y del adolescente Fortunato, que ahora se han convertido en un hombre ‘uniformado’ pero frustrado por el nuevo régimen que rechaza su verdadera identidad de escritor homosexual.

2.3. El argumento

En la entrevista realizada por Jesús Barquet, Arenas se detiene en el argumento de la tercera novela de la pentagonía, así como en su relación con las dos novelas anteriores. Me parece relevante citar sus palabras para introducir este apartado:

En esta novela estamos ya en el año de 1969, en el umbral de lo que en Cuba se llamó la Zafra de los 10 Millones¹²²⁶. Para los que vivimos entonces en Cuba, fue una época muy dura porque todo quedó supeditado a esa famosa zafra: todo (centros de trabajo, centros culturales, etc.) cerró e iba para esa zafra. Hay dos personajes, un hombre (Él) y una mujer (Ella). El hombre es ese niño que se llamó Celestino, Fortunato y aquí se llama Héctor, parodiando un poco la *Ilíada*. Todas esas novelas tienen detrás una serie de antecedentes: Celestino es lo celeste, Fortunato lo afortunado y Héctor es el que combate y finalmente perece. La novela termina precisamente con su suicidio, que son los funerales de Héctor en la *Ilíada*. El personaje de Ella, que nunca dice su nombre, es una prima que aparece en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Entonces Él y Ella tienen, por sus méritos laborales (porque han vendido un poco su alma al diablo al tratar de adaptarse a aquella sociedad), seis días de vacaciones en una playa, que son los seis días bíblicos y los seis días de la primera parte de la novela y los seis cantos de la segunda. Los dos personajes (que hasta cierto punto son uno mismo) prácticamente no tienen ningún tipo de consuelo porque están en una situación sin salida: reconocen que la única posibilidad sería la huida pero cómo.¹²²⁷

Como explica Arenas, la novela tiene lugar en el año 1969, más específicamente en el mes de septiembre. La pareja, Héctor y su esposa, acompañados por su niño de ocho meses, tienen derecho a seis días de vacaciones que deciden pasar en la playa de Guanabo, cerca de La Habana. La historia se cuenta desde el coche donde cada uno recuerda esos días de descanso. La novela está dividida en dos partes, la primera contada por ‘Ella’, la segunda por Héctor. Al relato de cada uno se añaden recuerdos, sueños, opiniones políticas, alucinaciones, etc.

¹²²⁶ La Zafra de los Diez Millones de toneladas de azúcar fue otro proyecto de Fidel Castro. En el año 1969, todo el pueblo cubano tenía que ir a trabajar en los cañaverales de la isla para lograr esa meta de producción para el año 1970. Desafortunadamente, Fidel Castro tuvo que reconocer públicamente que la Zafra también había sido un fracaso.

¹²²⁷ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., pp. 72-73.

Dado que ya pasó el período de vacaciones oficiales, hay muy poca gente en la playa. Sólo se encuentra en la cabaña de al lado de la suya una madre con su hijo de diecisiete años que han venido a pasar dos semanas de vacaciones. A lo largo de esos días, ocurre un acontecimiento que se convierte en uno de los temas principales de la novela: el encuentro homosexual entre Héctor y el joven adolescente de la cabaña vecina. Al final de la obra, el lector aprende de boca de Héctor que él es el único personaje real de la novela y que todos los demás son parte de su imaginación. Es también por esta razón que Héctor es el único que tiene nombre en este libro.

2.3.1. Los personajes

En esta novela, el número de personajes es bastante inferior al de las novelas anteriores. Estos son: Héctor, el protagonista; su esposa, 'Ella'; el muchacho y su madre de la cabaña vecina; y el niño de ocho meses de la pareja. Ya que varios de ellos serán analizados en apartados posteriores, me limitaré por ahora a una presentación breve de sus diferentes caracteres.

En resumen, se podría decir que Héctor tiene una doble personalidad: primero, la oficial como empleado uniformado del gobierno; y segundo, la no-oficial como poeta homosexual frustrado, que nunca ha publicado nada y que ya no logra escribir por miedo a la persecución de la que podría ser víctima. Es también un hombre decepcionado por el proceso revolucionario que no resulta ser como se había prometido. Él, que había apoyado a los rebeldes, se vuelve ahora cada vez más crítico y contrarrevolucionario.

'Ella', su esposa, es la prima de *El palacio* que se fue con Héctor a La Habana y dejó el campo y su familia. Está muy enamorada pero cada vez es más consciente de que no representa más que una justificación para Héctor, con el fin de no mostrar su homosexualidad. Roberto Valero hace una enumeración muy buena de las características de este personaje:

Minuciosidad, prolijidad, curiosidad femenina, celo, incertidumbre, dependencia, amor y soledad, maternidad y desesperación, nostalgia de algo

que nunca se ha tenido la certeza de poseer, que ni siquiera se sabe realmente qué cosa es, son las características de este personaje.¹²²⁸

Por su parte, el muchacho es un joven adolescente extremadamente guapo y atractivo. Está siempre vestido de blanco, paseando sólo por la playa y por las rocas, silbando, intentando llamar la atención de Héctor a pesar de la presencia de su mujer. Al final de la novela, se descubre su cuerpo en la playa; parece que ha sido un suicidio.

La madre de este muchacho es un personaje que provoca piedad en la mujer de Héctor. Enviudó muy joven, con un niño a cuestas que tuvo que educar sola. Su hijo es lo único que da sentido a su vida, sólo vive por él y es su único tema de conversación.

El niño de ocho meses de Héctor y su pareja está presentado como un personaje en estado vegetal todavía, que no hace nada salvo llorar, comer y dormir. Recibe muy poca atención de sus padres, excepto la necesaria para poder sobrevivir. Para ellos, tenerlo ha sido un acto puramente egoísta. ‘Ella’ no tiene ningún instinto maternal:

A mí no me gustan los niños, los detesto. Son húmedos, gritones, malolientes, crueles. Lo odio. No sé qué hacer con éste. Quítenmelo de los brazos...¹²²⁹

Varias veces en la novela, expresa el sentimiento de culpabilidad que tiene por ese acto de egoísmo:

Qué crimen, me digo a veces, mirándolo, él jamás nos lo perdonará –aunque, quizás, nunca nos lo reproche– como yo tampoco se lo perdono a mi madre... Y si lo hiciera, si me lo reprochase. Quisiera saber qué podría contestarle en ese momento.¹²³⁰

Y acordándose de su embarazo, señala:

Y esto que late en mi vientre es el producto de nuestra desesperación, de nuestra cobardía. Para Héctor, una justificación; para mí, una medida de

¹²²⁸ Valero, R., “Otra vez el mar, de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57:154 (enero-marzo 1991), p. 358.

¹²²⁹ *Otra vez el mar*, pp. 27-28.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 15.

seguridad. (...) También sufriré, también padeceré, también desde luego –a no ser que sea un idiota– se sentirá acosado, disconforme, ultrajado, y también pensará que hay otra realidad, la verdadera, escondida, inalcanzable, tras la aparente... (...) ¡Dios mío, y yo soy la culpable! Yo seré siempre la culpable. Es como si ahora llevará dentro de mí la prolongación del infierno...¹²³¹

Afortunadamente, ni ella, ni el bebé, ni el adolescente suicida, ni la madre existen en la realidad de Héctor, sino que son parte de su imaginación. Sin embargo, esto no resta el carácter testimonial que Arenas quiere dar a su novela, utilizando a estos personajes y a Héctor para contar la vida de la gente sin historia.

2.3.2. Los tiempos

Esta novela es, como las dos anteriores, claramente circular. Lo que salta a la vista del lector es que la primera y la segunda parte empiezan y terminan con la misma palabra: el mar. El mar aparece también en el título, donde las palabras ‘otra vez’ vuelven a acentuar esa circularidad. Como lo señala Antonio Benítez Rojo en su libro *La isla que se repite*, el mar es un elemento omnipresente en la cultura caribeña:

Pero la cultura del Caribe, al menos el aspecto de ella que más la diferencia, no es terrestre sino acuática; una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj o el del calendario. El Caribe es el reino natural e impredecible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y las sinuosidades. Es, a fin de cuentas, una cultura de meta-archipiélago: un caos que retorna, un *detour* sin propósito, un continuo fluir de paradojas; es una máquina *feed-back* de procesos asimétricos, como es el mar, el viento y las nubes, (...).¹²³²

En la isla todo se repite, como el movimiento del agua en el mar, lo que también apunta el narrador de *El color del verano* en la siguiente novela. Sin embargo, el uso de los tiempos es en este caso aún más complicado y por esa razón, prefiero referirme primero a las palabras de Arenas en la entrevista realizada por Francisco Soto:

Yo había hecho una serie de mapas sobre los tiempos de la novela antes de escribirla. Eran mapas circulares. Porque el tiempo en esa novela es obviamente circular. Primero, está un tiempo de seis o siete horas que es el

¹²³¹ Ibid., p. 110.

¹²³² Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 26.

tiempo de que se sale de la playa y se llega al túnel a la entrada de La Habana. Después está el tiempo de los seis días que pasan ellos en la playa.¹²³³

Francisco Soto además llama la atención en la similitud de esos seis días con los del Génesis, a lo que Arenas contesta:

Sí, cuando se describe cada día hay un pasaje de la Biblia. Es lo primero que *ella* describe por la mañana. Además de los seis días está el tiempo de la vida de ellos en La Habana, después una regresión al tiempo de la infancia, luego una visión futurista del tiempo. En el caso de *ella* me fue difícil dar los cambios de tiempo porque toda la primera parte está narrada en presente. *Ella* está en el presente pero a la vez el presente es como un pasado que nunca se termina. El pasado es el presente. Una vez que se recuerda, uno está viviendo el presente.¹²³⁴

Con esas frases, se entiende ahora claramente el epígrafe de Octavio Paz que Arenas eligió para la primera parte de su novela: “La memoria es un presente que no termina nunca de pasar.”¹²³⁵

Gracias a Dolores Koch, amiga y traductora del autor, tuve la suerte de obtener una fotocopia de un dibujo hecho por Arenas –una copia posterior probablemente al mapa al que se refiere en esa entrevista– que él titula: “Para el traductor. Esquema gráfico de *Otra vez el mar* (Los distintos tiempos).” Son unos seis círculos y cada uno representa uno de los tiempos de la novela. Desafortunadamente, la fotocopia está incompleta y no permite ver los apuntes del último círculo, pero los demás dicen lo siguiente:

Primer círculo: presente inmediato: Viaje en auto, salida de la playa y llegada al túnel de La Habana: 5 horas.

Segundo círculo: presente reciente: Los 6 días en la playa / Cantos y capítulos (días): 6 días.

Tercer círculo: presente recordado: Pasado reciente. Los 10 años de la revolución: 10 años.

Cuarto círculo: presente evocado: Pasado: infancia, adolescencia: 28 años (aproximadamente)

Quinto círculo: el tiempo poético y literario: visión poética, crítica, futuro, lecturas, divagaciones, etc.

¹²³³ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 46.

¹²³⁴ *Ibid.*, pp. 46-47. (cursiva en la cita)

¹²³⁵ *Otra vez el mar*, p. 11. Extracto del ‘Poema’ de *La estación violeta*.

Sexto círculo: incompleto¹²³⁶

Nota: El presente inmediato dura el tiempo de lectura de la novela.

Es interesante resaltar aquí que la edad que Arenas le otorga a Héctor es más o menos la que él tiene cuando escribe esta novela. Volviendo ahora a los tiempos, es relevante detenerse en un estudio muy valioso que realizó Roberto Valero sobre *Otra vez el mar* después de haber pasado un fin de semana con Arenas conversando sobre esta novela. En este destaca también los diferentes tiempos de la obra. Su visión, basada en las ideas de Arenas, completa claramente el dibujo del propio autor hecho para ayudar al traductor:

1. el presente instantáneo (tiempo del recuento, del viaje y de la lectura);
2. el pasado reciente (los 6 días en la playa);
3. el tiempo histórico (o pasado): “en el que se relacionan acontecimientos sociales, familiares, experiencias vitales. Todo lo que de una u otra forma ha marcado sus vidas y ha quedado en forma de recuerdo. Infancia en el campo, familia, adolescencia, iniciamientos sexuales y amorosos, tiranía batistiana, revolución, nuevo totalitarismo, nueva represión.”¹²³⁷;
4. el tiempo poético: sueños, alegrías, delirios, imaginación, utopías, etc. de cada personaje;
5. el tiempo bíblico (Génesis y Apocalipsis): los seis días en la playa son los seis días de la creación del mundo: “Cada mañana al despertarse el personaje femenino hace una observación sutil sobre lo primero que ven sus ojos, visión que coincide literalmente con las primeras imágenes que aparecen en el Génesis durante los seis días de la creación. Así, al final (mañana del sexto día) serán ella y él, los dos desnudos, lo primero que verán sus ojos. Es decir, serán la creación –el descubrimiento– del hombre y el fin.”¹²³⁸

Es cierto que la Biblia está claramente presente en este libro. El índice de la primera parte demuestra la similitud con los seis días del Génesis:

Primera Parte

Primer día: *Pero ya está aquí la claridad*

Segundo día: *El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos*

Tercer día: *Y ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana*

¹²³⁶ A pesar de la mala calidad de la copia, se puede adivinar que Arenas ha escrito ‘3000 años’, refiriéndose al tiempo de los dinosaurios que ‘Ella’ ve aparecer en la carretera de vuelta a La Habana. Además, también hay una referencia al sueño que ‘Ella’ tiene relacionado con la *Iliada*.

¹²³⁷ Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 357.

¹²³⁸ Véase Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 357. Valero presenta el tiempo bíblico como parte del teórico y se limita entonces a una enumeración de cuatro tiempos, pero me parece más claro y necesario separar el tiempo bíblico por su importancia y diferencia.

Cuarto día: *Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada*

Quinto día: *Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas*

Sexto día: *Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo*¹²³⁹

Recordamos que en el Génesis, el primer día se creó la luz, el segundo el cielo y el mar, el tercero los árboles y las plantas, el cuarto la luna y el sol, el quinto los pájaros y el sexto el hombre. El séptimo, era el día de descanso en el que Dios podía por fin admirar su obra terminada. Sin embargo *Otra vez el mar* se acaba con el sexto día porque, como comenta Valero:

En el ‘Génesis’ Dios descansó el séptimo día, en la obra no hay séptimo día. No hay reposo ni posibilidades de alegrarse puesto que no se ha creado nada. El séptimo día de Héctor (su alivio, su tregua) es la muerte.¹²⁴⁰

A eso, se debe añadir otra razón por la que el autor ha omitido el séptimo día, que no es otra que, para Dios, el hombre era su creación más perfecta, mientras que no lo es en absoluto a los ojos del narrador. Esas son algunas de sus palabras a este propósito:

El hombre
es un engendro deplorable
pues teniendo alma, tiene, no obstante
un horario de ocho horas
cosa que no tiene el discriminado
animal.

El hombre
es realmente un amasijo espantoso
pues viviendo sólo para ser libre
no puede siquiera dejar el sitio
que más aborrece, cosa que bien
puede hacer la bestia más
torpe.

(...)

El hombre
es de todas las alimañas la más aborrecible
pues convencido de que para todo
existe la irrevocable muerte,

¹²³⁹ *Otra vez el mar*, p. 7. (cursiva en la cita)

¹²⁴⁰ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 145.

mata.

El hombre
es de todas las calamidades la más lamentable
pues habiendo inventado el amor se desen-
vuelve en el plano de la
hipocresía.

(...)

El hombre
es de todos los monstruos el que hay que tratar
con más recelo, pues aunque su inteligencia
no le sirve para superar su condición
monstruosa sí le ayuda a
perfeccionarla.

El hombre
es sin duda la más alarmante de todas las invenciones:
hecho para la meditación, no llega jamás a una
conclusión definitiva que lo salve. Hecho
para el placer, persigue y condena
todo aquello que pudiera
proporcionárselo.¹²⁴¹

2.4. El título

El título *Otra vez el mar* tiene varios significados. Con él, Arenas quiere rendir homenaje al mar, ese ‘personaje’ que desempeñó un papel tan importante en su vida, así como en la vida de todos los cubanos. En su autobiografía, el autor se detiene en lo que significó para él descubrir el mar:

Tres fueron las cosas maravillosas que yo disfruté en la década del sesenta: mi máquina de escribir, ante la cual me sentaba como un perfecto ejecutante se sienta ante un piano; los adolescentes irrepitibles de aquella época en que todo el mundo quería liberarse, seguir una línea diferente a la línea oficial del régimen y fornicar; y por último, el pleno descubrimiento del mar.¹²⁴²

¹²⁴¹ *Otra vez el mar*, pp. 233-237.

¹²⁴² *Antes que anochezca*, p. 135.

Y continúa:

El mar fue entonces para mí el descubrimiento y el goce más extraordinario; el tumultuoso oleaje del invierno, sentarse frente al mar, caminar desde mi casa hasta la playa y desde allí disfrutar del atardecer. Es un atardecer único el que se disfruta en Cuba cuando uno está cerca del mar, específicamente en La Habana, donde el sol cae como una bola inmensa sobre el mar mientras todo se va transformando en medio de un misterio único y breve, y de un olor a salitre, a vida, a trópico. Las olas, llegando casi hasta mis pies, dejaban un reflejo dorado en la arena.

Yo no podía vivir alejado del mar. A diario, cuando me levantaba, sacaba la cabeza por aquel balconcito y miraba aquella extensión azul, centelleante, perdiéndose en lo infinito; aquel lujo de agua extraordinariamente brillante. No podía sentirme desdichado, porque nadie puede sentirse desdichado ante tal expresión de belleza y vitalidad.¹²⁴³

También explica que siempre quedaban cerca del mar con sus amigos:

Siempre nos dábamos cita frente al mar. Hiram Pratt me esperaba a veces en Guanabo o en Santa María, bajo unos pinos cerca de las olas. Cuando podíamos, la caravana se trasladaba hasta Varadero, hasta la Bahía de Matanzas, hasta las playas más remotas de Pinar del Río; pero siempre nuestra meta final era el mar. El mar era una fiesta y nos obligaba a ser felices, aun cuando no queríamos serlo.¹²⁴⁴

Y se detiene más adelante en el ansia de libertad a la que encontraban una respuesta en el propio mar:

Quizás, inconscientemente, amábamos el agua como una forma de escapar de la tierra donde éramos reprimidos; quizás al flotar en el mar, escapábamos a aquella maldita circunstancia insular. Un viaje por mar, cosa prácticamente imposible en Cuba, era el goce mayor. Sólo tomar la lanchita de Regla y atravesar la bahía era ya una experiencia maravillosa.

Como ya dije antes, aquel tiempo disfrutado frente a las olas fue lo que inspiró mi novela *Otra vez el mar*.¹²⁴⁵

El mar representa la libertad absoluta, la única manera de dejar la isla cuando no se obtiene permiso de salida o alguna invitación; pero el mar es también lo que convierte a Cuba en una cárcel. Al volver siempre frente al mar, Héctor/Reinaldo y el pueblo

¹²⁴³ Ibid., p. 136.

¹²⁴⁴ Ibid., p. 139.

¹²⁴⁵ Ibid.

cubano en general, ve y anhela esa libertad inalcanzable. Señala a este propósito Jacobo Machover:

Au bout du compte, il y a la mer, encore et toujours, en tant que métaphore bien sûr, mais également en tant que réalité incontournable. La mer qui délimite les frontières de l'île dans toute son étendue d'oppression et ses possibilités restreintes d'évasion. La mer comme éternel recommencement, comme début et fin d'une existence en vase clos, où la seule alternative acceptable devient l'exil, pour pouvoir échapper au silence forcé de l'autocensure.¹²⁴⁶

Y señala Arenas, citado por Machover:

Lorsqu'on vit sur une île, la mer est toujours le symbole fondamental de la libération. Le retour à la mer, c'est le retour à la possibilité de l'espoir, de la fuite, de la communication. Tout, dans une île, arrive par la mer. Celle-ci produit une sensation de régression incessante. Elle représente la seule possibilité d'évasion et, en même temps, les murs de la prison.¹²⁴⁷

El mar está omnipresente en la novela y Valero hasta lo presenta como un personaje más de la obra:

Personaje fundamental y central de la novela, es, entre otras cosas, el ansia de libertad, de vida, de infinito, es deseo, belleza, inquietud, sobresalto, posibilidad, reto, muro y posesión. Canción incesante y cambiante que acompaña a todos los personajes. Dios, la virgen, un dinosaurio, Helena de Troya, París, los cangrejos, y finalmente, el cuerpo destrozado del adolescente, tienen como escenario el mar. El mar es la primera y la última palabra que aparece en la novela, le da nombre a la misma y limita, geográfica y temporalmente, a Cuba. El mar escolta, rodea, bordea, impregna toda la novela. La invade y puebla con su esplendor, crueldad y canto.¹²⁴⁸

De igual manera, los personajes muestran la misma atracción por el mar. Comenta 'Ella' por ejemplo que, cuando está en La Habana, como el autor, necesita ir regularmente a su balcón para ver el mar:

¹²⁴⁶ Machover, J., "La fureur du poète emprisonné", *Magazine littéraire* (París), 246 (octubre 1987), p. 82.

¹²⁴⁷ Ibid.

¹²⁴⁸ Valero, R., "Otra vez el mar, de Reinaldo Arenas", op. cit., p. 360.

Y es el mar. El olor del mar... Qué será de la gente a cientos de kilómetros del mar. Yo salgo cada rato al balcón, dejo de lavar, dejo por un momento que el niño llore sobre la cuna, descorro las cortinas, veo el mar. *Está ahí, está ahí*, digo; lo demás casi no importa. (...) Por eso es tan terrible un pueblo del interior, un pueblo de campo, o el mismo campo donde no hay mar, sino un arroyo que se seca cuando deja de llover.¹²⁴⁹

También se comenta el descubrimiento del mar por ‘Ella’. Héctor se lo enseña cuando están en el ómnibus que les lleva a La Habana:

Mira, dice, y me acerca al cristal. Veo una gran explanada brillante y azul. Una enorme llanura abierta que surge de un costado de la carretera y luego se va alzando, agrandándose, ensanchando, fluyendo y levantándose hasta confundirse con el cielo... ¡Virgen Santa, son dieciocho años, y, viviendo en una isla, aún yo no había visto el mar!...¹²⁵⁰

Y finalmente, el apartado más importante del libro sobre el mar es el poema que inventa Héctor, “Hoy no iremos al mar”. En él, el lector puede descubrir claramente lo que puede significar el mar para los cubanos y aun más para un poeta homosexual perseguido dentro de la isla.

Hoy

no iremos al mar
porque el mar es la memoria
de algo sagrado
que no podemos descifrar
y nos golpea.

Hoy

no iremos al mar
porque el mar es una extensión ondulante
una canción a la eternidad
que no sería justo interrumpir con nuestro pasajero
repetido grito.

Hoy

no iremos al mar
porque el mar es anhelo y congregación de deseos
que no podré realizar.

Hoy

no iremos al mar porque ver esas aguas abiertas
(hacia el cielo fluyendo, hacia el cielo fluyendo)
despertaría de nuevo nuestro ancestral instinto

¹²⁴⁹ *Otra vez el mar*, p. 21. (cursiva en la cita)

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

de cruzarlas
y eso no puede ser.
Hoy
no iremos al mar
porque el mar configura avenidas torres palacios y
catedrales iluminadas
espectros del aire jardines y ciudades
que no veremos nunca
que ya para nosotros no existen.
Hoy
no iremos al mar
porque es intolerable
la visión de tanta vida y grandeza llegando
hasta nuestros pies encadenados.
Hoy
no iremos al mar
pues su opulencia es una ofensa a nuestros ojos
que sólo han de ver campos de tierra para escarbar
y ciudades sometidas al deterioro y la consigna.
Hoy
no iremos al mar
porque en el mar hay siempre un adolescente
que exhibe la inminencia de estar vivo
y eso ya no lo podemos tolerar.
Hoy
no iremos al mar
porque ver el mar es reconocernos.
Vamos, pues, rumbo al mar.¹²⁵¹

El mar representa sus anhelos: cruzar esas aguas para ver lo que hay detrás, para conocer esas otras culturas; pero al mismo tiempo les recuerda que nunca se cumplirán esos deseos porque a ellos les tocó vivir en una isla de la que nunca podrán salir. Además, el mar es el elemento que demuestra que, en la isla, todo se vuelve a repetir como el olaje. Ahora se comprende mejor la decepción de Reinaldo Arenas al conocer la traducción del título al inglés, *Farewell to the sea*, ya que omite todo el significado que tiene el título original de la obra para los cubanos.

2.5. La estructura de la novela

La novela está dividida en dos partes: los seis días contados por ‘Ella’ y los seis cantos de Héctor. Al igual que ocurre con *Rayuela* de Julio Cortázar, que ya era muy conocida en esos años, esta novela se puede leer de varias formas: linealmente, es

¹²⁵¹ Ibid., pp. 278-280.

decir, primero la primera y luego la segunda parte; o alternativamente, a saber, un día de la primera con un canto de la segunda, etc. Para entenderla bien, lo mejor es leerla de las dos maneras, pero como el lector no dispone siempre de esa posibilidad, entonces es más aconsejable la alterna. Valero la denomina la más “adecuada”¹²⁵² y Lugo Nazario pretende que la manera lineal es más bien “contraproducente”¹²⁵³.

La primera parte, contada por la esposa, está dividida en seis días que es el tiempo de las vacaciones que pasa la pareja en la playa. Es un enorme monólogo de 159 páginas, dividido en seis ‘capítulos’, aunque no me parezca muy adaptado este término. Con una simple indicación en el margen, el autor informa al lector que ha llegado el siguiente día. No hay párrafos, excepto seis veces unas tres líneas en blanco que, como se puede leer en los manuscritos¹²⁵⁴, eran de gran importancia para el autor. Ese espacio en blanco simboliza el atardecer, y poco después siempre se puede leer que se hace de noche o que empieza a oscurecer. Esto va seguido también del momento en que los personajes se van a la cama y ‘Ella’ empieza a soñar. Cuando se despierta, ‘Ella’ abre los ojos y ve los elementos del Génesis. En ese mismo momento, aparece la indicación del siguiente día en el margen aunque no haya una separación real con el mundo del sueño por un párrafo o un salto de línea. Por esa razón es aconsejable la lectura alterna para que sea más leve, ya que la parte de Héctor, no se hace tan densa.

Esta primera parte está escrita enteramente en prosa y cuenta la historia de manera más o menos cronológica: recuerda la llegada a la playa, los días que pasan, la llegada del adolescente y los miedos de ‘Ella’ en cuanto a él, la cita de Héctor con el adolescente, la muerte de este y, finalmente, la vuelta a La Habana. Además, se intercalan en este relato los sueños de ella, pero también sus recuerdos: la infancia en el campo, la adolescencia y el nacimiento de sus sentimientos hacia Héctor, su embarazo y poco a poco el desencanto de Héctor con la Revolución.

Ella presiente que su marido siente atracciones homosexuales, pero en esta primera parte, la atención se centra más bien en la situación del artista bajo la Revolución

¹²⁵² Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 140.

¹²⁵³ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 172.

¹²⁵⁴ Véase los manuscritos de *Otra vez el mar*, Firestone Library, Princeton University, caja 6, carpetas 4 a 7.

castrista. Sin embargo, es una parte más suave, más pasiva y menos desenfadada, en comparación con las quejas de Héctor en la segunda.

Otra razón por la que es más interesante leer el libro de la manera alterna, es porque las dos partes del libro no se repiten, a pesar de contar las mismas vacaciones. Son dos versiones diferentes de un mismo evento que, por lo tanto, se complementan. ‘Ella’ observa a menudo a Héctor ensimismado cuando compone en silencio: está imaginando sus cantos que el lector tendrá la oportunidad de leer en la segunda parte. En varias ocasiones, ‘Ella’ oye o cree oírle decir algo que luego se vuelve a encontrar en la parte contada por Héctor. Comenta por ejemplo:

Hace rato que habla solo. Tal vez solamente mueve los labios, leyendo. *He aquí el aborrecimiento*, me parece haberle oído decir. *He aquí el sitio en llamas*, estoy segura que acaba de decir. Pero mira, pero mira, ¿por qué esa furia? ¿Por qué esa sensación de resentimiento, de impotencia, de soledad, si yo estoy aquí? ¿Es que no cuento para nada? ¿Es que no puedo ayudarte en nada?¹²⁵⁵

Esas frases en cursiva están dichas por Héctor en el Primer Canto¹²⁵⁶. En la segunda parte, pasa lo mismo. Héctor intercala frases que ‘Ella’ dice mientras él compone, como por ejemplo: “Señor: la mesa está servida”¹²⁵⁷ o “la comida se enfría”¹²⁵⁸. A esto se añade que numerosos eventos contados por ‘Ella’ vuelven en los cantos narrados de otra manera, deteniéndose en otros detalles. Algunos ejemplos son la contemplación del mar, la llegada de la madre con su hijo en la cabaña vecina, los acercamientos del adolescente a Héctor y la muerte de este, la vuelta a La Habana en coche y finalmente el suicidio.

La segunda parte no es en absoluto tradicional sino más bien experimental. Ya no es prosa sino una mezcla de géneros: poesía, ensayo, teatro, prosa, panfleto, cuento, etc. El narrador Héctor es un escritor homosexual rechazado por su sociedad. Lleva tiempo sin escribir porque sabe que su escritura es un peligro por no hacer el elogio de

¹²⁵⁵ *Otra vez el mar*, p. 30. (cursiva en la cita)

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 231.

esa Revolución que lo traicionó. En esta parte el narrador suelta toda la cólera, el disgusto, la furia que le provoca la situación actual de la Revolución cubana. El epígrafe de esta parte es de Lezama Lima y dice: “El hombre desnudo entona su propia miseria”¹²⁵⁹. Aquí, Héctor canta, confiesa su miserable realidad. Escribe sus cantos para gritar la injusticia y la persecución. Así se puede leer al principio de la segunda parte:

Mar de la Furia,

escucha ahora mi grito
de hijo desesperado,
pues seguro estoy de que ellos
no me van a dar tiempo
para que lo repita.¹²⁶⁰

Estos versos recuerdan el principio de *La Ilíada*, que está indirectamente presente en este libro. Recordamos las palabras de Arenas en la presentación de *Otra vez el mar* donde hizo referencia a esa obra griega:

Los griegos armoniosos comprendieron que las furias eran señoras muy respetables y las convirtieron en diosas. Las grandes tragedias son el producto de esas diosas. El poema épico más pleno que nos ha otorgado la cultura occidental, que la define y nutre, *La Ilíada*, tiene precisamente como fuente de inspiración **la cólera**. ‘Canta, Oh Diosa, la cólera de Aquiles’, es el verso que da pie y tema al resto de la obra.¹²⁶¹

Héctor, como la diosa, tiene que cantar su disgusto y su frustración. Comenta Lugo Nazario a propósito de la segunda parte:

Como contenido, los seis cantos corresponden a los momentos de silencio y de reflexión que ensimismaban a este personaje en la Primera Parte. El Canto en general está dedicado a expresar ‘un grito de protesta’ contra el sistema de vida imperante en la Cuba post-revolucionaria pasando vista sobre aquellos aspectos más afectados de la existencia: así, la escasez de los productos de primera necesidad, las restricciones de las libertades humanas, la censura artística e intelectual, la persecución de los homosexuales y su marginación a los centros de rehabilitación, el dirigismo ideológico, cultural y político de

¹²⁵⁹ Ibid., p. 159.

¹²⁶⁰ Ibid., p. 163.

¹²⁶¹ Arenas, R., “Sober *Otra vez el mar*”, op. cit., p. 13. (negrita en la cita)

matices marxistas, las infinitas colas para recibir ‘la cuota’ de los alimentos, los privilegios del sistema y del poder...¹²⁶²

Héctor quiere dejar un testimonio sobre su situación de escritor y homosexual perseguido bajo el nuevo sistema establecido en 1959. Como ya no puede escribir, lo hace a través de la imaginación. Los cantos que compone representan lo que él deja después de la muerte para que la gente conozca su historia y la de todos los que padecieron lo mismo.

3. Los rasgos testimoniales en *Otra vez el mar*

La tercera novela de la pentagonía ofrece el testimonio de un escritor homosexual perseguido. Es un texto mucho más político que los anteriores, donde el protagonista sufre un desengaño por parte del proceso revolucionario que apoyó siendo todavía un adolescente. Lo que resulta innovador es el hecho de que, en este caso, el testimonio va dirigido contra la opresión ejercida por un gobierno de izquierda.

3.1. La situación de opresión

Otra vez el mar refleja muy claramente la situación de opresión en los años sesenta bajo el régimen revolucionario al escritor homosexual. Este se ve constantemente confrontado al conflicto entre expresión y represión. Héctor es un ser que tiene que ocultar su identidad para ser aceptado por su sociedad. A pesar de ser homosexual, se crea una vida con mujer e hijo. En cuanto a su situación de escritor, ya lleva tiempo sin escribir una sola palabra porque sabe que se le censurará y le traerá complicaciones. Comenta Lugo Nazario que *Otra vez el mar* es el “retrato alegórico de la vida cubana post-revolucionaria, especialmente de la vida y la angustia existencial del escritor homosexual perseguido, marginado y silenciado por las fuerzas del nuevo régimen revolucionario.”¹²⁶³

Héctor tiene miedo al castigo institucionalizado contra la homosexualidad y a la represión oficial contra todo texto escrito que no sea un elogio del proceso

¹²⁶² Lugo Nazario, F., op. cit., p. 169.

¹²⁶³ Ibid., p. 165.

revolucionario. Por eso su texto es imaginado, y no llega nunca a escribirse. Ese texto “constituye una confesión y una denuncia; por un lado, es un grito de dolor, una expresión de protesta y el testimonio de un doliente, y por el otro, una denuncia, un desenmascaramiento y una venganza contra el sistema opresor.”¹²⁶⁴

En su reseña sobre *Otra vez el mar* Roger Benjamin escribe: “While the book has many touches of humor and descriptive brilliance, they are overshadowed by the extended vision of human suffering produced by political, intellectual, and sexual repression.”¹²⁶⁵

3.1.1. Los diferentes tipos de represión

3.1.1.1. La represión política

Este primer tipo de represión concierne a gente como Héctor, así como a cualquier tipo de ciudadano cubano que se oponga al sistema revolucionario. Héctor era, como la gran mayoría de los cubanos, un revolucionario que se rebeló contra Batista y apoyó a los rebeldes. Explica Jesús Barquet el cambio que sufrió el protagonista a lo largo de la primera década del gobierno de Fidel Castro:

En *OVM* [*Otra vez el mar*], Arenas presenta a un hombre *integrado* plenamente al sistema (o en el proceso de lograrlo) que comienza a descubrir y a sufrir en carne propia el proceso de animalización al que se ha visto sometido. La sociedad aparece entonces como culpable, como un monstruo imperfecto y devorador de lo más auténtico de la individualidad humana. En consecuencia, el hombre aparece como un mero guiñapo inerte y vacío en manos de una sociedad que progresivamente lo bestializa.¹²⁶⁶

Ya no es la familia quien representa la opresión sino el propio gobierno. Poco a poco, el sistema se fue estableciendo y Héctor descubrió que no cumplía sus promesas. Se estaba convirtiendo en otra dictadura, aún más feroz que la anterior. Rápidamente, Héctor, como Arenas, se da cuenta de que si quiere seguir existiendo en esa sociedad como un ser humano, tiene que fingir, llevar una máscara. Explica el autor en su autobiografía:

¹²⁶⁴ Ibid., p. 180.

¹²⁶⁵ Benjamin, Roger, “Communal Nightmare”, *New York Native*, 9-15 de diciembre de 1985, p. 36.

¹²⁶⁶ Barquet, J., “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas”, *La palabra y el hombre*, 85 (enero-marzo 1993), p. 126. (cursiva en la cita)

Los anticomunistas, como yo mismo, recitábamos de carretilla los manuales de marxismo; tuvimos desde temprano que aprender a ocultar nuestros deseos y tragarnos cualquier tipo de protesta.¹²⁶⁷

En la novela se pueden encontrar varios extractos también donde resalta esa necesidad de esconder su identidad para sobrevivir. Comenta por ejemplo Héctor:

¿O diré

todo es horrible pero si aprendes a soportar
y a simular, si aprendes a mentir, quizás te lleguen a
admitir, y tu obediencia será recompensada con un aumento
en la cuota del arroz y una disminución en la cuota de
patadas reglamentarias que como pequeño funcionario
debes recibir?¹²⁶⁸

Los homosexuales como Héctor tienen que casarse y tener una familia para fingir que son ‘normales’:

¿Habrá una botella sin descorchar, una mesa
bajo los árboles, dos toallas, dos cuerpos inconsolables
puliendo la gastada retórica del ritual doméstico? La
fastidiosa máscara, la tradición, el estado, las buenas
costumbres, la familia, la moral del Partido.

-Siempre,
siempre,
siempre.¹²⁶⁹

Algo muy importante es conseguir un buen trabajo en el nuevo gobierno y eso sólo se hace posible llevando la máscara y, de manera muy egoísta, intentando superar a los demás incluso, si resulta necesario, hasta hundirlos denunciándolos de cualquier acto que se pueda considerar como contrarrevolucionario:

Ahora todos se lanzan, todos quieren conseguir un puesto, ocupar un cargo; todos quieren salvarse a costa, como siempre, de los demás. Pero los cargos se acaban y, hay que inventar más, hay que hacer otras «reestructuraciones». Pero los cargos también pueden perderse. Hay que hacerse importante, hay que demostrar que se es absolutamente de confianza; hay que retractarse tres veces al día de lo que se dijo por la mañana, y denunciar a la mayor brevedad

¹²⁶⁷ *Antes que anochezca*, p. 73.

¹²⁶⁸ *Otra vez el mar*, p. 167.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 169.

posible (antes que se nos adelanten) al que cometió la osadía de abjurar solamente dos, ése puede ser el encargado de vigilarte... Pero, aún así, se hace muy difícil la seguridad, la posibilidad. Y se inicia la persecución...¹²⁷⁰

Y sigue:

¡Sálvese el que pueda! ¡Sálvese el que pueda! Esa es la consigna secreta, y todos, al mismo tiempo, tratamos de ponerla en práctica, hundiendo a los demás; hundiéndonos... Pero, oye, no tenemos nada que temer. Eres el hombre respetable, señor de su casa, amante esposo, que admira y cumple con todos los principios. Fiel al sistema, discreto, sin un pasado, sin una vida anterior que pudiera ser objeto de revisión. Vendida el alma, aquí está la casa; paredes, muebles, cuartos, que entre el joven heroico, el hombre nuevo...¹²⁷¹

Es justamente a esa imagen, como el modelo del Che Guevara, al que uno tiene que acercarse para ser apreciado y valorado por la sociedad. Sin embargo, Héctor forma parte de aquellos que ya se oponen realmente al régimen. Su situación es tan deplorable que la pareja prefiere ni pensar en ella y detenerse en la de todos:

Continuamos en silencio o hablamos sólo para criticar a los otros, a la política, al tiempo. Nos aprovechamos de la horrible situación general para evadir nuestra horrible situación particular. Hablamos (muy bajito, muy bajito) de los campos de concentración para no hablar de nuestra propia desolación; nos pronunciamos contra la implacable censura para no comentar nuestros propios silencios.¹²⁷²

Como se puede notar en varias ocasiones en la novela, siempre que se habla en contra del régimen, tiene que ser en voz muy baja para que nadie los pueda oír, lo que recuerda el control del omnipresente ‘Gran Hermano’ de Orwell y anuncia ya el ambiente represivo de la última novela de la pentagonía, *El asalto*. En el siguiente extracto de la novela, se puede ver lo que ha llegado a significar ‘hablar’ para ellos. La gente ya no se atreve a utilizar libremente las palabras, dadas las consecuencias que podrían tener el hecho de hacerlo:

¹²⁷⁰ Ibid., p. 67.

¹²⁷¹ Ibid., p. 68.

¹²⁷² Ibid., p. 110.

Palabras

Palabras

palabras ya sólo pensadas,
temerosa, silenciosamente a veces murmuradas.
Incoherencia de palabras dichas en voz baja. Palabras
por las cuales alguien renunció al amor, al consuelo del discurrir callejero, al
ocio de oír a los demás, a la posibilidad (siempre remota) de un viaje a los
«países desarrollados», a la dicha de exhibir una camisa entallada, al privilegio
de comerse un pescado grillé, al paseo bajo los árboles, al estruendo del mar.
Palabras por las cuales alguien se condenó para siempre, alguien se achicharró.
Palabras por las cuales alguien misteriosamente contrajo de pronto un cáncer.
Palabras dichas siempre con la certeza de que después vendrá el hacha.
Palabras dichas con furia y hambre. Palabras que niegan o dudan pero que no
suplican ni acatan, palabras que rechazan el crimen institucionalizado, la
imposición de un canon para los pliegues del culo, de un himno para todas las
escuelas, de una jerga, de una coraza, de una mentira para todos los hombres.
Palabras que se niegan a aceptar la dicha que nos planifican los grandes
teoricistas –del mismo modo que planifican la ejecución de un gigantesco plan
porcino a nivel nacional (...).¹²⁷³

Visto lo anterior, se aprecia que las palabras ya han perdido toda su utilidad, como
señala la esposa de Héctor en el siguiente pasaje:

Por un tiempo –largo– pensé que todas las palabras eran inútiles, que se podía
hablar mejor sin abrir la boca. Ahora lo dudo, aunque puede ser que esté
equivocada. Aunque, sin duda, sigo pensando que las palabras no sirven para
nada. Quizás, al decir *sí* o *no* cumplan una función. Pero cuando se necesitan
para otras cosas, fallan. Por lo demás, se puede afirmar o negar sin tener que
abrir los labios.¹²⁷⁴

Lo único que les queda por hacer es fingir. Comenta ‘Ella’ a propósito de las razones
de su desgracia:

¿Por qué no he sido nunca lo suficientemente inteligente para decirme: Estás
en el infierno, como todo el mundo, pero tu astucia consistirá en aparentar que
no sientes el fuego, tu astucia está en poder hallar un sitio donde las llamas no
te aniquilen? Así debí haberme dicho como hacen (estoy segura) los demás;
por algo sobreviven, por algo no se destruyen como lo hago yo siempre. ¿Pues
crees que son felices? Estúpida. Simplemente han sido más astutos que tú, han
comprendido, primero que tú, el sitio donde se encuentran, y han ocupado, se
han adueñado de los refugios más seguros.¹²⁷⁵

¹²⁷³ Ibid., p. 171.

¹²⁷⁴ Ibid., p. 15. (cursiva en la cita)

¹²⁷⁵ Ibid., p. 118.

Sin embargo, detrás de esa denuncia de la represión política hay, como señala Jesús Barquet, una crítica mucho más profunda:

(...) aunque *OVM* traza la épica íntima y moral del hombre en la sociedad socialista cubana de 1969-1970 con referencias documentales muy concretas y con una obvia denuncia al régimen totalitario de Castro, su impulse intencional no termina allí sino que, por el contrario, parte de allí para arribar a una metáfora de la lucha de toda la humanidad por salvar la condición humana, degenerada de diversas maneras por los propios individuos y sus diferentes sociedades.¹²⁷⁶

Es al hombre en general al que Arenas quiere denunciar también, lo que resalta en el ya citado poema sobre él.

3.1.1.2. La represión intelectual

El segundo tipo de represión que se denuncia en esta novela es la intelectual. *Otra vez el mar* es, como lo explica Miguel Correa, el primer texto de Arenas que presenta tan obviamente esta represión:

Ningún texto previo de Arenas había proyectado una imagen implícita vinculada a la situación del intelectual cubano bajo la tiranía castrista: *Otra vez el mar* lo hará.¹²⁷⁷

Héctor es el adulto que, como Celestino y Fortunato, necesita escribir para poder escapar de su situación de opresión. Ya no lo hace en los troncos de los árboles ni en las resmas de papel de la tienda del abuelo, sino que inventa sus cantos. Su condición de escritor perseguido le impide escribir cualquier cosa por miedo a la represión oficial del gobierno. Es por esa razón que prefiere pensar sus cantos, imaginarlos, cantarlos sin redactarlos para escapar así a todo tipo de censura, borrando toda posible huella de su producción artística. Como explica Lugo Nazario:

Otra vez el mar tiene la enorme importancia de emblematicar el problema del escritor y la producción artística en la Cuba revolucionaria, sobre todo, al presentar a un poeta sumergido en el silencio inspirado por el régimen, y más triste aún, al patentizar el hecho de una expresión artística que se queda en el

¹²⁷⁶ Barquet, J., “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 132.

¹²⁷⁷ Correa, M., op. cit., p. 178.

limbo cultural, al no encontrar la misma su discurso y su formalización literaria... La novela es en sí misma la representación de una obra que no existe convirtiéndose de este modo en una metáfora de la realidad literaria cubana que, como Héctor, piensa los cantos pero no los escribe.¹²⁷⁸

En el siguiente pasaje de *Otra vez el mar*, numerosas veces citado por la crítica, Héctor, detrás de quien se mimetiza claramente el propio autor, expresa su desilusión por aquello en lo que se ha convertido la literatura y el hombre. Este ya no se atreve a hablar sin autocensurarse y por eso se refugia en la literatura. En ella expresa lo que no se atreve a decir en voz alta, y luego ese libro se puede publicar o censurar. Por lo tanto, cada vez más escritores no se atreven a escribir lo que no osan decir en alto sino que, como Héctor, se limitan a imaginarlo:

La
litera
tura

es la consecuencia de una hipocresía legendaria. Si el hombre tuviese el coraje de decir la verdad en el instante en que la siente y frente al que se la inspira o provoca (al hablar, por ejemplo; al mirar, por ejemplo; al humillarse, por ejemplo), pues es en ese preciso instante que siente cuando padece o se inspira; si tuviese el coraje de expresar la belleza o el terror cotidianos en una conversación; si tuviese el coraje de decir lo que es, lo que siente, lo que odia, lo que desea, sin tener que escudarse en un acertijo de palabras guardadas para más tarde; si tuviese la valentía de expresar sus desgracias como expresa la necesidad de tomarse un refresco, no hubiese tenido que refugiarse, ampararse, justificarse, tras la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro. Se ha perdido –¿existió alguna vez?– la sinceridad de decir de voz a voz. Nos avergüenza expresar el recogimiento (o la tentación) que nos producen las cosas desconocidas. Por cobardía (en los sitios donde la ley auspicia la imbecilidad), y por temor al ridículo (en los sitios donde la tradición impone la estupidez) contemporizamos con la intrascendente, y luego, secretamente, atemorizados, avergonzados, tratamos de remedar la traición: Escribimos el libro. Así la expresión (la manifestación) de la belleza ha quedado rezagada a las hojas y a las letras, a las horas muertas, a los instantes de tregua. El sentimiento de piedad, de dicha, de espanto, de anhelo, de rebeldía, se circunscriben a la redacción de un texto que puede publicarse o censurarse, que puede quemarse o venderse, catalogarse, clasificarse o postergarse. Y el hombre verdadero (aquel que aún posee remordimientos) se ve obligado a garrapatear miles de papeles para dejar testimonio de que no fue una sombra más que asfixió con suspiros, parloteos o sensaciones elementales su antigua inquietud y su sensibilidad. ¿Toda obra de arte es entonces la obra de un traidor renegado? ¿Y todo hombre que no deja el testimonio de una obra de arte es un traidor nato? ¿Toda obra de arte es entonces el desgarrado, hermoso

¹²⁷⁸ Lugo Nazario, F., op. cit., pp. 181-182.

invento con que trata de justificarse un cobarde? ¿Toda obra de arte es entonces el pago de una antigua deuda que sostiene el hombre con la verdad que no se atreve a asumir diariamente? La plenitud, el momento de inspiración, la llegada del poema, ¿qué son? Quizás las gastadas fanfarrias tras las cuales alguien temerosa, y ya temerariamente, quiere justificar su sencilla, espléndida, pero estereotipada, condición humana.¹²⁷⁹

La imagen del hombre y de la literatura que nos ofrece el autor en este pasaje resulta bastante deprimente. Primero, porque presenta al hombre como un cobarde e hipócrita; y segundo porque la literatura se limita a la consecuencia de esa actitud humana. El lenguaje, según Héctor, tanto escrito como oral ya no puede ser transparente. Esto se debe por una parte a la represión política y por otra a la propia represión intelectual. El hombre ya no puede expresar lo que piensa ni escribirlo, porque si no está dentro de la línea de las ideas del nuevo gobierno, se considera como contrarrevolucionario. La escritura de Héctor se puede, por consiguiente, considerar como una anti-literatura ya que no refleja la imagen partidista del régimen como lo hace la literatura oficial.

La misma situación ocurre con los homosexuales, que al no ser aceptados por el nuevo régimen, tienen que llevar esa máscara y esconderse. Señala Olivares:

Así, en *Otra vez el mar*, la homosexualidad llega a convertirse en instrumento metafórico; ser homosexual y ser artista conllevan las mismas dificultades dado que en Cuba se reprimen de igual manera la expresión sexual y la artística. Para existir hay que someterse al sistema o al menos silenciar toda manifestación desautorizada. Esto queda compendiado en la figura de Héctor, escritor homosexual que se auto-censura (acción análoga al suicidio final) al serle vedada su propia interpretación del placer del texto/sexo.¹²⁸⁰

3.1.1.3. La represión sexual

Héctor es un homosexual que por ser rechazado por el régimen ha decidido adaptarse y fingir. Se imagina estar casado con un hijo. Tiene un buen puesto en el gobierno y parece un hombre común. Sin embargo, está cansado de tener que llevar esa máscara y de no poder enseñar su verdadera identidad. Explica Francisco Soto:

¹²⁷⁹ *Otra vez el mar*, pp. 191-192.

¹²⁸⁰ Olivares, J., “*Otra vez el mar* de Arenas: Dos textos (des)enmascarados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35:1 (1987), p. 318.

Como el niño-narrador de *Celestino antes del alba*, Héctor se ha creado un ente ficticio para poder sobrevivir en un medio ambiente represivo, que en su caso lo excluye y lo condena por su condición de homosexual. Con todo un pasado (infancia y adolescencia) Héctor es el poeta-creador, el buscador de belleza que, como el niño-narrador/Celestino y Fortunato, se encuentra padeciendo a causa de las convenciones de un sistema represivo. Sus momentos de inquietud y desconsuelo, a primera vista, parecen ser consecuencia de vivir en un medio reactivo a toda expresión sexual o textual no correspondiente al orden establecido por el aparato hegemónico revolucionario.¹²⁸¹

En *Otra vez el mar*, Héctor se siente atraído por el joven adolescente de la cabaña vecina. Un día se dan una cita y tienen un encuentro sexual. Sin embargo, de repente Héctor pone fin a este encuentro por miedo a que ese chico sea de la Seguridad del Estado y se haya citado con él sólo para poder denunciarlo después. Entonces, Héctor se enfada y empieza a golpear al chico reprochándole su actitud despreciable, pero el joven pretende no entender lo que dice. Es en aquel momento que, enfadado, Héctor le explica que si realmente es homosexual, es mejor que cambie ahora mismo de vida, porque lo único que le espera es la desgracia y la soledad:

-No sé que está diciendo.

Pues cállate y óyeme, porque si no sabes nada lo vas a saber todo ahora mismo. Óyeme, atiéndeme: me das lástima. ¿No sabes entonces qué horror te espera? ¿No sabes que ni siquiera podrás decir ese horror? ¿No sabes que ni siquiera podrás ser tú mismo, sino una máscara, una vergüenza, una piedra de burla y escándalo y de venganza para los otros, y de incesante humillación para ti? Nada más que para sobrevivir tendrás que traicionar y negar precisamente lo que te justifica y eres. Óyeme, óyeme: vivirás siempre como suplicando, pidiéndole perdón a todo el mundo por un crimen que no has cometido, que no existe. A lo más que podrás aspirar es a que te olviden; tal vez a que te toleren, si finges. Pero ellos, aunque te adaptes, aunque renuncies, te mirarán siempre con desconfianza, se reirán de ti; ¡y cuídate, porque ante la menor muestra de autenticidad te eliminarán! (...) serás la vergüenza de todos. Y todos te utilizarán para justificar sus fracasos y descargar su cólera. No pienses que vas a encontrar un amigo. Encontrarás, sí, muchos que te chantajearán, otros que te difamarán; todos, naturalmente, te utilizarán. Pero lo que es una verdadera amistad, una verdadera complicidad, con eso no sueñes. Tu propia madre cuando se entere, pues se enterará –no lo dudes–, vivirá siempre avergonzada, temerosa, te mirará también con desconfianza, se volverá gris y amarga. Preferirá finalmente que no hubieses nacido... Y todo será culpa tuya. (...) Vivirás siempre provisionalmente, dependiendo de esta o aquella ley que contra ti son incesantemente promulgadas. ¿Crees que vas a

¹²⁸¹ Soto, F., "Otra vez el mar: el escritor frente a la escritura", *Selected proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference* (1988-1989), p. 354.

poder seguir estudiando? No pienses que dentro de las pocas posibilidades que aquí existen podrás elegir alguna. Para ti sólo hay celdas y campos de trabajo donde te encontrarás con gente como tú, pero mucho peores; y tendrás además que ser como ellos.¹²⁸²

Y continúa:

Tus amigos serán los primeros en «probar» tu hombría y después delatarte o hacer el comentario en el lugar y momento oportunos. ¡Ja! Y por encima de todo eso vas a estar solo, y vas a necesitar más que nadie de una compañía, de una verdadera amistad...¹²⁸³

En este pasaje se reconoce claramente al mismo autor detrás de las palabras de su protagonista, quien deja su propio testimonio como homosexual perseguido en la Cuba de finales de los años sesenta.

3.1.2. Los diferentes escapes

A pesar de volver a encontrar en esta novela también numerosas veces la frase ‘Ya no hay escapatorias’, afortunadamente Héctor, como Celestino y Fortunato, ha encontrado alguna manera de huir de la realidad. Además de la simulación, Héctor dispone también de la imaginación y de la lectura. Ya que sus cantos no pueden ser escritos, deben ser imaginados. Apunta Jean Cazemajou: “Hector, semble-t-il, cherche à se construire un univers de remplacement *avec des mots* pour échapper à l’insoutenable torture du vécu quotidien.”¹²⁸⁴

3.1.2.1. La imaginación y la lectura

La imaginación de Héctor es desbordante. Cabe recordar que toda la novela, tanto la primera parte como la segunda, está creada por él, ya que al final de la obra, nos comenta que ni ‘Ella’ ni el niño existen. También se debe mencionar que dentro de sus cantos, Héctor incluye poemas, ensayos, teatro, la historia de Tedevoro y hasta cuatro cuentos que se deben considerar como su propia creación. Esa imaginación,

¹²⁸² *Otra vez el mar*, pp. 315-316.

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 317.

¹²⁸⁴ Cazemajou, Jean, “Farewell to the sea de Reinaldo Arenas ou l’exil intérieur”, en Andouard-Labarthe, Elyette et al. (ed.), *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord. L’ici et l’ailleurs*, Bordeaux (France), Centre de recherches sur l’Amérique Latine, 1991, p. 142.

que en este caso equivale a su creación, es lo que le permite sobrevivir en la realidad que lo rechaza.

También logra huir gracias a la lectura, como se manifiesta en una frase dicha por ‘Ella’: “Héctor, tirado sobre el sofá, las piernas en el piso, leyendo; huyendo.”¹²⁸⁵ Esta última palabra es particularmente importante: la lectura ofrece a Héctor la oportunidad de huir de la realidad para refugiarse en el mundo de los libros.

3.1.2.2. La muerte

Cuando la simulación, la imaginación o la lectura ya no son suficientes, Héctor, como Celestino y Fortunato, encuentra su liberación en el suicidio, en la muerte. Ya se anuncia ese final en la historia de Tedeoro, cuando este dice, recordando a Shakespeare:

¿Seguir?
¿no seguir?

He aquí el dilema.¹²⁸⁶

Arenas explica a Francisco Soto que:

Esas puede ser la transición hacia la muerte de Héctor. Dentro de esos tiempos que transcurren en la novela, hay el tiempo que narra la mujer –desde luego en el auto– y a la vez en ese mismo momento en que la mujer va en el auto narrando ese tiempo del viaje (en que regresa a la playa, en que regresa al pasado, en que regresa al futuro) está Héctor componiendo sus poemas, ‘canta rápido, rápido antes que sea demasiado tarde’. A medida que el auto va acercándose a La Habana la posibilidad de cantar ese poema imaginario va desapareciendo. Porque si llega se integra a la esclavitud, a aquella ciudad, al convencionalismo, a la derrota ‘no llegues, no llegues porque llegar es entregarse’. En fin, él decide suicidarse antes de entrar en La Habana.¹²⁸⁷

Héctor está, como Hamlet, frente a un dilema. Puede volver a La Habana y seguir sumiso a las reglas del gobierno, o decidir rebelarse, acabar con su vida antes de llegar a fin de encontrar su liberación en la muerte.

¹²⁸⁵ *Otra vez el mar*, p. 55.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 341-342.

¹²⁸⁷ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 49.

Mientras está conduciendo y acercándose a la capital, se pregunta cómo podrá seguir aguantando esa situación de persecución y empieza a pensar en la posibilidad del suicidio:

¿Cómo, pues, soportar tanto escenario, tanto estupor, tanto ruido, tanta miseria impresa o expresa, tanto meneo, tanta tristeza e impotencia, furia y dolor, cuando basta el leve precipitarse de este metal en mi cuerpo, la dulce cuerda o el disparo en la nuca?... ¿Seguir? ¿No seguir? He aquí el dilema... ¿Qué, pues, sino el estímulo de esa airada, divina, persistente sed de venganza, de desquite, de cuentas a rendir, de no partir sin antes decir, dejar, estampar en la eternidad, o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos, nos hace resistir, soportar, fingir y no mandar a la mierda de una patada descomunal tanta fatiga, envilecimiento y locura?...

(...)

Oh, rápido

Rápido,

Compone tu dolor aunque sea tarde. Compone tu dolor antes de que sea aún más tarde. Di, señala, grita, canta tu padecer.¹²⁸⁸

Y cuanto más se acerca, más piensa en la muerte:

Traigo todas las calamidades del sistema.
Y no sé realmente qué hacer,
No sé cómo regresar,
ni cómo quedarme,
ni cómo largarme,
ni para qué seguir,
ni cómo terminar.

Últimamente he tenido que oír
tantas sandeces (discursos, conferencias, juicios muy serios), he tenido que
entregar mi vida en nombre de tantas promesas,
he tenido que fingir tanto,
he tenido que oír y aceptar –exaltar– tantas cosas monstruosas
y absurdas,
que te dormirías al instante
si intentase explicarte una sola –caerías como una piedra
al instante.¹²⁸⁹

Hasta que finalmente, decide suicidarse. Se puede encontrar ese acontecimiento tanto en la primera como en la segunda parte. Explica la protagonista femenina que se están acercando a La Habana:

¹²⁸⁸ *Otra vez el mar*, p. 343.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 359.

El mar, pienso, y ya cruzamos la gran arcada que configura la entrada del túnel donde se lee con letras enormes HASTA LA VICTORIA SIEMPRE. El mar, pienso, y veo a Héctor envejeciendo acelerar aún más y tomar la curva del túnel que nos introducirá en La Habana.¹²⁹⁰

‘Ella’ se detiene también en lo que significa la vuelta a casa:

Volverán las jornadas interminables, el trabajo obligatorio en el campo, el instante en que todo lo darías para un vaso de agua, las insoportables humillaciones, los odiosos discursos que duran todo un día y luego se repiten, se repiten –oh, rápido, rápido– hasta que tú misma los puedas repetir de memoria... Quizás te estrenes un vestido una vez al año, vayas una vez al año a un restaurán. Pero lo que es sentir un entusiasmo verdadero, una alegría, una recompensa, eso no lo esperes...¹²⁹¹

Pero Héctor va aumentando cada vez más la velocidad y se lanza contra el muro:

Allá vamos. Héctor, Héctor, grito abrazándolo. Aún entre el aire y el muro que se nos abalanza puedo ver, otra vez, el mar.¹²⁹²

En cuanto a Héctor, su versión de este hecho es muy parecida. Cuando ve aparecer La Habana, piensa que es “un recinto envenenado donde la palabra se custodia, el sueño se vigila, los pasos se siguen, y los himnos malditos resuenan perennemente.”¹²⁹³ Y por eso, se convence a sí mismo que es mejor no llegar, no volver nunca a ese infierno:

No llegues, no llegues, porque llegar es entregarse. Rápido, rápido, porque regresar es encarcelarse, porque regresar es repetirse, renunciar, humillarse, claudicar. Porque regresar es morir la muerte del obediente, la inútil, vergonzosa muerte del cobarde. No llegues, no llegues, porque llegar es derrotarse.

(...) Dentro de diez minutos, dentro de ocho minutos, dentro de cinco minutos, y serás otra vez el esclavo, y serás, otra vez, el oscuro miserable que se inclina. Aumento la velocidad.¹²⁹⁴

¹²⁹⁰ Ibid., p. 158.

¹²⁹¹ Ibid.

¹²⁹² Ibid.

¹²⁹³ Ibid., p. 373.

¹²⁹⁴ Ibid., pp. 373-374.

Y continúa:

No llegues, no llegues, porque regresar es también ellos mismos... Salimos a la claridad. Aumento la velocidad. Dentro de cuatro minutos, dentro de tres minutos...

(...) El chillar se esfuma. Los descomunales alaridos de la madre desaparecen. Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo –como siempre– en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.¹²⁹⁵

Es relevante recordar aquí la similitud con el argumento de *La Ilíada*. Al lanzarse en el combate contra Aquiles, Héctor sabe que se dirige hacia la muerte. La única diferencia es que, en la tragedia griega, el protagonista muere vencido por su enemigo; mientras que en la novela de Arenas, el protagonista ha preferido suicidarse que seguir luchando contra él y realizar así “el único acto puro, desinteresado, libre, a que puede aspirar el hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga, quizá, algún fragmento de eternidad y de heroísmo”¹²⁹⁶, según las palabras de Arenas en la novela anterior.

A pesar de no haber podido escribir sus cantos y de haber tenido que suicidarse para poder encontrar finalmente la liberación, Héctor ha logrado dejar su testimonio y el mensaje con el que acaba la novela es, por lo tanto, realmente positivo. Explica Roberto Valero:

En esa batalla entre represión y expresión el poeta sale triunfante, pues su imaginación, su indignada memoria, su ‘canto’, pudo ser concluido, pudo ser imaginado.¹²⁹⁷

3.2. El contexto histórico

El contexto histórico de esta novela es mucho más obvio que en el caso de los dos libros anteriores. Se trata de los diez primeros años después del triunfo de la Revolución. Este hecho está omnipresente en la obra, tanto en la primera como en la

¹²⁹⁵ Ibid., p. 375.

¹²⁹⁶ *El Palacio*, p. 242.

¹²⁹⁷ Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 363.

segunda parte. Como apunta Roberto Valero, “*Otra vez el mar* es la novela del desgarramiento ante una revolución deformada, traicionada; en este caso específico, la Revolución Cubana.”¹²⁹⁸ Ofrece una visión global del panorama cubano desde 1958 hasta finales de 1969 desde el punto de vista de un personaje que se siente traicionado por el proceso revolucionario. En este caso, el autor utiliza un recurso bastante original para permitir al lector situar la novela en la historia cubana:

*Radio Reloj Nacional, martes 25 de
septiembre de 1969. Exactamente: 1 y 47
minutos ante meridiano. Hora de verano.*¹²⁹⁹

Y comenta Arenas a este propósito:

Hacia el final de *Otra vez el mar* empleo inclusive la forma de anunciar propia de la estación de Radio Reloj en Cuba. Eso me permite decir directamente y de manera no convencional la fecha exacta en que ocurren los hechos en la novela.¹³⁰⁰

Radio Reloj es una estación de radio muy conocida en la isla que anuncia la hora exacta. Sin embargo el autor no se limita a este recurso para demostrar que su historia tiene lugar en el año 69. Onilda Jiménez, por ejemplo, alude al sueño de la mujer de Héctor en el que ellos dos están haciendo cola:

El sueño de la mujer de Héctor con la cola del pan tiene el carácter de una pesadilla surrealista, donde los soldados tiran al fuego caprichosamente a los que están en la fila y donde se magnifican los productos industriales que eran comunes en la Cuba pre-Castro, convertidos en el *desideratum* de todo el pueblo cubano: autos Chevrolet y Oldsmobile, aire acondicionado, tocadiscos de alta fidelidad, máquinas de coser Singer, lavadoras eléctricas, camisetas Taca, zapatos Ingelmo, chocolate La Española, crema Ponds, galletitas Siré, CocaCola, etc.¹³⁰¹

Con esto, el autor intenta situar al lector en el ambiente de esos años, con las carencias y los deseos de la gente, pero también con la politización de la vida y la omnipresencia de la Revolución:

¹²⁹⁸ Ibid., p. 355.

¹²⁹⁹ *Otra vez el mar*, p. 308. (cursiva en la cita)

¹³⁰⁰ Barquet, J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, op. cit., p. 69.

¹³⁰¹ Jiménez, O., op. cit., p. 91.

Pero no es sólo el radio, son los letreros, los carteles, los periódicos, todo, que machacan las consignas revolucionarias: el cordón de La Habana, la escuela al campo¹³⁰², la zafra de los diez millones, la guerra a muerte a los peludos y gusanos¹³⁰³, la recogida de tabaco en Pinar de Río, que no quede un grano en el suelo, comandante en jefe, ¡ordene!, etc. etc. las ridículas y nunca cumplidas metas del año 1970.¹³⁰⁴

Todos esos puntos enumerados por Jiménez aparecen en la novela y son parte del ambiente y de la historia de Cuba de finales de los años sesenta. Explica Arenas en su autobiografía:

Llegó en ese momento para nosotros, los escritores cubanos, una época de superestalinismo; el trabajo obligatorio se hizo cada vez más intenso y ya era imposible tener un fin de semana libre para leer en el Parque Lenin o para ir a la playa; había que participar incesantemente en la agricultura. Era el momento en que todo el país se preparaba para la Zafra de los Diez Millones. Ya desde el año 1969 habían comenzado los trabajos forzados. En la UNEAC se efectuaban constantes asambleas para obligarnos a participar en aquella zafra y, por último, la UNEAC ‘decidió’ cerrar y enviar a todos los escritores a los centrales azucareros para cortar caña. La Isla se convirtió en una enorme plantación de caña que todos teníamos que abatir.¹³⁰⁵

En la propia novela son numerosos los ejemplos donde resalta que en este caso también Arenas eligió la historia de su país como contexto para su novela. ‘Ella’, la esposa de Héctor, enciende de vez en cuando la radio. En el siguiente extracto se escucha a la presentadora hablar de unas mujeres que trabajan numerosas horas al día para ayudar a los hombres que cortan caña para la ‘Zafra de los Diez Millones’:

Llego hasta la mesa y sintonizo el radio. *La manera de construir un sombrero de yarey, dice la voz de la locutora, no es fácil. Estamos en la Unidad ‘Mártires de Girón’ donde las compañeras se afanan en superar las metas de producción de sombreros de yarey para suplir las necesidades de nuestro pueblo trabajador en el campo.*¹³⁰⁶

¹³⁰² Las escuelas al campo fueron otro proyecto del gobierno revolucionario. Este consistía en enviar a los jóvenes a trabajar voluntariamente en el campo durante un cierto período según su edad. El cantautor cubano Silvio Rodríguez les dedicó una canción: ‘La nueva escuela’.

¹³⁰³ La gente que llevaba el pelo largo fue perseguida también. Los gusanos son los contrarrevolucionarios.

¹³⁰⁴ Jiménez, O., op. cit., p. 91.

¹³⁰⁵ *Antes que anochezca*, p. 152.

¹³⁰⁶ *Otra vez el mar*, p. 30. (cursiva en la cita)

Y así continúa con las explicaciones detalladas de la camarada Monal sobre cómo se fabrican aquellos sombreros. Cabe señalar la posibilidad de que Arenas se burle con ese personaje de Isabel Monal Rodríguez, profesora de marxismo en la Universidad de La Habana desde 1959. Otro ejemplo de la radio que hace referencia a la Zafra, es el siguiente:

Prendo la radio. *¡Aplicando los métodos y las orientaciones de nuestro Comandante en Jefe, llegaremos a los diez millones de toneladas de azúcar en el próximo 1970...!*¹³⁰⁷

Otra referencia a la situación de la isla en esos años es cuando ‘Ella’ le pregunta a Héctor qué es ese barco que ve en el mar y este le da como explicación que es “una lancha guardacosta, dices ahora, si alguien intenta salir lo ametralla...”¹³⁰⁸ También hay algún comentario sobre la escasez de productos de primera necesidad. Comenta la madre del adolescente a propósito de unas medias que le está tejiendo: “Figúrate, dice ella, no hay ni un par en las tiendas. Este hilo lo conseguí a cambio de una docena de latas de leche condensada.”¹³⁰⁹ Otro dato muy relacionado con el ambiente de aquel entonces es el siguiente comentario de Héctor:

Salgo a la calle sin otra ambición que respirar,
ando, camino, fijo siempre en este lugar.
El hecho de estar vivo como una ofensa natural
–en el infierno cada día es una cotización banal–.
Tomo un ómnibus repleto, avanzo, me arrastro
–en todas las paredes fotos de Castro, fotos de Castro–.¹³¹⁰

Toda la ciudad está llena de carteles y pancartas con fotos de Castro, de los barbudos o con consignas relacionadas con la producción agrícola, o con la actitud ideal del hombre nuevo cubano. Cuando están en la carretera para volver a La Habana, eso es lo que se ve según las palabras de la mujer:

Porque ya hemos dejado la avenida de las adelfas que llevan hasta el mar y estás en la carretera desprovista de árboles, bordeada de consignas relucientes

¹³⁰⁷ Ibid., pp. 55-56. (cursiva en la cita)

¹³⁰⁸ Ibid., p. 62.

¹³⁰⁹ Ibid., p. 63.

¹³¹⁰ Ibid., p. 255.

y anuncios descoloridos... Rastras, guaguas, camiones, vehículos militares, pasan junto a nosotros como resoplando.¹³¹¹

Y sigue más adelante:

A un costado de la carretera se ve el mar; del otro, un gran cartel con letras inmensas. ESTÁ USTED ENTRANDO EN EL PLAN MONUMENTAL DEL CORDÓN DE LA HABANA. A un costado de la carretera, el mar; al otro, una valla gigantesca. ¡OCHENTA MIL HABANERAS AL COGOLLO! A un costado de la carretera, el mar; del otro, un cartel. ¡YA LLEGAMOS A LAS CIEN MIL POSTURAS DE CAFÉ! Una valla con un brazo atlético, empuñando un rifle. ¡A LA OFENSIVA CON FIDEL AL FRENTE! Una estación militar con dos armados en la entrada. Un enorme estandarte. ¡TODA LA JUVENTUD A CAMAGÜEY POR TRES AÑOS! Dos mujeres desgreñadas bajo una parada de guagua. Una estación de gasolina. Una pancarta gigantesca. ¡COMANDANTE EN JEFE, ORDENE! Un cartel. ¡TODOS A LA ESCUELA AL CAMPO! Un mural. GUERRA A MUERTE A LOS PELUDOS Y A LOS GUSANOS. Un andamio ilustrado. ¡LA LUCHA ES SIN CUARTEL! Una empalizada que configura otro letrero. GRAN VIVERO PROVINCIAL ¡PATRIA O MUERTE! Una tela formando una arcada rojiza que pasa por encima de la carretera y en la que aparece dibujado un hombre sonriente sembrando una mata de café. ¡PARA TOMARLO HAY QUE SEMBRARLO! Otra enorme valla ilustrada con mujeres y hombres sonrientes que levantan mochas. ¡TODOS POR LOS DIEZ MILLONES! Otro letrero. ¡QUE NO QUEDE NI UNA CAÑA EN PIE! Otro. DE CARA AL CAMPO. Otro. PARA EL CUBANO LA AGRICULTURA HA DE SER LO QUE LAS MONTAÑAS PARA EL GUERRILLERO. Otro gran mural con una imagen gigantesca. ¡ORDENE! Otra tarima ilustrada. ¡TODOS A LA RECOGIDA DE CUJES DE TABACO EN PINAR DEL RÍO! Palmas con los troncos acorazados de fotografías: ¡ORDENE PARA LO QUE SEA!¹³¹²

Y así continúa el autor, ofreciendo al lector que no conoce La Habana y sus carreteras, una imagen de lo que son. Aquellos que han tenido la oportunidad de descubrir la isla en coche reconocerán esta realidad en el número infinito de carteles que se encuentran a lo largo de las carreteras cubanas en todo el país.

Finalmente, se aprecia otra técnica muy propia del testimonio: el uso de los nombres de personas reales. En este caso, es la primera vez que Arenas lo hace de manera tan obvia. Algunos están deformados aunque se reconocen claramente los nombres de las

¹³¹¹ Ibid., p. 22.

¹³¹² Ibid., p. 32.

personas aludidas, otros se utilizan sin modificar en la novela. Aparecen por ejemplo el del historiador Moreno Fragnals¹³¹³ o del poeta Cintio Vitier¹³¹⁴. Además, en la historia de Tedevaro, ese homosexual desesperado por no encontrar un amante, Arenas presenta a los personajes de *El color del verano* que son en realidad amigos o enemigos del propio autor. Estos son, entre otros: Coco Salas¹³¹⁵, Tomasito la Goyesca¹³¹⁶, Delfín Prats¹³¹⁷, Vicente Echerri¹³¹⁸, Miguel Barniz¹³¹⁹, Aurelio Cortés¹³²⁰, Luis Rogelio Noguerras¹³²¹, Antón Arrufat¹³²² y Senel Paz¹³²³, que son todos homosexuales. Hasta el mismo Arenas aparece con su nombre verdadero y con su apodo, la ‘Tétrica Mofeta’¹³²⁴. Señala el autor en la conversación con Francisco Soto: “Dentro de ese mundo ese era mi seudónimo que yo mismo me puse. Eso se explica en *El color del verano*.”¹³²⁵

Parece que el autor nos quiere dar un adelanto de su siguiente novela, ya que todos esos personajes, hasta él mismo, volverán en *El color del verano*. Sin embargo, es necesario retornar ahora a *Otra vez el mar* y al famoso personaje de Tedevaro. En la página 341, Arenas le da un nombre real a este personaje: José Martínez Mattos¹³²⁶. Este era un funcionario de la UNEAC. Señala Arenas en una entrevista realizada por Liliane Hasson qué tipo de papeles solía ejercer, como por ejemplo, en el caso de su propia acusación:

Claro, buscaron una serie de testigos. Entre esos testigos aparece José Martínez Matos, uno de los directores de la revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Ya ellos tenían una serie de agentes que, cuando atacan a un escritor, ellos hacen de testigos. Después, en los Estados Unidos, cuando veo a

¹³¹³ Ibid., p. 170.

¹³¹⁴ Ibid., p. 273.

¹³¹⁵ Ibid., p. 330: Roger Salas alias Coco Salas.

¹³¹⁶ Ibid.: Tomás Fernández Robaina alias Tomasito la Goyesca.

¹³¹⁷ Ibid.

¹³¹⁸ Ibid., p. 331.

¹³¹⁹ Ibid., p. 336: Miguel Barnet alias Miguel Barniz.

¹³²⁰ Ibid., p. 337. También aparece en la novela como Santa Marica.

¹³²¹ Ibid., p. 333.

¹³²² Ibid.

¹³²³ Ibid.

¹³²⁴ Ibid., p. 330.

¹³²⁵ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 48.

¹³²⁶ En *Otra vez el mar* aparece con una ‘t’ doble, sin embargo en todas las demás fuentes consultadas se escribe con una ‘t’ simple.

René Ariza¹³²⁷ y me enseña su sentencia, entre los testigos también aparecían José Martínez Matos y Bienvenido Suárez.¹³²⁸

También Roberto Valero se detiene en Martínez Matos, explicando que estaba a cargo de la sección sindical de la UNEAC y añade:

El personaje real, José Martínez Matos, es un burócrata cubano, supercastrista, machista, enemigo número uno de los homosexuales... A causa de estas razones Arenas lo convierte ‘por arte de birlibirloca’ en un homosexual despampanante. El autor sabe que es precisamente ese personaje lo último que Martínez Matos quisiera ser.¹³²⁹

Se reconoce aquí el carácter burlón del autor holguinero al convertir a sus conocidos, amigos o enemigos, en personajes de sus novelas. También lo hace con su amigo Aurelio Cortés:

Ese era uno de los tantos homenajes que yo realizo a través de mi literatura a mis amigos; homenajes chuscos, irónicos tal vez, pero la ironía y la risa forman también parte de la amistad. Cortés, que tenía en aquellos momentos setenta años, era virgen; era un ser bastante flaco, feo, y había vivido con su madre hasta su muerte, hacía sólo unos diez años; su virginidad no había sido objeto de preocupación para ningún joven. Yo quise hacerle aquel homenaje y la canonice como Santa Marica, la virgen benefactora de las locas; virgen y mártir.¹³³⁰

Desafortunadamente, esto no le gustó mucho a Cortés y esa fue una de las razones por las que hizo destruir el primer manuscrito de esta tercera novela de la pentagonía.

3.3. El narrador, autor e informante

3.3.1. Héctor

Héctor es un personaje sumamente interesante por sus similitudes con el Arenas que conocieron sus amigos y familiares, así como por su representatividad de un grupo perseguido de la sociedad cubana. Valero lo presenta en su libro como “el hombre de

¹³²⁷ Actor y dramaturgo cubano, condenado a ocho años de cárcel, de los que cumplió cinco, por enviar un manuscrito al extranjero.

¹³²⁸ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 50.

¹³²⁹ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 159.

¹³³⁰ *Antes que anochezca*, p. 144.

la sociedad cubana actual”¹³³¹. El personaje es ahora un escritor adulto homosexual perseguido por un régimen que él mismo defendió siendo un adolescente:

El personaje que se alzó contra Batista, que arriesgó lo poco que tenía (su vida), es ahora el que ve de nuevo, enfurecidamente, la implantación de una nueva tiranía más minuciosa, cruel, prepotente y tecnificada en su acoso que todas las anteriormente padecidas. Por primera vez el sentimiento de ‘estafa’ lo invade. Sus Cantos están recorridos por el resentimiento, la furia y la desesperación...¹³³²

Héctor es, como Celestino y Fortunato, un ser diferente y por lo tanto rechazado. Además es el encargado de sufrir este sentimiento de estafa y de asumir el de los demás. De esta manera lo cuenta y deja testimonio de ello en sus cantos. Dada la complejidad del personaje y la importancia de sus características para reconocer el testimonio del propio autor en sus palabras, me ha parecido relevante dividir este apartado en cinco secciones: Héctor, el lector voraz; el escritor; el homosexual; el hombre decepcionado y el cínico.

3.3.1.1. Héctor, el lector voraz

Si retrocedemos en la vida del personaje, ya en su infancia, lo que diferenciaba a Celestino/Fortunato/Héctor de los demás era su afán por la escritura y su interés por los libros. Esto último aparece en *El palacio* y se confirma en *Otra vez el mar*. Comenta por ejemplo su esposa recordando ese período en casa de su madre:

Pero él está ahí, en el cuarto sin puerta, leyendo esos libros que no sé cómo se las arregla para conseguir; leyendo a pesar del escándalo de mi madre que ahora hace más ruido, precisamente para mortificarlo.¹³³³

En la novela, Héctor aparece muy a menudo leyendo porque encuentra en la lectura una huida, un escape de la realidad terrible en la que le ha tocado vivir. Numerosos son los extractos como el siguiente: “Cuando llego a la cabaña, voy corriendo. Ahí está Héctor, sentado en el portal, todavía leyendo –ahora a la luz que se filtra por la puerta abierta de la sala.”¹³³⁴ Héctor es un intelectual y eso ya se vislumbraba con el

¹³³¹ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 141.

¹³³² Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 358-359.

¹³³³ *Otra vez el mar*, p. 83.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 78.

niño narrador de *Celestino* y con Fortunato, pero en este caso se confirma ya en la edad adulta. Se puede ver, por ejemplo, que ha leído mucho y que tiene una opinión bastante crítica sobre las lecturas de entretenimiento de su esposa. Cuenta ‘Ella’:

Trajiste demasiados libros para una semana, le digo. Algunos ya los he leído, responde, pero aquí les volveré a echar un vistazo. Debiste haber traído algo para ti, agrega, *La vida de Helena de Troya*, que siempre estás leyendo, termina burlón. Ya la terminé, le digo. Lo peor es, sigue él, que esos libros no solamente son falsos, sino ridículos. Es entretenido, respondo... Bueno, yo te conseguiré otras novelas que te entretengan sin que te hagan perder el tiempo. (...) Dejas al niño en un sillón, tomas el libro y sales al portal. Igual que si estuvieras en la casa. Porque en la casa ocurre lo mismo: Llega, ya con el libro en la mano, muchas veces ni se baña, sino que permanece sentado con el libro pegado a los ojos, cubriéndole toda la cara. (...) Acuesto al niño y salgo también al portal. Héctor está leyendo y hablando consigo mismo. Si empezara otra vez a escribir, pienso, tal vez se sentiría mejor.¹³³⁵

3.3.1.2. Héctor, el escritor

Héctor es un poeta que necesita escribir para escapar de la pesadilla en la que se ha convertido su vida. En un momento, se pregunta a sí mismo: “¿Es que no puedes vivir sin la palabra?”¹³³⁶ La respuesta es obviamente negativa, a pesar de la inutilidad de las palabras en esos años. Sin embargo, dada la situación de los intelectuales en Cuba en los años sesenta, Héctor ya no escribe. *Otra vez el mar* es, según Arenas “l’oeuvre d’un poète frustré, incapable d’écrire son propre roman, car l’écriture est désormais impossible. C’est la fureur du poète qui chante sa propre tragédie.”¹³³⁷ Comenta Roberto Valero a propósito de este protagonista:

Héctor es el poeta, el buscador de la belleza, del amigo, pero siempre está padeciendo un medio represivo que lo excluye, condena y reduce, su finalidad primera y última es la libertad, su necesidad imperiosa es la expresión, la búsqueda de la belleza a través del canto.¹³³⁸

¹³³⁵ Ibid., pp. 23-24.

¹³³⁶ Ibid., p. 185.

¹³³⁷ Machover, J., “La fureur du poète emprisonné”, op. cit., p. 82.

¹³³⁸ Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 358.

Y sigue:

El poeta, tocado por esa furia, cuenta (canta, piensa) usando su imaginación; así, enumerando, vociferando, inventando, renunciando al amigo, marcha hacia su destrucción que es también su liberación. Esos Cantos ya no se ‘garabatean’ en los troncos de los árboles, como hacía Celestino, ni se escriben en las resmas de papel del abuelo, como Fortunato, sencillamente se piensan, se inventan, se murmuran por lo bajo, se ‘cantan’ para uno mismo...¹³³⁹

Hay un pasaje del libro donde se destaca esa situación de Héctor frente a la represión a la expresión artística. ‘Ella’ cuenta una conversación con Héctor en la que empieza preguntándole si piensa volver a escribir:

Nunca le ha gustado que le pregunten por lo que escribe –por lo que escribía–, nunca me ha enseñado nada... (...) Qué se puede escribir en estos momentos, me responde sin mirarme, los ojos semicerrados, y ese tono frío, impenetrable, como lejano... Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor... Vuelve a hacer silencio. (...) Es horrible, dice de pronto Héctor –y yo me digo: Ahora gritará, ahora comenzará su discurso resentido y agresivo, pero su voz continúa apagada, baja tanto que a veces tengo que hacer un esfuerzo para escucharla, y a pesar de todo algunas palabras se me pierden confundidas con el crepitar de los pinos y el silbar de las cigarras–, es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere de tal modo que el creador, el artista, se considere una cosa ornamental, inútil o parasitaria si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción. Es ofensivo pensar que el hecho de cortar diez arrobas de caña sea mucho más importante que el de (por lo demás imposible) escribir un buen libro... (...) y si quieres sobrevivir, vuelve la voz de Héctor, debes descender no a la sencillez, ni siquiera al silencio (cosas que aquí ya no existen), sino a la vulgar adulonería, a la elemental chusmería que elogia y ensalza a cualquiera porque no cree ni en sí misma. ¡Escribe un himno, una cantata, una loa! Si es que no quieres tener problemas. Pero el poema, tu poema, la poesía, es ya aquí un sentimiento antiguo, reaccionario, ridículo, contraproducente, peligroso, precisamente por querer seguir siendo nuevo...¹³⁴⁰

Y añade que resulta imposible dejar un testimonio escrito sobre la situación de los intelectuales a aquellos que viven en países democráticos:

¹³³⁹ Ibid., p. 359.

¹³⁴⁰ *Otra vez el mar*, p. 146.

Cómo poder dar un testimonio de todo esto, continúa él, cómo poder mostrar, demostrar, a los que viven bajo un orden, a los que están amparados por una tradición, a los que conocen lo que es la civilización y pueden acudir a las leyes, pueden contar con la lógica de la razón si hacen un plan, esperar una recompensa si se sacrifican, cómo poderles comunicar a esa gente, cómo poder hacerles comprender, ver, lo que es realmente el absurdo, lo que es realmente la injusticia, el fanatismo, la miseria, la represión, el terror... Ningún libro, ninguna palabra, nada podrá hacerles comprender a los que no lo padezcan que el hecho de soñar o pensar resulta ridículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo.¹³⁴¹

Además, añade que un libro nunca será lo suficiente fuerte para lograr testimoniar sobre los horrores que muchos hombres tuvieron que sufrir, como el hecho de enviar a los intelectuales y a todo el pueblo cubano a cortar caña bajo el sol para llegar a los diez millones de toneladas de azúcar en 1970, meta que nunca se cumplió:

Ningún libro, dice ahora Héctor con los ojos completamente cerrados, podrá expresar jamás lo que se siente cuando uno coge una guámpara y empieza a cortar caña, y uno mira hacia delante y ve a otro, también con el machete, cortando, y uno levanta un poco la cabeza y sólo ve machetes que se alzan. Hambre, sed, cansancio.¹³⁴²

Héctor es como Fortunato el poeta perseguido y el portavoz de los demás. Señala Roberto Valero a este propósito:

Una vez más, Héctor es aquí el que asume, padece e interpreta, víctima y cantor, crítico furioso y rebelde, *la realidad social que invade los dominios de su mundo personal*, pues los márgenes que había dejado la Historia oficial para la historia particular ahora no existen, y el hombre ha sido reducido hasta tal punto que su mundo personal (su terror y sus sueños) son ya también parte (o apenas si se diferencian) de la maquinaria política. Es por eso que ahora el personaje está, quiéralo él o no, involucrado en una incesante toma de conciencia política; furiosamente, inevitablemente, tiene que participar, padecer, ver y oír todo el espanto, cuando pueda, cuando haya sosiego o inspiración, porque a cada momento tiene menos derecho de desatar su íntimo discurso.¹³⁴³

¹³⁴¹ Ibid., pp. 147-148.

¹³⁴² Ibid., p. 148.

¹³⁴³ Valero, R., "*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas", op. cit., p. 359. (cursiva en la cita)

En cuanto a estas palabras de Valero respecto al papel de Héctor como el que canta el dolor de los demás, cabe resaltar unos pensamientos del protagonista que las ilustran de manera evidente:

Es tan horrible *ser* que a veces (remotamente)
te envidio.
Está uno condenado a sentir, a ver, a interpretar
—a no disfrutar sino a narrar—,
no puede uno jamás olvidar
y como si eso fuera poco, se ve uno obligado
a contarles a todos nuestro terror
y a padecer el terror de todos, más
el de ustedes.¹³⁴⁴

Héctor quiere dejar un testimonio de lo que padece él mismo y su pueblo en la Cuba revolucionaria, y lo hace con su texto, aunque sea imaginado. Comenta Arenas al respecto:

En mi novela el texto es lo que queda después de la muerte. Pero es un texto que se piensa cuando está vivo. Los cantos sobreviven a la muerte del personaje. El texto quedó escrito en la nada.¹³⁴⁵

Y este texto es el que llega a las manos del lector. Son los seis días contados por la mujer y los cantos de Héctor. En estos últimos, el autor ha introducido cuentos e historias, no directamente relacionadas con el argumento de las vacaciones en la playa, que se pueden considerar como creaciones de Héctor puestas a disposición del lector. Me refiero a la historia del homosexual Tedeoro y a los cuatro cuentos: “Monstruo”, “La mesa”, “Los negros” y “Monstruo II”. Asistimos también a otro momento de creación, particularmente interesante para este estudio, cuando Héctor vuelve a casa después del encuentro con el adolescente:

¹³⁴⁴ *Otra vez el mar*, p. 371. (cursiva en la cita)

¹³⁴⁵ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 49.

Y viendo flotar tenuemente tenuemente el mosqui-
tero comencé a componer

LA FUGA DE LA AVELLANEDA
(Obra ligera en un acto)

Y me dormí.¹³⁴⁶

El autor ya había adelantado su siguiente obra con los personajes de la historia de Tedevaro. Sin embargo, en este caso, el anuncio de *El color del verano* es aún más claro: Héctor está en ese momento creando la primera parte de la cuarta novela de la pentagonía que sólo se dará a conocer póstumamente ya que Arenas la terminó poco antes de su muerte y no llegó a verla publicada.

A todo esto se añade la crítica que hace Héctor a los grandes escritores de la literatura cubana. Como explica Jorge Olivares, Arenas “articula un deseo de ‘retorcer’ – subvertir/destronar– la tradición lírica cubana (Eliseo Diego, José Lezama Lima, José Martí, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia) para fustigar también en un discurso agresivo a todo aquel que trata de silenciar su canto.”¹³⁴⁷ Por eso, llega a atacar más adelante al poema *Canto a mí mismo* de Walt Whitman porque, como aclara Ottmar Ette:

(...) se manifiesta toda la tradición de la literatura cubana que Héctor, infatigable lector, vomita en trozos, citas y amalgamas. El ataque directo (y liberador) a la tradición literaria culmina con la destrucción del *Song of Myself* de Walt Whitman, del poema que según el contexto en que ese ataque tiene lugar oprimía con su peso el desarrollo literario de la escritura propia, ya que se adaptaba a las normas vigentes de la sexualidad heterosexual. De ahí proviene un efecto liberado tanto a nivel literario como a nivel sexual, estableciendo una doble equivalencia entre la homosexualidad y la creación artística.¹³⁴⁸

Arenas rechaza esa visión de un mundo armonioso que intenta ofrecer Whitman en su poema y, por esa razón, parodia la composición del poeta americano. En cuanto a los escritores cubanos, crea su propio *Ars Poetica*:

¹³⁴⁶ *Otra vez el mar*, p. 320.

¹³⁴⁷ Olivares, J., “*Otra vez el mar* de Arenas: Dos textos (des)enmascarados”, op. cit., p. 314.

¹³⁴⁸ Ette, O., “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, op. cit., p. 104.

Pero tú cantarás,
óyelo bien,
tú les retorcerás el cuello a los pavorreales¹³⁴⁹
y te cagarás sobre los castos árboles¹³⁵⁰
y te meterás en el culo el campanilleo dominical
de los heladeros¹³⁵¹,
tú alimentarás con arsénico a los últimos parientes de
La «Antigua Esperanza»¹³⁵²,
tú lanzarás «los zapaticos de Rosa»¹³⁵³ al zarzal en
llamas.
Tu denunciarás a los guardacostas a la
que pesca en el mar (oh, señora, quién la viera a usted trasladando su
considerable cuerpo a un madero que se bambolea, mandando al carajo la
corona de laurel, huyendo en la oscuridad de la chusma intransigente y
añorando la chusma diligente. Me temo que en esas circunstancias no podría
componer su soneto
«Al partir»¹³⁵⁴ ... *Perla del mar, estrella del...*),
tú te masturbarás sobre el «torrente prodigioso»¹³⁵⁵
(ahora, ahora, que nadie me vigila)
y harás cola para las pezuñas del toro¹³⁵⁶ (lo demás va
para la Unión Soviética) muerto por Heredia en 1832
de cuarenta versos endecasílabos,
tú reventarás con un maullido el tímpano de los
que aún sueñan «sueños de gloria engolfadas y perdidas
en la profunda noche de los tiempos»¹³⁵⁷.
Tú revolverás la mierda que se esconde siempre
tras la divina retórica.
Tú enseñarás a desconfiar de las grandes palabras,
de las grandes promesas,
de las grandes pantomimas heroicas.
Tú atosigarás con blasfemias la ciudad que te asfixia.
(...)¹³⁵⁸

Se encuentran en este *Ars Poetica* de Héctor a los escritores clásicos de la literatura cubana que él rechaza para poder gritar su canto con total libertad.

¹³⁴⁹ Frase que recuerda el poema de Enrique González Martínez 'Tuércele el cuello al cisne'.

¹³⁵⁰ Frase que proviene del poema 'El oscuro resplandor' de Eliseo Diego.

¹³⁵¹ Frase que, según las notas finales del autor en la página 377, proviene del poema 'El campanilleo dominical del heladero' de las *Poesías completas* de José Lezama Lima. Sin embargo, no se ha podido encontrar este título dentro de las poesías de este autor habanero.

¹³⁵² Poemario de Roberto Fernández Retamar: 'Vuelta a la antigua esperanza'.

¹³⁵³ Poema de José Martí.

¹³⁵⁴ Soneto de Gertrudis Gómez de Avellaneda: 'Al partir'.

¹³⁵⁵ Poema de José María Heredia: 'Niágara'.

¹³⁵⁶ Poema de Rafael Landívar, traducido por José María Heredia: 'La muerte del toro'.

¹³⁵⁷ Poema de José María Heredia: 'En el teocalli de Cholula'.

¹³⁵⁸ *Otra vez el mar*, p. 166. (cursiva en la cita)

3.3.1.3. Héctor, el homosexual

El tercer rasgo de Héctor que provoca directamente el rechazo de su sociedad es su homosexualidad, aunque intente esconderla. Como se dice en la terminología de los estudios sobre la homosexualidad, Héctor todavía no ha salido del armario. El lector lo va descubriendo poco a poco, primero en los comentarios de ‘Ella’, quien intuye la atracción que existe entre su esposo y el adolescente de la cabaña vecina, y más tarde en los propios comentarios de su primo. Ya se han podido apreciar, en la conversación entre Héctor y el adolescente citada anteriormente, las tristes consecuencias de ser homosexual en esos años. Las opiniones de la protagonista femenina presienten, desde el primer día con la llegada del muchacho, que algo va a suceder:

Del auto sale un hombre, pero como está de espaldas no puedo distinguirlo. Abre el maletero, se vuelve para cargar el equipaje. No es realmente un hombre, sino un joven, un muchacho. Siento de pronto un temor que no puedo justificar.¹³⁵⁹

Ese presentimiento resulta ser correcto ya que el joven, aunque esté ella, intenta llamar la atención de Héctor continuamente. Un día, ‘Ella’ se despierta en mitad de la noche y descubre que Héctor no está a su lado. Ha salido sin decirle nada, y se entera por la vecina que su hijo no ha vuelto todavía tampoco. Entonces comenta:

Ya en el cuarto pienso, con verdadero terror, que ahora quizás las cosas vayan en serio, que finalmente ha llegado el momento, que mis presentimientos no estaban equivocados.¹³⁶⁰

‘Ella’ es consciente de que Héctor no se siente realmente atraído por ella. No menciona explícitamente su homosexualidad, pero la señala de manera indirecta. Comenta por ejemplo:

Así voy descubriendo, en medio de este verano, en medio de este sol (...) que ni siquiera he sido nunca el objeto de tus momentáneos caprichos, que no me necesitas...¹³⁶¹

¹³⁵⁹ Ibid., p. 40.

¹³⁶⁰ Ibid., p. 136.

¹³⁶¹ Ibid., p. 111.

Y cuando recuerda el último mes de su embarazo, comenta:

Así voy descubriendo, en medio de este verano que ya nos acosa, en medio de este sol que centellea (mirando el mar, mirando el mar que salta sin llegar al muro), que no es odio lo que sientes por mí, que, sencillamente, nunca te he interesado. Y ahora, mientras el niño salta en mi vientre, sabiendo ya que ninguna catástrofe va a ocurrir, veo, claramente, que soy sólo una justificación, algo que hay que aceptar para no perecer, una tradición (una obligación) más del sistema implacable, una regla hipócrita que no se puede infringir... Las ventajas, además, de llegar a la casa y encontrarlo todo preparado, las ventajas de tener alguien a quien hablarle si lo deseas, o no hablarle si no quieres; alguien a quien exhibir cuando sea prudente – imprescindible– hacerlo, alguien de quien hablar cuando se está en los círculos de los amigos oficiales y de quien olvidarse cuando se está entre los amigos verdaderos.¹³⁶²

Ella no es más que una manera de justificarse, de dar la impresión de ser como los demás. Como apunta ‘Ella’ en la primera parte:

entre nosotros no hay comunicación posible; los dos no somos más que la razón de una complicidad. Nos utilizamos para representar nuestras desgracias. Yo lo convierto a él en el objeto de mi amor; él me convierte a mí en el objeto que lo detiene, lo enfurece, lo justifica y lo protege.¹³⁶³

Explica Roberto Valero a propósito de la existencia del personaje femenino:

Tener un esposa, en esta novela, es un compromiso social. Héctor la tiene porque debe ser así, pero ella agudiza su agonía. Tiranías políticas y matriarcado se han aliado, a través de la tetralogía¹³⁶⁴, para destruir la autenticidad de los protagonistas. La mujer, en fin de cuentas, ha sido usada por Héctor y manipulada por la Revolución como objeto que produce hijos para eternizar un proceso abominable –de acuerdo al narrador de *Otra vez*. Pero aún, ha sido pieza doble de dos escritores, parte de la imaginación de Héctor y del autor, éste último le niega hasta la posibilidad de ‘existir’.¹³⁶⁵

¹³⁶² Ibid., p. 112.

¹³⁶³ Ibid., p. 108.

¹³⁶⁴ Valero se refiere a una tetralogía porque cuando realizó este estudio, no quedaba todavía muy claro si el conjunto de obras iba a ser de cuatro o cinco novelas.

¹³⁶⁵ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 148.

3.3.1.4. Héctor, el hombre decepcionado

Héctor es un hombre que acaba totalmente desilusionado por el gobierno revolucionario que lleva ya unos diez años en el poder. Ante esta realidad, el protagonista llega a tal punto que ya no puede callarse; necesita expresar su desengaño, su decepción, y eso resalta sobre todo en la primera parte, donde ‘Ella’ relata varias conversaciones que tienen sobre este tema. Explica que no entiende cuándo comenzó realmente a cambiar el gobierno:

Pero ¿cuándo empezó esta sensación, esta situación de hipocresía? Porque al principio, indiscutiblemente, todo era distinto. Al principio íbamos a las reuniones, oíamos los discursos, pensando: es formidable, es formidable, todo es formidable. Y era tanta la alegría del momento, la justicia del momento, los acontecimientos del momento, tanta la pasión, que ni siquiera recordaba, descubría, me daba cuenta, de que aunque estábamos casados, aunque dormíamos juntos, yo todavía no era tu mujer. (...) La libertad, que casi no llegamos a conocer, desaparece totalmente, y con ella todo, entusiasmo, rebeldía, justicia, seguridad, comida y esperanza... (...) Te observo detenidamente, te veo llegar por las noches hasta el cuarto –bien sabes que no estoy dormida–; veo ahora cómo te sientas, comienzas a desvestirte; en silencio colocas en un perchero (hasta mañana, hasta mañana) el uniforme que ya detestas. Admito esos silencios, soporto esos silencios; pienso que son terribles esos silencios. Hasta que un día, hablas: *Ya lo único que cuenta es trabajar y obedecer como un animal, reducir nuestra mentalidad a la mentalidad de las bestias, y si no lo logras peor para ti...* Y ahora pienso que, después de todo, era mejor el silencio, la ignorancia...¹³⁶⁶

Héctor se siente completamente bestializado y empieza a rechazar esta situación, empieza a quejarse en voz alta y ‘Ella’ tiene miedo a que lo oigan. En el siguiente párrafo, están asistiendo a un discurso del Comandante en Jefe en la Plaza de la Revolución:

Vamos abriéndonos paso, hasta conseguir una posición predilecta, frente a la tribuna. Qué ocurrencia, te oigo decir en voz baja, programar una concentración para la una del día, todo parece planificado para derretirnos; lo que quieren es vernos sudar, vernos rendidos, reventando ante la tribuna de «Su Majestad» –y ahora tu voz es más furiosa, demasiado alta–, quien nos mirará hosco o benevolente, siempre con cara de perdonavidas, diciéndose: *Sí, sí, aplaudan, aplaudan porque están en mis manos y puedo, cuando quiera, abrirlas a cada uno su expediente y aniquilarlo...* Oye, pues cualquier cosa que hayas hecho, cuanto más heroica, peor para ti, se puede utilizar en tu

¹³⁶⁶ Otra vez el mar, pp. 66-67. (cursiva en la cita)

contra. Héctor, cállate, nos pueden oír, digo. ¡Ya ves que tengo razón!, me dice más colérico, casi ahogado, señalando para mi rostro asustado.¹³⁶⁷

Y sigue:

Nosotros corremos también sudorosos hasta el punto de concentración, donde nos esperan los demás, los del trabajo, ante los cuales debemos exhibir nuestra fidelidad, y repetir entusiasmados esas consignas que ahora repiten, martillean, gritan los altavoces. ¿Pero cuándo, pero cuándo empezó todo esto?, vuelvo a preguntarme, sin desprenderme de los hombros de Héctor. Lo peor es que no hay un punto exacto de partida, una fecha, un acontecimiento que marque el comienzo del desastre, mucho menos sus límites, no hay una catástrofe definitiva; todo se va como disolviendo, pudriendo; no de un golpe, no, sino perennemente, y sólo queda el caos, la miseria, el miedo, el incesante acoso. Hoy prohibieron tal programa, hoy suprimieron tal revista, hoy racionaron tal producto, hoy prendieron a tal personaje, hoy fusilaron tantas personas. Hoy, hoy, así, así, hasta que lo terrible se vuelve monótono, y uno no busca el porqué, la explicación o la reparación de la injusticia, sino, ya solamente, un sitio donde meter la cabeza, respirar, y verlo todo, ver la destrucción completa, ver el fin, ver nuestra destrucción, sin haber perdido la razón, sin haber enloquecido, sin haber muerto antes por la brutalidad de los trabajos obligatorios, de las leyes implacables, de las metas que por encima de toda fuerza humana, deben cumplirse y sobrecumplirse...¹³⁶⁸

Ha llegado a tal punto la situación que nadie se atreve a expresarse. Comenta ella: “Dice él (ahora, estoy segura, es él quien habla): ¡Hasta esto hemos llegado, hasta perder el deseo de protestar, de quejarnos!”¹³⁶⁹ Y añade, hablando consigo mismo:

¿Quién no piensa ya igual que tú? ¿Quién no se siente acosado, desconcertado, muerto? ¡Todo el mundo! Afirma, respondiéndose a sí mismo. Y ahora la mano se levanta, se abre en el aire, como aprobando... ¡Todo el mundo! Pero hay miedo. Es tanto el miedo, que nadie se atreve siquiera a manifestarlo. Lo peor es, dice –y vuelve a llenar los vasos–, que todo se ha tergiversado de tal modo, todo se ha mezclado, envenenado, contaminado, confundido que ya apenas si se puede precisar dónde terminan las buenas intenciones y comienza la estafa; porque, no te quede la menor duda, hemos sido estafados. ¡Y de qué manera! ¡De qué manera! (...) ¡De tal manera!, dice y ahora su voz es un grito ronco, ¡que si alguien se atreviese a denunciar o simplemente a advertir esa estafa, ya hay otra humillación mayor aguardándole!¹³⁷⁰

¹³⁶⁷ Ibid., p. 68. (cursiva en la cita)

¹³⁶⁸ Ibid., p. 69.

¹³⁶⁹ Ibid., p. 91.

¹³⁷⁰ Ibid.

Y continúa mientras ‘Ella’ sigue temiendo que alguien lo pueda oír:

Él me vuelve a detener. ¿Sabes, dice, cuál sería la condena por decir públicamente esto que estoy diciendo? Y me mira fuera de sí, interrogante, sujetándome. ¡La muerte!, dice ahora en voz alta. ¡La muerte!, dice a gritos. (...) Cállate, por favor, le digo a Héctor, lo has asustado. ¡Vengan nuevas generaciones a beber en este manantial! Dice; me arrebató el niño, y empieza a levantarlo mientras sigue hablando, a gritos. ¡Vengan, jóvenes frustrados, mediocridades ruidosas, profesoras menopáusicas, vengan a darse ínfulas de progresistas aquí, vengan a contar maravillas de todo lo que aquí se les muestre! Tienen ustedes todo el apoyo y la libertad del estado para apoyar al estado, tienen ustedes toda la libertad para decir *aquí hay libertad*. Ya saben: Aplaudan, aplaudan. (...) ¡Aplaudan! ¡Aplaudan! Sigán aplaudiendo, no pregunten por los muertos, ni por las cárceles, ni por los esclavos, ni por la esperanza. Y sigan aplaudiendo.¹³⁷¹

Ya no hay libertad de expresión para el que no esté a favor del régimen. Héctor sigue sin entender la situación de su país. Comenta: “¿No es una contradicción que en un sitio donde se supone que se lucha por la vida, impere el terror, el culto y la adoración obligatoria hacia una sola persona llevados en grado delirante, la persecución y la absoluta esclavización?...”¹³⁷² Finalmente, un poco más adelante, Héctor vuelve a criticar el sistema, y apunta ella:

Lo que va a decir ya no me interesa. Sólo me preocupa que alguien pueda escucharlo, que alguno de los innumerables confidentes, que pululan por todos los sitios, lo pueda oír. Pero él no alza la voz, no grita. Con los ojos cerrados prosigue lentamente; las palabras salen con una entonación monótona, con un timbre sosegado, fatigado, como si él mismo comprendiese que ni siquiera exaltarse serviría de desahogo. Y aun cuando vuelve a enumerar casi todas las calamidades –hambre, tortura, censura, persecuciones, prisiones– me parece escuchar una oración dicha por costumbre, por cumplir con una tradición cuyo origen ya se desconoce.¹³⁷³

Héctor ha entendido que no hay escapatoria. Uno debe aceptar el sistema o rebelarse, pero eso sólo es posible con la muerte.

¹³⁷¹ Ibid., pp. 92-93. (cursiva en la cita)

¹³⁷² Ibid., p. 92.

¹³⁷³ Ibid., p. 144.

3.3.1.5. Héctor, el cínico

Héctor está tan desilusionado con la situación política de su país que empieza a burlarse de ella. En varias ocasiones, el lector no puede evitar dejar escapar una sonrisa por la manera en que ridiculiza, por ejemplo, la administración revolucionaria o la actitud de los oficiales del estado. Henri Bergson, en su teoría sobre la risa, explica que esta sirve para humillar y provocar en la persona ridiculizada una sensación desagradable:

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté.¹³⁷⁴

Uno de estos casos que se presenta en la novela es la historia de una mujer mayor que se queja de su situación y que explica que el único remedio que le quedó al final fue hacerse prostituta. Concluye a propósito de su caso la gente del gobierno:

He aquí, pues, una historia edificante. La vieja dama encopetada que, gracias a la *R*, encuentra (privilegios del sistema) su verdadera autenticidad. «Nunca es tarde si la dicha es buena, abuela», respondió el coro de mujeres erotizadas desde el naranjal. Desde entonces, ella bailó y cantó, y se meneó... Ah, olvidé decirles que era viuda y que nunca logró irse del país. Finalmente, «abrazó» el marxismo. Ahora es jefa de campo y trabaja en los naranjales día y... noche.¹³⁷⁵

También se burla de la abundancia de documentación burocrática con la hoja de control de cuatro páginas de José Rodríguez Pío, un hombre que se suicidó. Transcribo aquí las partes más relevantes:

Actitud política: coopera en todo. Nadie le ha oído hablar mal del Partido.
Actitud social: no recibe visitas ni llamadas telefónicas de particulares ni de familiares no consanguíneos. Se acuesta a horas normales. Dona su sangre trimestralmente.
Actitud con sus compañeros: los saluda a todos.
Actitud ante la Seguridad Social: Se pela corto, se viste correctamente, no se le ha visto jamás con elementos antisociales, ni predelincuentes.

¹³⁷⁴ Bergson, Henri, "Le rire" en http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html, p. 83.

¹³⁷⁵ *Otra vez el mar*, p. 246.

(...)
Estado síquico: el normal de acuerdo con el RRATTT (secreto).
(...)
Cultura general: Lee el *Granma* y los libros que El Círculo le orienta.
(...)
FESE (secreto): en blanco.
CACZTP (secreto): en blanco.
RRTXZW (secreto): en blanco.
(...)
Causas del suicidio: Desconocidas.¹³⁷⁶

En cuanto a la burla del autor, es interesante resaltar las siglas utilizadas al final de esta ficha ya que apenas se pueden pronunciar y además contienen letras que no suelen aparecer en el idioma español. Respecto al contenido, la información ofrecida en esta hoja de control parece mostrar la vida ejemplar de un individuo: el hombre nuevo de la Revolución cubana. Sin embargo, este individuo prefirió suicidarse, lo cual muestra la otra cara de esa perfección: todo lo escondido, lo fingido que lo ha llevado a rebelarse de esta manera tan trágica. No cabe duda de que se trata de otro caso directamente relacionado con Héctor y la existencia de este. Otro ejemplo de ese humor negro es el siguiente:

Nuevos gallardetes se imprimieron. Y aquel que no colaboró fue colgado. Y aquel que dudó fue estrangulado. Y aquel que se sonrió fue exterminado, y alguien que por un momento parpadeó fue electrocutado. Y alguien que pestañeó cuando se ejecutaba a los ajusticiados fue perdonado y solamente enviado a perpetuidad a un campo de trabajo forzado...¹³⁷⁷

Un último ejemplo reseñable es lo que Héctor llama irónicamente ‘los privilegios del sistema’:

PRIVILEGIOS DEL SISTEMA

Escribir un libro sobre el corte de caña y ganarse el Premio Nacional de Poesía.

Escribir un libro de poesías y ser enviado a cortar caña durante cinco años.

Morir completamente amordazados exaltando la «libertad» que gozamos.

¹³⁷⁶ Ibid., pp. 247-249.

¹³⁷⁷ Ibid., p. 203.

La imbecilidad, el machismo y el terror con métodos de razonamiento y de acción; la hipocresía como lenguaje oficial y amistoso.

Los campos de concentración exclusivos para homosexuales.

El trabajo forzado, los fusilamientos, la tortura, el gangsterismo, el robo, la invasión y el chantaje con fines patrióticos.

La democracia popular en la que nadie puede criticar, quejarse, irse, ni elegir.

Un único propietario, el mismo sueldo, los productos más escasos y más caros.

La sustitución de las clases por los *niveles*.

La bolsa negra manejada por el Primer Ministro.

La pena de muerte para los adolescentes.

El veneno político como primer producto de exportación. La metralleta como primer producto de importación. La retractación perenne como ley fundamental. La *mea culpa* como letanía, la exuberancia de himnos como contrapartida a la ausencia de agua, comida y libertad.

Las relaciones sexuales consideradas como actos políticos con graves consecuencias.

La abundancia de cabello como contrarrevolución.

El uso oficial de los verbos *parametrizar* y *depurar* con el fin de implantar el terror intelectual y acabar con toda actividad artística verdadera.

Los festivales de canciones sin cantantes.

Los congresos de escritores sin escritores.

La escuela al campo.

La universidad, los automóviles, la vivienda, las playas y los viajes sólo para esbirros y demás «sitios estratégicos».

El niño como campo de experimentación policial.

La historia, la literatura, las artes plásticas, la música, la danza, etc., reducidas a una subsección de un departamento del Ministerio del Interior.

Los campos de tamarindo talados para sembrar tamarindos.

La traición a nosotros mismos como único modo de sobrevivencia.

La hoja en blanco como asunto conflictivo.

La hoja escrita como cargo delictivo.

El policía como enemigo y el amigo como posible policía.

La legislación feudal, la producción esclavista, el comercio capitalista, y la retórica comunista.

Hasta la sal racionada.¹³⁷⁸

3.3.2. Los dobles

En esta novela, Héctor se inventa dos dobles para sobrevivir a la persecución. El primero es su esposa que, como en el caso de Adolfinia, es un ser del sexo opuesto. En el mundo imaginario de Héctor, 'Ella' representa lo que le permite llevar la máscara del heterosexual; en el mundo de la realidad donde ella no existe, representa su faceta femenina. En la novela, aparecen varios comentarios de 'Ella', o de él, que indican

¹³⁷⁸ Ibid., pp. 259-260. (cursiva en la cita)

que se trata de una misma persona y que ella, en realidad, no existe. Simboliza el ‘segundo yo’ de Keppler, quien completa al protagonista de la novela por tener todo lo que él carece. Así explica Arenas en una carta a Juan Abreu fechada del 11 de febrero de 1983:

También si te fijas verás que desde el canto 1 ya él (Héctor) está inventándola a ella (ver pag. 205: ¿Habrá ya una danza de dinosaurios, una mujer vociferando su antigua fatalidad...etc. Como habrás percibido los dinosaurios pertenecen al mundo de ella. Él nunca los menciona. ¿Cómo pues, si él nunca menciona los dinosaurios, ni ella le cuenta sus sueños, puede él referirse a ellos de no ser ella misma una invención de él, el cantor? ¿no te diste cuenta que sólo Héctor tiene nombre en la obra? En todos los cantos se hace ilusión a esta situación. Fíjate en la página 415 donde ella está en trámites de desaparecer, el siente que se le escapa pues termina la obra, sus cantos. “Te sientes bien? ¿Quieres un cigarro?) ¿Aun estás a mi lado? En numerosos pasajes hay estas referencias de ese doble personaje ella-yo: Héctor, que otra lectura haría descubrir. Vuelve por ejemplo a la pg. 211:

Ella y yo,

Ella

yo

yo: ella

¿Quién tiene la llave?

En fin, cuando nos acercamos a la muerte, todos nuestros fantasmas y hasta los seremos¹³⁷⁹ más amados desaparecen. Siempre se entra solo en la muerte. Entrar acompañado sería casi un final feliz. Pero en ese instante y más cuando la muerte ha sido una elección estamos completamente desnudos.¹³⁸⁰

Numerosos son los extractos del libro donde el autor da información sobre la identidad entre esos dos personajes. Cuando están en el coche, por ejemplo, ‘Ella’ lo mira y piensa: “Él parece como si no me viera. Conduce despacio.”¹³⁸¹ o también: “Miro para Héctor. Empiezo a acostumbrarme a verlo de nuevo. La cara, la boca, los ojos. Todo me pertenece. Ahora más que nunca.”¹³⁸² No se trata realmente de una pertenencia sino sencillamente del hecho de que lo que ve ella, es su propia persona: Héctor.

Otro índice es que entre ellos ya no necesitan hablar para comunicarse como en el caso de Celestino y del niño/narrador. Se entienden sin palabras, sólo con el

¹³⁷⁹ ‘Seres’, error en la carta de Reinaldo Arenas.

¹³⁸⁰ Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta A. (subrayado en la cita)

¹³⁸¹ *Otra vez el mar*, p. 13.

¹³⁸² *Ibid.*, p. 22.

pensamiento. Se puede leer por ejemplo: “Héctor, digo no muy alto, pues sé que no es necesario llamar, que no es necesario hablar, que él me oye.”¹³⁸³ De esta manera las palabras del uno se convierten en las del otro:

Y ya hemos hablado tanto de lo mismo. Hemos –entre susurros– criticado tanto lo mismo, que ya no sé cuándo habla él o cuándo hablo yo, que ya no se si ahora pienso o hablo yo, o es él quien piensa o habla, y yo, sencillamente, escucho o interpreto.¹³⁸⁴

Finalmente, ‘Ella’ se da cuenta de que a pesar de ser una justificación para Héctor, también les une una forma de amor que no sabe cómo describir; en este caso se podría decir que se trata de un amor propio:

Y comprendo que Héctor y yo no solamente nos necesitamos, sino que nos queremos, que realmente nos queremos aunque ninguno de los dos sepa de qué forma, ni qué tipo de amor es el que nos une... El caso es que no podremos separarnos nunca.¹³⁸⁵

Finalmente, un pequeño detalle que demuestra que ‘Ella’ no es nadie más que Héctor es que ella también sufre de las manos sudadas, rasgo con el que había reconocido a Héctor cuando bajaba de la sierra y que este tiene en común con Fortunato y con el propio autor. Señala en un momento: “El cigarro se me empapa con el sudor de las manos.”¹³⁸⁶

El otro doble de esta novela es el joven adolescente. Tiene dos rasgos en común con Héctor que son sumamente importantes: la homosexualidad y la soledad. Como explica Valero, “es como la otra cara del mismo Héctor. El posible misterioso amigo, la belleza, el deseo, lo prohibido y la tentación.”¹³⁸⁷ Al reconocerse a sí mismo en él, Héctor se da cuenta aún más de que no puede volver a La Habana y seguir viviendo en ese infierno.

¹³⁸³ Ibid., p. 26.

¹³⁸⁴ Ibid., p. 90.

¹³⁸⁵ Ibid., p. 120.

¹³⁸⁶ Ibid., p. 57.

¹³⁸⁷ Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 359.

Cuando ‘Ella’ empieza a sentir la amenaza que supone el adolescente, se da cuenta de que nunca antes había sentido que su pareja estuviera en peligro. Sabía que ni con ella ni con nadie Héctor podría sentirse mejor que consigo mismo. Sin embargo, no había pensado que al encontrar a alguien, quien, como él, disfruta de la soledad por encima de todo, Héctor sí podría sentirse realmente atraído. Refiriéndose al joven adolescente, dice: “Había alguien igual. Había otro igual...”¹³⁸⁸ Sólo entonces se da cuenta de que esa atracción entre ellos no es un juego sino algo verdaderamente serio.

3.3.3. El autor

En esta novela, una vez más es obvio que el informante es el propio autor, quien se esconde detrás de su personaje de ficción. Recordamos las manos sudadas, pero hay también otros pasajes donde resalta esa similitud como, por ejemplo, aquel en el que ‘Ella’ intenta explicar cómo se va poco a poco adaptando a la vida de la capital y perdiendo los rasgos de la gente del campo:

Poco a poco voy perdiendo el acento provinciano (esa manera de hablar cantando, como dicen aquí); poco a poco dejo aquella forma de caminar a saltos que allá, en el pueblo, no se destacaba pues todo el mundo caminaba de la misma manera (...). Sí, poco a poco, dejo de ser la guajira, la campesina torpe, me voy aclimatando, voy pasando inadvertida, confundida con la gente de la capital (...).¹³⁸⁹

Muchos son los testimonios sobre Arenas que recuerdan sus orígenes campesinos¹³⁹⁰. Sin embargo, lo que Arenas aporta como elemento nuevo en esta novela es que utiliza de vez en cuando la voz de su personaje para comunicar sus propias ideas. Ya se ha podido ver con la opinión de Héctor sobre la identidad homosexual del joven adolescente. En el libro, aparecen otros dos ejemplos donde se nota claramente la presencia y las opiniones del autor. El primero es el comentario sobre un folleto del poeta cubano Cintio Vitier sobre la literatura cubana en el que Arenas inserta una crítica al comunismo y al catolicismo que, según él, tienen muchos puntos en común:

¹³⁸⁸ *Otra vez el mar*, p. 137.

¹³⁸⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹³⁹⁰ Prieto Taboada, A., op. cit., pp. 691-692 y Manrique, J., *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 112, entre otros.

Qué triste –y qué irritante– es todo. Este señor no antologa a los poetas por los méritos que, como tales, reflejen en sus obras, sino por las limitaciones, la mojigatería, la cobardía, el conformismo, la paciencia, el renunciamiento a la vida, el sufrimiento o los prejuicios que padecieron, aceptaron, asumieron o no pudieron superar y ahora nos los hacen padecer –la resignada calma con que supieron tolerar o callar las infamias que su tiempo les deparó. (...) No es raro, pues, que una *mentalidad* de este tipo haya encontrado su sitio (y de qué manera) en la actual dictadura cubana. Catolicismo ramplón y comunismo (fanatismo y dogmatismo) son términos equivalentes en lo que podría llamarse *una particular ética de la hipocresía*. No exponen la vida a la realidad sino a una teoría de la realidad. Ambos se rigen no por la experimentación, sino por la adoración del dogma. La vida no cuenta. Cuenta la obediencia, los preceptos y, naturalmente, las jerarquías. (...) Indiscutiblemente «La Divinidad» (Dios o el dictador vitalicio) está muy alta. La libertad (creación, amor, rebeldía, renovación, vida) es ajena a ambas teorías (y prácticas), o más que ajenas, ambas teorías (y prácticas) son enemigas irreconciliables de la libertad (vida).¹³⁹¹

Y continúa:

El comunismo es, sin duda, una suerte de catolicismo, con la diferencia que entre las ofertas de éste, paraíso o infierno, el comunismo sólo cuenta con el infierno, y al enemigo, aunque se retracte, nunca se le perdona. (...) Sus dioses, aunque más terrenales (engordan rápidamente) no son por ello menos inhumanos. Desde luego, hay que adorarlos diariamente, ratificar y repetir de memoria sus oraciones, bulas y excomuniones que proliferan en forma alarmante, padecer sus iras y sus cambiantes caprichos, imitar sus fisonomías, sus rasgos, gestos y voces. Todo con gran optimismo, sencillez y fe. (...) El hombre que acogándose a una de estas doctrinas pretenda desarrollarse como tal está perdido, pues para ambas el hombre es una oveja o un enemigo. La vida, en las dos, es sometimiento.¹³⁹²

Apunta el escritor Miguel Correa a propósito de este pasaje:

En ningún momento señala el texto que habla Héctor, por lo que el lector entiende que habla Arenas. El comentario es un resumen de la ideología personal del autor. En éste, Arenas condena no sólo el trabajo sobre la poesía cubana de Vitier sino el catolicismo como sistema ideológico de adoración al dogma, condición que comparte con el comunismo, otro sistema dogmático.¹³⁹³

¹³⁹¹ *Otra vez el mar*, pp. 273-274. (cursiva en la cita)

¹³⁹² *Ibid.*, pp. 274-275.

¹³⁹³ Correa, M., op. cit., p. 179.

El segundo pasaje es aquel donde Héctor/Arenas se detiene en su generación. Habla de ‘nuestra generación’, que abarca claramente la de Héctor, en la que se encuentra por supuesto la del propio autor. No se puede olvidar que Héctor tiene una edad muy cercana a la del autor cuando escribe esta novela. Aunque sea un poco largo, me ha parecido interesante transcribir todo el texto:

Nuestra generación,
pobre generación.
no espera nada,
no aspira, ni cree, ni confía en nada.
Nuestra generación,
pobre generación,
está también condenada a vagar como espectros
en medio de un infierno que los utiliza y los desprecia.
Llegamos
cuando ya habían pasado los abrazos fraternales
y los fuegos artificiales.
Llegamos
cuando la época no ofrecía la posibilidad de una
esperanza, sino la infinitud de un terror.
Llegamos
cuando los viejos privilegios (casa, cargos diplomáticos,
autos, ropas extranjeras, becas, viajes, playas, especial
atención médica, restaurantes, libros, cine y paseos, estudios
y trabajos) de los ex privilegiados se habían repartido
a los nuevos privilegiados. Llegamos cuando ya se habían
vuelto a designar los consumidores y los productores.
Llegamos
cuando ya no se preconizaba la libertad ni la
igualdad, sino las metas de producción y las leyes
degradantes. Cuando, pasaba la primera fanfarria, el esbirro,
ya entronizado, muestra su verdadero, incambiable rostro de
asesino.
Llegamos
cuando un trabajo a la sombra es un cargo estratégico
al que sólo pueden aspirar los más obedientes, los más torpes.
Llegamos
cuando el pensamiento había sido reemplazado por la
estupidizante retórica.
Nuestra generación,
pobre generación,
(míralos, míralos, mírame)
llega cuando todo ha sido engullido por la estafa mayor,
cuando ya es imposible señalar esa estafa, y el espanto se
simplifica imponiéndonos su máxima opulencia: aplaudir y
trabajar.
Nuestra generación,

horrible generación,
quiere dar algunos saltos, estrecharse la ropa,
dejarse bigotes, danzar a un costado de la
muralla.

Nuestra generación
está harta de oír grandes palabras,
y que luego, después de las promesas, se le recoja por las calles
o en las mismas casas, y se le conduzca a una escuela
militar, a un campo de trabajo, o a la
cárcel.

Nuestra generación está harta de que se preocupen tanto de
ella.

Nuestra generación ha aprendido a desconfiar
(tarde, siempre tarde) de los humanistas extranjeros y de
los patriotas nacionales

que disfrutando de los mismos privilegios que el burgués
(manejados con mayor exceso y torpeza)

nos dejan siempre la hedionda escoria de su retórica.

Nuestra generación, pobre generación,
no nació para poeta, sino para manejar una combinada recogedora
de papas y emborracharse una vez al año cuando el jefe (en su
honor) lo disponga.

Nuestra generación
llegó cuando ya no había escapatorias ni por el aire ni por
el mar

ni por la palabra
ni por la furia.

Nuestra generación, maldita generación,
no tuvo el privilegio de escoger su infierno.

Llegamos cuando sólo había uno,
el más ineludible y abrasante.

Nuestra juventud,
única juventud

hubo de someter su ambición más noble, su
deseo más audaz, su intuición más vital, su egoísmo
más grandioso

a la hipocresía de «para que no me eliminen de una vez
hay que fingir y renunciar».

Nuestra juventud
declinó sus angustias ante un helado copelia,
limitó sus sueños a un pantalón desteñido
o a la difícil victoria
de un pase de

24 horas.¹³⁹⁴

La referencia a los años sesenta es obvia. Esta generación llegó cuando todo ya había
ocurrido. Fueron los hijos de la Revolución que supuestamente disfrutaron de sus

¹³⁹⁴ *Otra vez el mar*, pp. 281-283.

logros y sufrieron sus fracasos. El protagonista/autor se queja de la falta de libertad de expresión y de la omnipresente obsesión por la producción. También alude a la represión a los jóvenes que se atreven a seguir la moda extranjera con la ropa estrecha o el pelo largo. Añade que no hay sitio para los poetas ni para la libre elección. Los hombres de su generación llegaron cuando todo estaba ya decidido y lo único que les quedaba por hacer era aceptar una vida sometida a los más poderosos. Esta idea se vuelve a encontrar en un artículo de Reinaldo Arenas titulado “Los dichosos sesenta”:

A la luz del atardecer veo unos jóvenes, ágiles y despreocupados, saltar y lanzar una pelota en un cesto. Y esa visión es un fogonazo que me sitúa sin ninguna alternativa en el tiempo presente. Y me veo, tal como soy, un producto de los años sesenta, en el umbral ya de los noventa. Alguien que no puede identificarse, confundirse, mezclarse, aunque quisiera, y lo quiero, con esos jóvenes que lanzan despreocupados una pelota al aire y a ese acto pueden entregarse plenamente, pues en sus mentes no existe la obsesión de un sueño frustrado, de un pasado que prometía convertirse en un futuro vital y terminó en campo de concentración.¹³⁹⁵

Y sigue:

Sobre cada uno de nuestros gestos, sobre cada una de nuestras palabras se cierne la experiencia inexpressable, la frustración y el peso inalzable de haber sido testigos y actores de los gloriosos sesenta, de haber soñado con una revolución que se convirtió en campo de exterminio en todos los sentidos, de haber soñado con un futuro que en vez de avanzar tuvo un carácter regresivo, una revolución que nos observó y luego nos escupió (a los que no: los trituró completamente) sobre este arenal intolerable y calenturiento o sobre páramos helados azotados por todo tipo de vientos incluyendo el de nuestro desconcierto.¹³⁹⁶

3.4. Dar voz a los sin voz

Es obvio que el propósito de esta obra no es contar la historia de una pareja que toma unos días de vacaciones en la playa, sino, mediante este argumento, escribir una novela que permita al autor reflejar el paisaje de la situación en Cuba en los años sesenta. No se limita a hacerlo con la historia personal de un escritor homosexual perseguido sino que, a través de él, da voz a los homosexuales y los intelectuales

¹³⁹⁵ Arenas, R., “Los dichosos sesenta”, *Ideas '92* (University of Miami), II: 4, 2 (primavera 1989), pp. 11-12.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

perseguidos. De manera aún más general, ofrece el testimonio del pueblo cubano que ya no se expresa libremente por miedo a la presidenta del CDR¹³⁹⁷ de su edificio, al vecino o al amigo que puede ser también un informante de la Seguridad del Estado. Como escribe Lugo Nazario, “lo esencial para la novela es plasmar la situación del pueblo en general y la del escritor homosexual en particular.”¹³⁹⁸ En su reseña sobre *Otra vez el mar*, Roy A. Kerr menciona algo muy similar: “The desintegration of the young couple’s marriage is symptomatic of a larger societal illness: the pervasive emotional and spiritual disintegration of the Cuban people under Castro.”¹³⁹⁹

En la entrevista realizada por Franz-Olivier Giesbert, Arenas explica que, con esta novela, quiere reflejar la historia velada de la Revolución cubana, la cruz de la moneda que esconde la versión oficial:

A man and woman sitting by the sea and thinking about what has happened to them since the revolution of 1959. My novel is called *Once more the Sea*, and tells the secret history of the Cuban people, the people who swarm behind the official phoney history, with its military processions and mass meetings, and also the backscratches.

-Who are you referring to?

I’m referring to all those people who make their little trip to Cuba, sing their song of praise, then fly away. They’re happy just to parrot what the officials tell them, without even opening their eyes. It’s always the same old story, like André Gide’s visit to Moscow. Still, we console ourselves with the thought that the same people will probably come back and be disenchanted in a few years’ time.¹⁴⁰⁰

De la misma manera, el autor ofrece al lector el testimonio¹⁴⁰¹ de un intelectual que cuenta su experiencia en los cañaverales donde ha sido enviado para participar en la producción que debería permitir al gobierno cumplir su gran desafío: llegar a los diez millones de toneladas de azúcar en 1970. Otro ejemplo es el comienzo del cuarto canto. Pregunta Héctor ¿quién va a empezarlo? ¿Quién quiere contar su tragedia y su

¹³⁹⁷ “Los Comités de Defensa de la Revolución son grupos de vecinos establecidos en cada bloque de casas de cada barrio. Su miembros son voluntarios y su función es la de vigilar todos los actos de cada ciudadano.”, Almendros, N. y Jiménez-Leal, O., op. cit., p. 66.

¹³⁹⁸ Lugo Nazario, F., op. cit., p. 179.

¹³⁹⁹ Kerr, Roy A., “Farewell is as troubled as the Cuba it condemns”, *Orlando Sentinel* (Orlando, Florida), 19 de enero de 1986: V.

¹⁴⁰⁰ Giesbert, F.-O., op. cit., p. 66. (cursiva en la cita)

¹⁴⁰¹ *Otra vez el mar*, pp. 289-293.

miseria en este canto? Y enumera a numerosas personas pertenecientes a diversos estratos del pueblo cubano que podrían escribirlo:

¿Quién va a empezar el canto cuarto? ¿Un maricón confinado a perpetuidad en una granja agrícola por haber –oh maldición– observado con arrebató la despótica portañuela de un policía disfrazado de joven campesino? (...) ¿Una mofeta auroral y lírica condenada al ostracismo provinciano porque habiendo ganado un concurso literario, su libro, ay, no gustó a Rolando Rodríguez, el Torquemada de las *cubanis letras* actuales? ¿Un naufrago derivando para siempre hacia el abismo del Golf Estream sobre una goma de camión y dos tablas, huyendo inútilmente de este «paraíso», sabiendo que no va a llegar a ningún sitio y huyendo? ¿Una cuadrilla de poetas mudos? ¿Aquel que por haber mencionado alguna de las últimas infamias hubo de ser vilmente torturado y ahora carga con la tortura aún más cruel de haberse retractado?... (...) ¿Diez millones de personas esclavizadas y amordazadas obligadas a aplaudir su esclavitud?... Ay, ay. (...) ¿Un niño obligado a repetir «patria o muerte» «patria o muerte» aun antes de poder hablar?¹⁴⁰²

Y continúa:

Oh, ¿pero quién va a comenzar el canto cuarto? ¿Qué voz anónima y airada? ¿Qué latido reducido a piedra? ¿Qué gran pasión anegada en resoluciones? ¿Qué sentir desgarrado ahogado en himnos y afrentas? ¿Qué sentir incesante y alerta de un foganazo fulminado?... Oigan, oigan, oigan cómo chillan. Todos quieren hablar, todos quieren presentarse y gritar, todos quieren decir rápido su espanto y reventar.¹⁴⁰³

‘Reventar’ porque saben que si lo dicen, también se acabará su vida. Al final es Héctor quien toma la palabra para ellos, para esa gente sin voz, para poder contar su historia:

El marcha solo con sus fantasmas, invenciones y obsesiones, con sus transfiguraciones. El ha asumido la voz de los demás, los que no pueden ni hablar, ni pensar.¹⁴⁰⁴

Arenas tenía la idea de hacer llegar su mensaje al lector de manera mucho más directa, con técnicas visuales, pero desafortunadamente, no fue posible:

¹⁴⁰² Ibid., p. 238.

¹⁴⁰³ Ibid., p. 239.

¹⁴⁰⁴ Valero, R., “*Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 363.

Y en ese sentido esto de las imágenes yo lo utilicé en *El palacio*; en *Otra vez el mar*, yo ponía los carteles: en la versión original no era “Todos a la caña”, o sea al corte de caña como aparte, sino que aparecía un afiche donde aparecían aquellas cosas que eran mucho más impresionantes. La lectura de la novela se interrumpía y uno se encontraba con aquel afiche donde había un machete; daba mucho más el sentido del momento que yo quiero captar en una novela. Porque en la vida todo no son más que momentos, un momento determinado, y en una novela lo que pretendo es lograr un momento en la vida de un pueblo o de un ser humano. Y eso se captaba más reflejando aquello, porque aquel afiche hecho en aquel momento iba a captar la violencia, la furia y todo lo que después se perdía en un simple texto literario aunque se escribiese con letra diferente. Pero desgraciadamente, por problemas editoriales, todo eso nunca se pudo hacer.¹⁴⁰⁵

En este caso, el mayor problema fue más bien el hecho de que se perdieron el primer y el segundo manuscrito. He podido comprobar que, al contrario del manuscrito de *El palacio*, los manuscritos de *Otra vez el mar*, es decir de la tercera versión de esta novela que se encuentran en la Princeton Library, ya no contienen ningún recorte documental.

3.5. La ficción dentro del testimonio

Otra vez el mar es obviamente una obra de ficción que además está escrita por un personaje de ficción, Héctor. Sin embargo, esto no impide que el autor logre dar un testimonio mediante el relato de su protagonista:

Bien que les personnages de ce récit appartiennent à un univers de fiction souvent fantasmagorique, il s’agit d’une œuvre politique dont l’élaboration, à la fin des années soixante, marque un tournant crucial dans la vie de l’auteur. Après dix ans de castrisme, Arenas, qui avait pris part avec enthousiasme à la révolution de 1959, comprend que l’absolutisme et l’omniprésence de l’État font de Cuba un enfer pour les écrivains qui refusent d’être à la botte du régime.¹⁴⁰⁶

Además del argumento y de los personajes, la obra dispone de ficción dentro de la ficción. Es decir que, por primera vez, el protagonista ofrece al lector la posibilidad de leer lo que está componiendo. Se trata del texto en sí, por supuesto, pero también de unos cuentos que va imaginando. Me refiero en este caso a la historia del homosexual

¹⁴⁰⁵ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 81.

¹⁴⁰⁶ Cazemajou, J., op. cit., p. 139.

Tedevoro¹⁴⁰⁷, así como a los cuatro cuentos que aparecen en la novela: “Monstruo”¹⁴⁰⁸, “Los negros”¹⁴⁰⁹, “La mesa”¹⁴¹⁰ y “Monstruo II”¹⁴¹¹. No se publicaron en la edición de Argos Vergara pero sí se añadieron a la traducción inglesa. Explica Arenas al respecto en la entrevista realizada por Francisco Soto:

La idea de los cuentos es que esos cuentos que aparecen ahí son las cosas que Héctor escribe o que él quiere publicar. Héctor es un escritor que nunca ha logrado publicar. Entonces, son los cuentos que en ese momento él está pensando o que ha escrito. Están puestos así como una especie de transición. Porque en ese último canto hay esa explosión sexual, creadora, sentimental con la madre, y está la idea de la creación. Esos cuentos formaban parte del original.¹⁴¹²

Estos cuentos se publicaron en el libro *Adiós a mamá* bajo el nombre del autor, lo que nos demuestra una vez más que Reinaldo Arenas y Héctor son la misma persona. Cabe llamar la atención en el hecho de que los temas que abordan siempre tratan el tema de la tiranía desde un punto de vista crítico.

4. Otra vez el mar: una novela autobiográfica

Dado que la autobiografía de Arenas se puede considerar como el testimonio de un intelectual homosexual perseguido en Cuba, gran parte de ella está relacionada con la tercera novela de la pentagonía. Héctor adulto es el Arenas que llega a La Habana para estudiar Planificación Agraria y que luego logra quedarse en la capital como escritor, trabajando en la Biblioteca Nacional José Martí. Como es el caso de las dos novelas anteriores, numerosos extractos de *Antes que anochezca* recuerdan episodios de *Otra vez el mar*. Se debe recordar que el joven Arenas había estado en la sierra, como Héctor/Fortunato para luchar con los rebeldes. A principios de la Revolución, sigue apoyando al nuevo proceso revolucionario:

¹⁴⁰⁷ *Otra vez el mar*, p. 321 y siguientes.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 271-272.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 364-365.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 365-366.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 367-369.

¹⁴¹² Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 53.

En aquel momento yo estaba integrado a la Revolución; no tenía nada que perder, y entonces parecía que había mucho que ganar; podía estudiar, salir de mi casa en Holguín, comenzar otra vida.¹⁴¹³

Y explica que en aquel entonces, había muchos fusilamientos como aquel al que asistieron Héctor y su prima en *Otra vez el mar*:

En los primeros días, muchas personas fueron asesinadas sin que se les celebrase juicio alguno. Después se crearon los llamados «tribunales revolucionarios» y se fusilaba a la gente rápidamente: bastaba con la delación de alguien ante algún juez improvisado por el nuevo régimen. A pesar de la euforia, muchos no estaban de acuerdo con aquellos fusilamientos.¹⁴¹⁴

Se aprecia en esta última frase su descontento con esa práctica. Poco a poco el gobierno castrista se desarrolla y concreta cada vez más su carácter socialista y más tarde comunista. Al mismo tiempo, el nuevo gobierno empieza a expresar su rechazo a la libertad de expresión y a la libertad sexual. Los alimentos y productos de primera necesidad empiezan a faltar. Explica el autor que fue su madre la primera que le comentó algo sobre esto:

Mi madre había regresado de Miami, cansada ya de cuidar a niños ajenos, cagones y llorones. Cuando regresó a Holguín aún era bella y joven mi madre; seguía practicando la castidad absoluta. Me fue a ver a la beca y me contó que ya prácticamente todos los productos habían desaparecido del mercado: no había jabón, no había comida, no había ropa. Yo estaba dentro de la beca y utilizaba un uniforme que me daba el gobierno revolucionario; no necesitaba otra ropa, y no le hice mucho caso a las quejas de mi madre.¹⁴¹⁵

Lo que no entiende Arenas, como la esposa de Héctor, es que no vieron llegar ese cambio dictatorial:

¿Por qué la inmensa mayoría del pueblo y los intelectuales no nos dimos cuenta de que comenzaba otra vez una nueva tiranía, aún más sangrienta que la anterior? Quizá nos dimos cuenta, pero el entusiasmo de saber que se vivía ahora en una revolución, que se había derrocado una dictadura y que había llegado el momento de la venganza eran superiores a las injusticias y a los

¹⁴¹³ *Antes que anochezca*, p. 70.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 80.

crímenes que se estaban cometiendo. Además, no solamente se cometían injusticias. Los fusilamientos se realizaban en nombre de la justicia y de la libertad y, sobre todo, en nombre del pueblo.¹⁴¹⁶

En cuanto a la libertad de expresión, señala que cada vez se establecen más sus límites:

La prensa ya estaba casi completamente controlada. La libertad era una cosa de la que se hablaba casi incesantemente pero que no se ejercía; había libertad para decir que había libertad o para ensalzar al régimen, pero jamás para criticarlo.¹⁴¹⁷

Y a propósito de la persecución a los intelectuales, más específicamente, cuenta Arenas el momento en que conoce a Jorge y Margarita Camacho:

Una duda les quedaba con relación a cuál era la situación real de los artistas en Cuba. Desiderio Navarro, Virgilio Piñera y yo nos encargamos de aclarársela: campos de concentración, persecuciones, censura, cárceles repletas.¹⁴¹⁸

Ahora, la única opción que les ofrece el gobierno, es escribir a su favor. Señala Arenas en la entrevista con Giesbert:

The truth is that in Cuba the writer always has to think the correct thoughts, and scrupulously follow the directives of the Communist Party. If he doesn't, he's persecuted. I myself have never gone in for any particular political activities, and my origins are not the least bit suspect: I'm a peasant –a genuine little peasant with horny hands who believed in the Revolution. Frankly, I've come round a bit since then. And when they did get round to arresting me, it wasn't because I was fighting against the régime, but because I had no respect for the rules of the official literature or of conventional morality.¹⁴¹⁹

Señala Arenas en cuanto a su propia situación como escritor:

Mi rechazo total con la revolución comenzó en el 70. Aquel año fue un año de definición absoluta, porque me di cuenta que había dejado absolutamente de

¹⁴¹⁶ Ibid., p. 70.

¹⁴¹⁷ Ibid., p. 85.

¹⁴¹⁸ Ibid., p. 142.

¹⁴¹⁹ Giesbert, F.-O., op. cit., p. 61.

ser una revolución, que aquello era una nueva dictadura con una serie de leyes muy estrictas, una serie de medidas represivas, con una nueva clase estatuida... (...)

Yo pensaba que quizá las cosas podrían cambiar. En aquel momento, en el 67, yo pensaba que alguna posibilidad podía surgir. En el 67 sale *Celestino*; siempre la publicación de un libro es como una esperanza: dos mil ejemplares [ríe], ¡dos mil ejemplares! Entonces viene la batalla por *El mundo alucinante*. Ya había escrito una tercera novela que es *El palacio de las blanquísimas mofetas*, que presenté a la Casa de las Américas y presenté a la UNEAC; y entonces en la UNEAC estaba Virgilio otra vez, la novela no ganó, ya no ganó nada. Me dijeron –que después me enteré–: “Tienes un expediente por una serie de libros que has hecho completamente contrarios al sistema”, entre ellos *El mundo alucinante* y *Celestino*. Luego: “La novela trata de la visión decadente y derrotista de los rebeldes que no están con una conciencia política determinada” –una serie de cosas que eran ya francamente espantosas. Que si tú vas a escribir una novela y tienes que pensar en esa serie de cosas, es un tratado político.¹⁴²⁰

Como Héctor, él y sus amigos escritores escriben para huir de la realidad de la Revolución:

En aquel momento, en que éramos perseguidos y vigilados, nosotros escribíamos cosas condenatorias contra el régimen. Escribíamos, sobre todo, poemas que nos permitían no caer en la locura o en la esterilidad, como ya habían caído otros escritores cubanos.¹⁴²¹

Su posible carrera literaria dentro de la isla se ha terminado:

Eran ya muy pocas las esperanzas que nos quedaban de que aquel sistema pudiese cambiar y nuestras obras fueran publicadas o hubiese alguna apertura. Ya hacía años que habíamos renunciado a esa posibilidad y creo que además con toda razón.¹⁴²²

Explica en cuanto a *Otra vez el mar* que:

A mí los cantos de *Otra vez el mar* me gustan, porque están escritos bajo una circunstancia de terror, de miedo, de manera que hoy no los podría escribir.¹⁴²³

¹⁴²⁰ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 44.

¹⁴²¹ *Antes que anochezca*, p. 148.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 149.

¹⁴²³ Espinosa Domínguez, C., op. cit., p. 58.

Eso demuestra una vez más que al escribir esta novela, estaba viviendo bajo una situación muy similar a la de Héctor. Por esa persecución, algunos decidieron elegir el lado revolucionario para seguir con una vida adaptada, publicando sus libros. Se reconoce aquí lo que inspiró al autor para escribir el apartado sobre el catolicismo y el comunismo:

Una de las lecturas más indignantes y miserables que se hicieron en la UNEAC fue la efectuada por Cintio Vitier en el año 1969. Aquella fue calificada por nosotros, los escritores clandestinos, como la conversión de Cintio Vitier. De repente, aquel hombre que durante todos aquellos años había estado criticando la Revolución y se había negado en gran medida a publicar bajo el régimen de Castro, ahora se declaraba más castrista que el propio Castro y leía largos poemas inspirados en la recogida de café y en el corte de caña. La oficialidad cubana estaba allí amparando a Cintio: Retamar, Guillén, Raúl Roa.

Indiscutiblemente, ya Cintio sabía de qué lado soplaban los vientos políticos y quería ponerse a buen recaudo. Era la actitud típica del católico reaccionario, la actitud típica de la misma Iglesia Católica; siempre del lado de los poderosos y traicionando a los humildes.¹⁴²⁴

Cabe señalar que la posición de la Iglesia Católica en Cuba no ha sido siempre a favor de los poderosos sino que, durante mucho tiempo, es ella misma rechazada por la Revolución. Se cierran sus iglesias y se prohíbe la celebración de misas. Creo oportuno considerar que, en este caso, las palabras de Arenas no se refieren específicamente a la situación cubana sino a un plano mucho más general tomando en cuenta toda la historia de esta institución.

Muchos son los intelectuales y artistas que prefieren ‘mimetizarse’ con el régimen, pero numerosos son también los que, como Arenas, optan por seguir escribiendo en la clandestinidad. Apunta el autor holguinero, en un extracto que recuerda el poema ‘Nuestra generación’ en la novela, cuál es el triste destino de su generación:

Aquella generación mía leía los poemas prohibidos bajo Fidel Castro, de Jorge Luis Borges, y recitábamos de memoria los poemas de Octavio Paz. Nuestra generación, la generación nacida por los años cuarenta, ha sido una generación perdida; destruida por el régimen comunista.

La mayor parte de nuestra juventud se perdió en cortes de caña, en guardias inútiles, en asistencia a discursos infinitos, donde siempre se repetía la misma

¹⁴²⁴ *Antes que anochezca*, p. 153.

cantaleta, en tratar de burlar las leyes represivas; en la lucha incesante por conseguir un pantalón pitusa o un par de zapatos, en el deseo de poder alquilar una casa de la playa para leer poesía o tener nuestras aventuras eróticas, en una lucha por escapar a la eterna persecución de la policía y arrestos.¹⁴²⁵

Él mismo es enviado a Pinar del Río con la ‘Zafra de los Diez Millones’ para cortar caña y en sus palabras se puede reconocer el testimonio que deja Héctor, o más bien el propio Arenas, en *Otra vez el mar* sobre el infierno que representa para él esa experiencia:

Desde luego, en el setenta yo también fui a parar a una plantación cañera. Los oficiales de la Seguridad del Estado que ya controlaban la UNEAC, entre ellos el tenebroso teniente Luis Pavón, me enviaron a cortar caña y a que escribiera un libro laudatorio sobre esta odisea y sobre la Zafra de los Diez Millones, al Central Manuel Sanguily en Pinar del Río. (...)

La situación era, realmente, desesperante. No es posible, para quien no lo haya vivido, comprender lo que significa estar a las doce del día en un cañaveral cubano y vivir en un barracón como los esclavos. Levantarse a las cuatro de la madrugada y coger una mocha y una cantimplora con agua y partir en una carreta y trabajar allí todo el día, bajo un sol restallante, dentro de aquellas hojas cortantes de los cañaverales que producen una picazón insoportable.¹⁴²⁶

Además, esa Zafra resultó ser un fracaso inmenso:

Evidentemente, estábamos lejos de los diez millones de toneladas de azúcar. Ya entre los reclutas y campesinos se comentaba que era imposible que llegaran a producirse. Sin embargo, el que se atreviera a decirlo públicamente era condenado como traidor; incluso el mismo jefe de la industria azucarera, un señor de apellido Borrego, fue expulsado de su cargo por Fidel Castro, porque unos meses antes de terminarse la zafra le dijo que técnicamente era imposible llegar a la cifra de diez millones de toneladas. Sin embargo, tres meses más tarde el propio Fidel tuvo que decir públicamente que no se habían producido los diez millones de toneladas de azúcar; de manera que todo aquel sacrificio había sido inútil.¹⁴²⁷

Vuelve a hablar de la Zafra en la entrevista realizada por Liliane Hasson y además alude al período del Cordón de La Habana, que se menciona también en el libro, donde todo el mundo tenía que ir a las afueras de la capital cubana para sembrar café:

¹⁴²⁵ Ibid., p. 114.

¹⁴²⁶ Ibid., p. 154.

¹⁴²⁷ Ibid., pp. 157-158.

En el año 67, 68, todos nosotros, incluso los empleados de la UNEAC y del Instituto del Libro, teníamos que desplazarnos hacia las provincias alrededores de La Habana a sembrar posturas de café, porque fue la época del Cordón de La Habana, y todos los alrededores de La Habana debían producir café. Imagínate, decirme eso a mí que soy guajiro y campesino, es absurdo, porque todos sabíamos, todos aquellos campesinos que trabajábamos sabían que no iba a producir ni un grano de café. Pero era la orden de Fidel Castro y esa orden era ley (...).¹⁴²⁸

Y añade sobre el año 1970:

Por eso yo digo que el año 70 es decisivo porque la poca ilusión que hasta este momento se podía conservar de que aquello fuera una serie sucesiva de errores, y que hubiese un principio digamos ético, noble, ya desde ese momento nos dimos cuenta de que aquello había desaparecido y lo que había era la institucionalización de la nueva dictadura que quería mantenerse por encima de todo. (...) Desde luego, todos los escritores que hasta entonces habíamos sobrevivido publicando un libro o dos, no volvimos a publicar más nada. En el año 70 coincide toda esa época de represión y de absoluto estalinismo con que yo empiezo a ser un escritor conocido fuera de Cuba.¹⁴²⁹

En cuanto a la persecución a los homosexuales, se pueden encontrar varios extractos del libro donde Arenas testimonia a partir de su propia experiencia, que recuerda una vez más la de Héctor. Apunta Arenas que ser homosexual en Cuba en los años sesenta “era una de las calamidades más grandes que le podía ocurrir a un ser humano.”¹⁴³⁰

Cuando Giesbert le pregunta en su entrevista cuál es la situación del homosexual en Cuba en aquellos años, Arenas contesta:

An outsider in danger. Because Castroism is really a very *macho* system, and it has taken over the most reactionary prejudices of old Spanish morality. (...) Castroist legislation is thoroughly repressive in its morality. Homosexuals are supposed to be ‘reeducated’, which means that they can sometimes be sent far away from the towns, on forced labour. They can’t go to the university; artistic careers in the cinema or the theatre are closed to them. Castro himself put it very clearly: ‘It is not permissible that homosexuals, in spite of their artistic qualities or reputation, should have influence over the cultural upbringing of the young.’¹⁴³¹

¹⁴²⁸ Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 47.

¹⁴²⁹ Ibid.

¹⁴³⁰ *Antes que anochezca*, p. 72.

¹⁴³¹ Giesbert, F.-O., op. cit., p. 62. (cursiva en la cita)

Y añade más adelante:

In other words, with Castro you'd better not be 'different' –meaning black, or a prostitute, or a hippie, or a homosexual, or an intellectual.¹⁴³²

Sin embargo, a pesar de esta situación, parece que es un período de desenfreno sexual:

Creo que nunca se singó más en Cuba que en los años sesenta; en esa década precisamente cuando se promulgaron todas aquellas leyes en contra de los homosexuales, se desató la persecución contra ellos y se crearon los campos de concentración; precisamente cuando el acto sexual se convirtió en un tabú, se pregonaba al hombre nuevo y se exaltaba el machismo.¹⁴³³

Y continúa:

Creo, francamente, que los campos de concentración homosexuales y los policías disfrazados como si fueran jóvenes obsequiosos, para descubrir y arrestar a los homosexuales, sólo trajeron como resultado un desarrollo de la actividad homosexual.¹⁴³⁴

A propósito de la reacción de Héctor en su encuentro con el adolescente, puede parecer a algunos lectores un tanto paranoica. Sin embargo, cuando uno lee la autobiografía y algunas anécdotas que cuenta Arenas en cuanto a sus relaciones sexuales, esa paranoia se llega a comprender:

Recuerdo también una aventura con otro joven militar. Nos conocimos frente a la UNEAC; le di la dirección, fue a mi casa y se sentó en el único sillón que tenía allí. No tuvimos que hablar mucho; ambos sabíamos a lo que íbamos, pues ya en los urinarios de Coppelia él había dado señales de un erotismo impostergable. Nos entregamos a un combate sexual bastante notable. Después de haber eyaculado y de haberme poseído en forma apasionada, se vistió tranquilamente y sacó un carné del Departamento de Orden Público y me dijo: «Acompáñame; estás arrestado; preso por maricón».¹⁴³⁵

¹⁴³² Ibid., p. 65.

¹⁴³³ *Antes que anochezca*, pp. 130-131.

¹⁴³⁴ Ibid., p. 133.

¹⁴³⁵ Ibid., p. 121.

Afortunadamente, esa historia no tuvo mayores consecuencias. Otra anécdota similar es la siguiente:

Yo tuve otros problemas de este tipo con otros militares.

Una vez me interné en el Monte Barreto en Miramar con un soldado. Desde un principio hablamos claro; él iba excitado y yo también. Cuando llegamos al sitio en cuestión, él me dijo: «Arrodíllate y tócame aquí». Y me señaló hacia el vientre. Yo fui a tocarle el miembro, ya que se lo había sacado del pantalón, pero él me llevó la mano más arriba, hacia el cinto y lo que toqué fue una pistola. Sacó la pistola y me dijo: «Te voy a matar, maricón». Yo eché a correr, sentí unos disparos, di un grito y me tiré entre los matorrales. Allí estuve un día completo; sentí carros de policía buscándome. Seguramente, el militar ya deserotizado, me perseguía pero, por suerte, no me encontró.¹⁴³⁶

Arenas llega a un tal punto de obsesión que ya no confía en nadie, ni en sus mejores amigos. Explica en su autobiografía:

Esto fue una de las cosas más terribles que había logrado el castrismo; romper los vínculos amistosos, hacernos desconfiar de nuestros mejores amigos y convertir a nuestros mejores amigos en informantes, en policías. Yo ya desconfiaba de muchos de esos amigos.¹⁴³⁷

Eso es lo que ha querido reflejar en su personaje Héctor. En cuanto a las vacaciones en la playa, tampoco es casualidad que sea ese el argumento elegido por el autor:

El mayor goce de entonces era la posibilidad, siempre difícil, de alquilar una casa en Guanabo. Sin embargo, por los años sesenta casi siempre algún amigo se las arreglaba para conseguir una. No la alquilaba él; tenía que hacerlo una mujer o alguien casado, pero de alguna manera se conseguían aquellas casas por un fin de semana y a veces por una semana completa. Era una fiesta enorme. Todos llevábamos nuestras libretas y escribíamos poemas y capítulos de novelas, y nos pasábamos a veces ejércitos completos de adolescentes; lo erótico y lo literario marchaban de la mano.¹⁴³⁸

La playa representaba la posibilidad de tener relaciones sexuales con jóvenes adolescentes muy bellos y, además, de escribir sin sentirse controlados. Es por esta razón que Héctor se refugia allí, para encontrar esa tranquilidad y ese erotismo.

¹⁴³⁶ Ibid., p. 122.

¹⁴³⁷ Ibid., p. 180.

¹⁴³⁸ Ibid., p. 127.

Para terminar, es necesario detenerse en la boda del propio Arenas. Como Héctor, el autor llega a casarse para poder sacar ventajas de ese estado civil. En su caso, ocurre por el alquiler de un cuarto al que, si no estuviera casado, no tendría derecho. Comenta al respecto: “De manera que, cuando le conté a Ingrávida¹⁴³⁹ toda mi situación, ella se prestó a casarse conmigo y de esa forma solicitar aquel cuarto.”¹⁴⁴⁰ De esta manera lo logra aunque poco después sea arrestado y encarcelado por otras razones.

Las similitudes entre el autor y el personaje son en este caso también obvias y por esta razón me parece correcto considerar esta obra como una novela autobiográfica.

5. Conclusión

En este capítulo, se ha estudiado la tercera novela de la pentagonía donde el protagonista Héctor disfruta de una semana de vacaciones con su esposa y su niño de ocho meses a las afueras de La Habana. A lo largo de estos días, reflexiona sobre su vida y sobre la represión que sufre a diario por sus preferencias sexuales y por ser intelectual. Es un escritor frustrado que lleva tiempo sin publicar dada la censura que existe en su país. El carácter autobiográfico de *Otra vez el mar* es obvio, lo que se ha intentado demostrar comparando la obra de ficción con *Antes que anochezca* y con varias entrevistas realizadas al autor.

También se ha demostrado con el análisis de esta obra que es, como *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, una novela testimonial. Los rasgos determinados en la primera parte de este trabajo también se vuelven a encontrar en este libro.

El primero, la situación de opresión, está relacionado sobre todo con el personaje de Héctor, porque al ser homosexual e intelectual es rechazado por su sociedad. En este caso, se trata de una persecución política, intelectual y sexual. Héctor, como Fortunato y Celestino, encuentra su salvación primero en la escritura y finalmente en la muerte.

¹⁴³⁹ Ingrávida González es una actriz cubana.

¹⁴⁴⁰ *Antes que anochezca*, p. 178.

El segundo rasgo hace referencia al contexto histórico. La novela tiene lugar a mediados de los años sesenta, cuando el gobierno revolucionario lleva pocos años en el poder pero empieza a concretar su ideología. La historia de la isla de Cuba se identifica claramente a lo largo de toda la novela. Se reconocen los acontecimientos y los nombres de algunas personas claves de este período histórico-cultural.

Héctor, el narrador, es el personaje de ficción detrás del que se esconde el mismo autor. Arenas es el informante y el autor que da la palabra a su protagonista para dejar testimonio de su situación de opresión. Esto se interrelaciona con el último rasgo: dar voz a los sin voz. A través de su testimonio, el autor ofrece la oportunidad a la gente sin historia de contar su situación; en este caso se trata tanto de un grupo de intelectuales que no se atreven a hablar por miedo a la censura como de un grupo de homosexuales que temiendo una persecución aún más feroz, prefieren optar por el silencio.

Finalmente, es necesario detenerse en la presencia de la ficción en esta novela. Aunque en este caso se puede considerar que es bastante más limitada que en las dos obras anteriores, los personajes y el propio argumento son en realidad una invención del autor. Al montar esta historia, Reinaldo Arenas revela un testimonio que de otra manera no hubiera llegado tal vez con la misma fuerza a los lectores. *Otra vez el mar* demuestra una vez más que la ficción no impide el testimonio.

Capítulo 4

EL COLOR DEL VERANO

0. Introducción

El color del verano es la cuarta novela de la pentagonía y es también la última obra que Reinaldo Arenas escribe antes de su muerte. La mayor motivación del autor antes de morir es acabar su pentagonía. Escrita en el exilio y con la presión del tiempo, esta novela es el gran desquite del escritor en la que, con un lenguaje irreverente, testimonia sobre las persecuciones sufridas en su país. Comenta Joaquín Marco a este propósito:

Constituye una venganza literaria y política, un sarcasmo contra quienes figuran en el actual mundo literario o político cubano (...), una provocación sexual (...), elaborada con elementos autobiográficos, parodias, relatos, ejercicios de estilo.¹⁴⁴¹

Como en Estados Unidos ya no sufre la persecución política, intelectual y sexual, Arenas se atreve a denunciar directamente el sistema que lo humilló. Explica en el prólogo: “En este país, como en todos lo que he visitado o he residido, he conocido la humillación, la miseria y la hipocresía, pero también he tenido el privilegio de poder gritar. Tal vez ese grito no caiga en el vacío.”¹⁴⁴² Se siente en cada una de las páginas de la novela la nostalgia del exiliado así como su furia contra el gobierno que lo hizo huir de su país natal.

¹⁴⁴¹ Marco, Joaquín, “*El color del verano*”, *El cultural* (España), 7 de febrero 1999, p. 15.

¹⁴⁴² Arenas, R., *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 260. A partir de ahora, me referiré a esta novela en las notas de pie de página sólo con su título.

Este marcado carácter de denuncia lleva al escritor a otorgar su propio nombre al protagonista. Además, este personaje principal es también escritor y homosexual y se siente fuertemente perseguido por el gobierno de un dictador llamado ‘Fifo’¹⁴⁴³, que lleva en 1999 cuarenta años en el poder. Debido a esto el protagonista debe mantener una doble vida con diferentes personalidades según las circunstancias y la gente que lo rodean. No cabe duda de que las semejanzas con la isla y con la propia vida del escritor son obvias.

El autor lleva esta crítica a cabo con la parodia y la carnavalización de los hechos reales. Se burla de todo y de todos, hasta de sí mismo, y logra de esta manera dejar un testimonio más profundo y una crítica feroz de la Revolución cubana.

En este capítulo, voy a intentar demostrar que esta novela es un testimonio autobiográfico. Primero, me voy a detener como siempre en la historia y en el contenido de la obra. Además voy a intentar aclarar su compleja composición, así como las técnicas utilizadas por el autor para hacer su denuncia.

En el segundo apartado, me detendré en los cuatro rasgos de la novela testimonial que también se vuelven a encontrar en esta obra. Finalmente, comentaré las similitudes que se encuentran con la autobiografía. La cuarta novela de la pentagonía se podría casi considerar como una reescritura burlesca de *Antes que anochezca* y eso demuestra claramente el carácter autobiográfico de *El color del verano*.

¹⁴⁴³ En este capítulo, los nombres de los personajes aparecerán entre comillas simples para evitar todo tipo de confusión con las personas reales que les corresponden. ‘Fifo’ es el nombre con el que se conoce a Fidel Castro a modo de burla, tanto por los habitantes de la isla como por los cubanos exiliados.

1. La cuarta novela de la pentagonía

1.1. Peripetias de la novela

El color del verano es la última novela que escribe Reinaldo Arenas y que logra acabar poco antes de su muerte, ayudado por su amigo Carlos Victoria, quien revisa el manuscrito¹⁴⁴⁴. Desgraciadamente, Arenas no llega a verla publicada, ya que se edita en 1991 por Ediciones Universal y el autor fallece el 7 de diciembre de 1990. Algunos críticos se basan en la autobiografía para pretender que es una novela completamente escrita en el exilio. En *Antes que anochezca*, el autor comenta en su prólogo:

De todos modos sobreviví entonces a aquellas enfermedades o por lo menos al estado de mayor gravedad. Tenía que terminar la *Pentagonía*. En el hospital comencé a escribir la novela *El color del verano*. Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir, pero me prometí llegar hasta donde pudiera. No comencé esta novela (para mí fundamental del ciclo) por el principio, sino por un capítulo titulado «Las tortiguagas». Cuando salí del hospital terminé mi autobiografía (con excepción, desde luego, de esta introducción) y continué trabajando en *El color del verano*.¹⁴⁴⁵

Es cierto que con estas líneas, uno puede interpretar que esta obra sólo fue redactada en el último año de vida del autor. Sin embargo, como se verá más adelante, Arenas ya había empezado con la redacción de *El color del verano* dentro de la isla, aunque no pudo conservar nada de lo que había escrito en aquellos años.

Los manuscritos de la cuarta novela de la pentagonía que se encuentran en la Firestone Library demuestran que Arenas la escribe bajo la presión del tiempo. Antes de empezar a redactarla, el autor había hecho varios esquemas con ideas de anécdotas que quería contar pero, desafortunadamente, dadas las circunstancias, es sumamente

¹⁴⁴⁴ En un correo electrónico del 29 de junio de 2005, Carlos Victoria me explicó cómo fue esta colaboración entre ellos: “Pocos días antes de su muerte, Reinaldo me llamó desde Nueva York para decirme que me iba a enviar por correo los manuscritos de sus novelas inéditas *El asalto* y *El color del verano*, y me pidió que si él se agravaba o moría yo me encargara de revisarlas y corregirlas antes de su publicación. Al mismo tiempo, le escribí a Ediciones Universal, con la que ya había firmado un contrato, para dar instrucciones, mencionando que yo me encargaría de la edición de los dos libros. Como él llevaba varios años enfermo, no pude intuir que ya él tenía pensado suicidarse, y me pareció que era una precaución natural de su parte. Casi en el mismo momento en que me llegaron los manuscritos, Reinaldo se suicidó. Yo me limité a corregir las erratas, las faltas gramaticales, las repeticiones más evidentes, etc., en fin, la labor propia de un editor, pero respetando por supuesto el texto y el estilo de Reinaldo. Las ediciones de *El asalto* y *El color del verano* de Universal (...) tienen una nota de Juan Manuel Salvat, el dueño de Universal, en la que cuenta la petición de Reinaldo y la labor que me tocó.”

¹⁴⁴⁵ *Antes que anochezca*, p. 12.

difícil descifrarlas. En cuanto al primer manuscrito de la obra, es a menudo necesario adivinar cuál es la palabra que se esconde detrás de unas letras que no tienen ningún significado. Arenas, en un estado muy precario, primero en el hospital y más tarde en su casa, lucha para acabar esta obra. En la última entrevista que se hace al autor, expresa ese desafío antes de terminar su vida:

mi principal afán literario: terminar un ciclo de cinco novelas que abarca la realidad cubana desde una época anterior a la revolución hasta el final del castrismo, ya en un mundo verdaderamente alucinante donde la represión y la lucha por la libertad se entrelazan.¹⁴⁴⁶

Afortunadamente consigue cumplir ese objetivo y terminar la última novela que le queda de ese ciclo. A pesar de algunos comentarios de la crítica y del propio autor, cabe señalar que la primera versión de *El color del verano*, aunque incompleta y perdida, se redacta en Cuba. Aunque Reinaldo Arenas no logra sacar ningún manuscrito de esta novela, sí redacta en Cuba algunas partes como explica en este mismo prólogo:

Me cago en la madre del maricón que dijo que yo había empleado cuarenta años en escribir este libro. No soy Cirilo Villaverde ni cosa por el estilo. Aunque es cierto que desde hace muchos años, estando en Cuba, concebí parte de la novela. Allá incluso escribí algunos capítulos. Pero habiendo sufrido persecución y prisión y encontrándome bajo estricta vigilancia y miseria, me fue imposible proseguir.¹⁴⁴⁷

Y añade:

Algunos capítulos me los aprendí de memoria, como el titulado «El hueco de Clara»; también de memoria aprendí los «Treinta truculentos trabalenguas» (que entonces no eran treinta) y allí en mi memoria se quedaron. Mientras tanto me dediqué a sobrevivir, como hace todo ex presidiario, habitando además en una isla que era una prisión. Pero nunca olvidé que, para que mi vida cobrase sentido –pues mi vida se desarrolla sobre todo en un plano literario–, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto*, ya había sido escrita en la isla en un raptó de furia y la había expedido, con todos los riesgos que esto

¹⁴⁴⁶ Rozencvaig, P., “Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 62.

¹⁴⁴⁷ Prólogo de *El color del verano*, p. 259.

implica, al exterior, donde más tarde la descifraría pues el manuscrito era prácticamente ininteligible.¹⁴⁴⁸

También Lourdes Arencibia¹⁴⁴⁹ hace referencia en su libro al hecho de que esta novela se empieza a escribir en La Habana. Por su parte, Miguel Correa confirma que ha escuchado algunos capítulos estando todavía en la isla poco antes de su salida por el Mariel:

Sin embargo, conocí los capítulos más importantes de *El color del verano* a finales de los años 70, en La Habana, cuando la autenticidad del texto no había sido comprometida. Por esos años, Arenas gustaba de leer el manuscrito a sus amigos cercanos.¹⁴⁵⁰

Asimismo Juan Abreu asegura que él conoce esta obra en La Habana. Cuando se publica la edición española de *El color del verano* en 1999, escribe:

Esta novela, que ahora sostengo en mis manos con una mezcla de emoción y tristeza, con una mezcla de dicha y alivio, comenzó a gestarse hace más de veinte años en La Habana. Escuché las primeras descripciones de lo que sería alrededor de 1972, en las tertulias que organizábamos en el Parque Lenin. Desde entonces este libro vivió dentro de Reinaldo, estuvo con él en la prisión del Morro, en las granjas de trabajo forzado, en los interrogatorios en Villa Marista, en las incesantes fugas y en el exilio. Ayudándolo a sobrevivir, a soportarlo todo. Cierta vez, dominado por la desesperación, durante los terribles días que pasó oculto en el Parque Lenin, me dijo: "¡Y todo por ser un cobarde, por no tener valor para terminar con mi vida!" Ahora sabemos que la cobardía no fue el motivo, como demostraría más tarde en aquel frío apartamento de Manhattan. No podía quitarse la vida porque tenía dentro *El color del verano*, y un verdadero artista no tiene otro remedio que hacer su obra. Por eso no se mató en aquel parque horrendo, por eso se levantó de la cama en un hospital de Nueva York, cuando los médicos lo daban por muerto, y escribió *El color del verano*, antes de matarse, cercado por el sida.¹⁴⁵¹

En 1985, en una entrevista realizada por la traductora francesa Liliane Hasson, Arenas se refiere a esta novela que todavía tiene pendiente. A su llegada a los Estados Unidos, se dedica sobre todo a recuperar todos sus manuscritos, a corregirlos y a

¹⁴⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁴⁹ Arencibia Rodríguez, L., *Reinaldo Arenas entre Eros y Tanatos*, op. cit., p. 69.

¹⁴⁵⁰ Correa, Miguel, op. cit., p. 184.

¹⁴⁵¹ Abreu, J., "El color del verano" en http://www.barcelonareview.com/13/s_resen.htm (junio-agosto 1999).

publicarlos. Además empieza a investigar sobre las ediciones no autorizadas que se han hecho de sus novelas para publicar ahora ediciones revisadas por el autor. Es por esa razón que no tiene mucho tiempo para dedicarse a la escritura de *El color del verano*. Sin embargo, se nota en sus palabras que ya tiene muy claro en esos momentos cómo va a ser ese proyecto que sólo logrará realizar en su último año de vida:

La nostalgia que siento yo diría que es imprescindible. Yo no la puedo evitar y me imagino que con el tiempo cada día es más. También pienso que esta nostalgia puede ser un motivo para hacer una recreación hasta literaria. O sea que con esto puedo construir quizá la novela que allí no hubiese podido escribir. Cuando estás viviendo aquella realidad, es imposible escribirla. Una distancia de cinco años quizá me permita hacer una novela que a mí me interesa mucho hacer, que es la historia de los años 70 al 80. Es una novela de carácter picaresco donde aparezca la furia política que se refleja en *Otra vez el mar*. Lo que yo reflejaría sería la vida de una serie de seres anónimos que sobreviven picarescamente, clandestinamente, de una manera subterránea, en aquel mundo. Y quiero que sea una novela que a pesar de todo tenga un sentido del humor, cierta vitalidad y cierta poesía. En el ambiente en que viví en Cuba, en las furias de los últimos diez años, era imposible hacer este tipo de literatura. Me parece que hasta cierto punto el distanciamiento, la nostalgia, el exilio o como se llame, la fatalidad de no vivir en tu país, pues desde el punto de vista de la creación a veces es positivo, porque te puede dar una visión objetiva más lejana y por lo tanto más completa de aquella realidad.¹⁴⁵²

Es obvio que el resultado final de la cuarta novela de la pentagonía nunca hubiera podido ser escrito en Cuba. El estilo logrado se debe a dos razones: esta novela está escrita desde el exilio y, además, por un autor que se está muriendo de cáncer y de sida. Su situación de exiliado le permite gritar con un lenguaje irreverente y no tener que temer una represión política e intelectual, como se ha podido notar en las tres novelas anteriores, enteramente redactadas en Cuba. Por otra lado, su estado de salud le hace convertir esta obra en un testamento literario y en una gran venganza contra el régimen que le obligó a abandonar su isla natal y vivir la difícil situación del exiliado; y contra sus enemigos y muchos de sus amigos que, a causa de la situación de opresión en la que vivían, se convirtieron en delatores. Comenta Jacobo Machover a este propósito:

¹⁴⁵² Hasson, L., “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 58.

Lo que, dentro de Cuba, era apenas sugerido, se vuelve posible en el exterior. Paradójicamente, la escritura va perdiendo su poder de evocación y parte de su carga poética. Resulta difícil, si no imposible, determinar exactamente lo que fue escrito en un lugar o en otro ya que, además, dentro de un mismo libro, por ejemplo en *Otra vez el mar* o en *El color del verano*, pueden coexistir esas dos modalidades. Pero el exilio significa el final de la persecución y, por consiguiente, una pausa en la literatura de urgencia, hasta la redacción de sus memorias, *Antes que anochezca*.¹⁴⁵³

Para Arenas, *El color del verano* es una de sus mejores novelas. Lo señala a varias personas mientras la está escribiendo. Explica por ejemplo en la entrevista realizada por Perla Rozencvaig:

En esta cuarta novela, *El color del verano*, escrita completamente en Nueva York, la Tétrica Mofeta/Gabriel representa la madurez. Ya el personaje ha experimentado todo tipo de sufrimientos y sólo le queda el consuelo de terminar su obra que, irónicamente, no puede finalizar. En todas mis novelas hay elementos que tienen que ver mucho con mi persona: la búsqueda de libertad, la relación odio/cariño con la madre y la presencia de una represión que en *El color del verano* se acrecienta a través de la visión de Fifo, el tirano envejecido que lleva 40 años en el poder. *El color del verano* es mi novela más ambiciosa y más totalizadora porque no es solamente la novela de uno o dos personajes, sino de cientos: el dictador, la madre, el pueblo, los militares y las personalidades extranjeras que vienen a la gran fiesta que da el dictador que termina con un carnaval en el que se produce la caída de su propio estado.¹⁴⁵⁴

También en su correspondencia se encuentran numerosas referencias a esta novela y a lo que representa para Arenas. En una carta a Ottmar Ette fechada del 31 de mayo de 1990, comenta:

De contratar *El color del verano* yo te enviaría una copia revisada por mí. Es mi mejor novela, y por lo mismo la más desenfadada e irreverente.¹⁴⁵⁵

Arenas tiene una correspondencia asidua con sus amigos de Francia, Jorge y Margarita Camacho. Como, después de su muerte, Jorge será junto con Lázaro Gómez

¹⁴⁵³ Machover, J., *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, PUV, 2001, p. 105.

¹⁴⁵⁴ Rozencvaig, P., "Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas", op. cit., p. 62.

¹⁴⁵⁵ Carta a Ottmar Ette, fechada del 31 de mayo de 1990, Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta 4.

Carriles, el administrador de su obra, Arenas le explica lo que significa para él esta novela, como por ejemplo en una carta del 24 de mayo de 1990:

En cuanto a *El color del verano*, sé que es mi mejor novela, la más desenfadada, cruel, irreverente y total, hay que leerla con cuidado para comprender su estructura circular que se aclara al final de la obra. Tengo el temor de que en un tiempo de tanta mojigatería y cobardía como en el que vivimos la novela pueda parecer demasiado atrevida para los editores “respetables”, si no encontrasen editor yo estoy decidido a publicar el libro a mis costas. Si muero, por favor, con el dinero francés y español publiquen el libro con Betania o con alguna editorial parecida, que no la mutilen.
Un gran abrazo, su hermano, Reinaldo.¹⁴⁵⁶

Y en otra carta escrita el día siguiente, señala:

Por cierto que hoy, cuando te eché la carta comentaba que mi novela *El color del verano* iba a causar muchas ronchas pues es una novela donde no hay paz con nadie y escrita con gran sarcasmo y burla.¹⁴⁵⁷

Explica que, en este libro, se burla de todo el mundo:

Es importante que la gente entienda que están leyendo una novela y no un libro de historia, que se trata de una novela irónica y sarcástica con sentido del humor negro. Pues sino habría que quitar al Papa que aparece en ella pues los católicos me lincharían, y al presidente de USA pues los norteamericanos me condenarían, y a los franceses pues aparecen con nariz de ratón y a los españoles pues aparecen descritos de una manera a la Goya...¹⁴⁵⁸

Añade que hasta se ríe de los homosexuales y de su propia persona, por lo que es totalmente absurdo considerarla como una obra realista y molestarse con sus ataques burlescos:

Los mismos homosexuales en mi novela no aparecen idealizados ni los cubanos, ni yo mismo. Y por dios, esto es una obra de ficción y no la vida de Severo Sarduy ni de Frocois (...)¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁶ Carta a Jorge y Margarita Camacho, fechada del 24 de mayo de 1990, Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta 4.

¹⁴⁵⁷ Carta a J. y M. Camacho, fechada del 25 de mayo de 1990, Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta 4.

¹⁴⁵⁸ Ibid.

¹⁴⁵⁹ Carta a J. y M. Camacho, fechada del 25 de mayo de 1990, Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta 4.

Lo que sí expresa es su temor a que la novela no se publique debido a su contenido y al tratamiento que hace de diversas personas. Comenta a los Camacho: “Yo quiero publicarla antes de morir, así que tal vez yo mismo emprenderé su publicación a mis expensas.”¹⁴⁶⁰ Él mismo trata de convencer a su editorial de que publique su libro:

En cuanto a *El color del verano*, aunque la novela aparentemente tiene más de 600 páginas eso se debe a que los capítulos empiezan cada uno en una página, pero en la edición no tiene que ser así, lo que haría que la obra tuviese unos 400 páginas. Sólo los trabalenguas habría que dejarlos en páginas apartes pues ayudan a valancear¹⁴⁶¹ la fuerza dramática del libro. Creo que¹⁴⁶² es mi libro más irreverente, desenfadado, cruel, divertido, patético y con un gran sentido del humor. Es un universo, querido amigo, que ya sólo queda en el papel. En este momento el libro tendría gran actualidad pues el caso de Cuba, Castro, etc., es una interrogante y a¹⁴⁶³ muchas personas están a la expectativa sobre la situación en Cuba. Como casi todo libro es profético, me gustaría que se publicara antes de que la profecía¹⁴⁶⁴ se haya cumplido. Además en lo que se traduce y se publican pasarán casi dos años. Así que su edición no dañará las ventas de las novelas anteriores.¹⁴⁶⁵

En estas líneas, el autor ya menciona el carácter testimonial de su libro que muestra la historia de un mundo que si no se escribe, desaparecerá para siempre.

1.2. Similitudes con las novelas anteriores

En *El color del verano* se vuelve a encontrar el mismo protagonista de las novelas anteriores, pero en este caso se trata de un hombre ya maduro. El personaje central tiene una triple vida que se amolda a cada una de las tres personalidades que manifiesta, y para las que posee un nombre diferente. ‘Gabriel’/‘Reinaldo’/‘la Tétrica Mofeta’ es un escritor homosexual originario de Holguín. Su madre fue abandonada por su padre que él nunca conoció. Comenta sobre ella en la novela: “La madre tuvo una vez un marido que la abandonó dejándole un hijo que siendo casi un adolescente también se largó del pueblo. Le quedaba la escoba.”¹⁴⁶⁶ En esas frases, el lector recuerda al adolescente Fortunato, quien huyó del pueblo para juntarse a los barbudos

¹⁴⁶⁰ Ibid.

¹⁴⁶¹ Error del autor.

¹⁴⁶² Error del autor.

¹⁴⁶³ “Y ya”: error del autor.

¹⁴⁶⁴ Profecía: error del autor.

¹⁴⁶⁵ Carta a la editorial Presse de la Renaissance del 22 de junio de 1990, Firestone Library, Princeton University, caja 25, carpeta 16.

¹⁴⁶⁶ *El color del verano*, p. 114.

en la sierra, y a Héctor que se fue del pueblo para empezar una nueva vida en la capital.

En ciertos pasajes del libro, se hace también referencia a la infancia del protagonista en el campo:

Ya la palabra lo transportó en la infancia, cuando en la casa de su abuelo en el campo había una bigornia y él, Gabriel, solía usarla para arreglar sus zapatos. Y ya aferrado a aquella palabra, la Tétrica volvió a ser un niño campesino en su elemento. Y otra vez volvió a comer bajo la arboleda, se bañó en el arroyo, jugó en el patio con la tierra, comenzó a tirar hojas al aire.¹⁴⁶⁷

Salta a la vista la similitud con el ambiente campesino de *Celestino*. El protagonista es en este caso también un escritor homosexual que padece todo tipo de penuria por el ambiente de censura y por la represión sexual en su país. Quiere escribir su novela pero esta siempre desaparece y tiene que volver a escribirla. Como Celestino/Fortunato/Héctor, el personaje central está obsesionado por la búsqueda de la libertad. Necesita expresarse libremente y encuentra una escapatoria a su situación de opresión en la escritura y en la fantasía. Quiere absolutamente, como el autor, acabar con su obra aunque en este caso, no logra hacerlo. Desafortunadamente, el último escape es también la muerte en esta novela y, más específicamente, el suicidio.

Sin embargo, de todas las obras anteriores de la pentagonía, la que ejerce una influencia más directa es *Otra vez el mar*. En primer lugar, se debe mencionar que las historias de 'Tedevaro' y de 'Santa Marica' aparecen en esta cuarta novela de manera mucho más detallada. Se podría decir que los capítulos correspondientes a estos dos temas, complementan la historia empezada en la tercera novela. En segundo lugar, salta a la vista la semejanza entre Héctor y 'Gabriel'/'Reinaldo'/'la Tétrica Mofeta', quienes se inventan también una esposa y un niño para complacer a su madre y para evitar problemas con el gobierno. En cuanto a ellos, escribe el narrador:

En realidad ahora pasaban meses y no iba a visitar a su esposa ni a su hijo, a quienes él por lo demás ya había matado (junto con él, el esposo) en una de sus novelas impublicables.¹⁴⁶⁸

¹⁴⁶⁷ Ibid., p. 118.

¹⁴⁶⁸ Ibid., p. 117.

Está claro que el autor se está refiriendo al argumento de la novela anterior que obviamente no se podía publicar dentro de la isla. Como Héctor, el narrador intenta a veces convencerse a sí mismo de que tal vez sería mejor fingir, pero le resulta imposible:

Pero nadie puede traicionarse a sí mismo toda la vida. Y cuando un joven pasaba junto a él, cuando un hombre lo miraba, Gabriel se transformaba en la Tétrica Mofeta, disfrazada de hombre y, niño en brazos, la esposa al lado, sentía una llamada más ineludible que todas las otras llamadas.¹⁴⁶⁹

En tercer lugar, se debe resaltar que, en numerosas ocasiones, el narrador hace referencia a la tercera novela dentro de la cuarta, como ya se aprecia en la cita de la ‘novela impublicable’ o en el siguiente extracto:

Gabriel se «rehabilitó» rápidamente, se casó en un minuto, tuvo un hijo en unos cinco minutos, sepultó su vida matrimonial en unos tres minutos y escribió (o meditó) un libro sobre la tragedia de un pájaro casado y su pasión por un adolescente, tarea que le tomó unas doce horas.¹⁴⁷⁰

Hasta aparece en el libro un capítulo con el título de la obra anterior, que sólo contiene dos líneas: “Por aquella época (¿o fue antes o después?) la Tétrica Mofeta tuvo otras aventuras, pero éstas pertenecen a otra novela.”¹⁴⁷¹ Esta interrelación entre las diferentes historias se manifiesta también en otros pasajes, como cuando se cuenta la historia de una francesa que sólo quería tener relaciones sexuales con maricones. El narrador propone entonces al lector que vaya a leer *Otra vez el mar* si pone en duda lo que le está contando:

La Tétrica Mofeta sabía que para ella era muy difícil erotizarse con una mujer (los que duden que lean *Otra vez el mar*), por eso, esa noche contrató a un negro gigantesco que trabajaba como estibador en el muelle y que era marido a la sazón de Daniel Sakuntala.¹⁴⁷²

¹⁴⁶⁹ Ibid., p. 116.

¹⁴⁷⁰ Ibid., p. 124.

¹⁴⁷¹ Ibid., p. 286.

¹⁴⁷² Ibid., pp. 199-200.

1.3. El argumento

El color del verano cuenta la historia de una isla y de sus habitantes a finales del siglo XX. Esta isla está gobernada por un dictador absoluto, ‘Fifo’. Para sus cincuenta años en el poder, “en realidad son cuarenta, aumentados por él en diez más, pues él ama por encima de todo los números redondos y la publicidad...”¹⁴⁷³, organiza una enorme fiesta. “Fifo había invitado no sólo a sus aliados, sino a personas sospechosas y hasta *non gratas* y enemigas, a quienes quería restregarles a la cara su triunfo mundial.”¹⁴⁷⁴ Esta fiesta está dividida en numerosos eventos que cuenta el narrador a lo largo de la novela. Como se verá más adelante, no lo hace en absoluto de manera cronológica. Sólo después de leer la novela una segunda vez, el lector logra poner algún orden en todas estas historias sueltas aunque relacionadas las unas con las otras. En el siguiente extracto, el narrador hace un recorrido de todos los sucesos de este gran acontecimiento:

Así, entre los numerosos eventos se citaba un superensartamiento, una canonización y dos descanonizaciones, una crucipinguificación, un autodegollamiento, quinientas estrangulaciones que realizarían quinientos enanos expertos, veintisiete resurrecciones de personalidades famosas, un *striptease* que realizaría el jefe de la horca de Teherán, un duelo a la ruleta rusa entre el gobernador de Boston y Tomasito la Goyesca, *Giselle* bailado por Halisia Jalonzo, una Gran Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica, en la que se disertaría sobre Dios, el diablo, la locura, los sueños, el paraíso, el infierno, el arte florentino, la máquina de vapor, las categorías de las locas y de los bugarrones, entre otros tópicos fascinantes. En esta conferencia participarían, entre otros muchos, Delfín Proust, el obispo de Canterbury, Lezama Lima, la Maléfica, André Breton, Salman Rishidie, la Tétrica Mofeta, la reina de Holanda, la Antichelo, la Supersatánica y varios Premios Nobel. El programa debía continuar con la segunda retractación de H. Puntilla, la presentación oficial de Tiburón Sangriento, una excursión al Jardín de las Computadoras y un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov... El programa era fascinante.¹⁴⁷⁵

Entre los resucitados aparecen ‘Julián del Casal’, ‘Gertrudis Gómez de Avellaneda’, ‘José María Heredia’, ‘Lezama Lima’, ‘Virgilio Piñera’, ‘José Martí’ y varios personajes más de, en la mayoría de los casos, la cultura cubana.

¹⁴⁷³ Ibid., p. 78.

¹⁴⁷⁴ Ibid., p. 188. (cursiva en la cita)

¹⁴⁷⁵ Ibid., p. 189.

‘Fifo’ lleva ya cuarenta años en el poder y se ha convertido en un dictador completamente enloquecido, como se resalta en el capítulo ‘Una inspección’¹⁴⁷⁶, en el que hace un último repaso de toda la isla antes de empezar la gran fiesta. Da órdenes totalmente absurdas de las que él mismo poco después reniega. Además, llega a matar a sus ministros por haber cumplido órdenes que pretende no haber dado nunca.

En cuanto a los habitantes de la isla, ellos ya no soportan más vivir bajo el gobierno de ‘Fifo’. Como les resulta imposible huir, deciden oponerse al dictador de dos maneras: con una furia sexual desmesurada y royendo la isla con el fin de desprenderla de su plataforma. Como reacción a esta situación, ‘Fifo’ crea un ‘ejército de tiburones antiroedores’ formados para devorar a todo roedor que se encuentre en el mar. También nombra a un jefe: ‘Tiburón Sangriento’ y para tener un contacto directo con él, ‘Fifo’ hace construir un palacio subterráneo que da al mar. La palabra ‘roedor’ se convierte de esta forma en un sinónimo de ‘contrarrevolucionario’. Sin embargo, las represiones de ‘Fifo’ no consiguen parar a los roedores que al final de la novela, cuando ya se está terminando el carnaval, consiguen separar la isla de su plataforma. Desafortunadamente, sus habitantes no logran ponerse de acuerdo en cuanto al destino que tiene que tomar la isla ahora a la deriva y esta acaba hundiéndose. El autor hace de esta manera una referencia indirecta al destino incierto de su país natal.

Una de las ideas principales de la novela es manifestada por el personaje ‘Oliente Churre’ en su tesis leída en la gran conferencia por la ‘reina de Holanda’:

Se había perdido el sentido de la vida porque se había perdido el paraíso y se había perdido el paraíso porque se había condenado el placer. Pero el placer, perseguido, execrado, condenado, esquilado y casi borrado del mundo, aún tenía sus ejércitos; ejércitos clandestinos, silenciosos y siempre en peligro inminente, pero que no estaban dispuestos, de ninguna manera, a renunciar a la vida, esto es, a hacer gozar a los demás. «Ese ejército», retumbó la voz de la reina de Holanda por todo el recinto inundado, «está formado por los maricones. Ellos son los héroes de todos los tiempos, los verdaderos sostenedores de la ilusión del paraíso y los que a toda costa pretenden recuperarlo.»¹⁴⁷⁷

¹⁴⁷⁶ Ibid., pp. 154-164.

¹⁴⁷⁷ Ibid., p. 401.

Y sigue:

Las locas formamos una entidad religiosa y por lo tanto fanática y sagrada cuyo fin es proporcionar y recibir el placer.¹⁴⁷⁸

Aunque pueda parecer que Reinaldo Arenas ofrece una parodia sin visos de realidad, esta idea sobre la importancia del placer y del humor se repite, esta vez en un contexto realista y serio, dentro de la autobiografía cuando señala:

Una de las cosas más lamentables de las tiranías es que todo lo toman en serio y hacen desaparecer el sentido del humor. Históricamente Cuba había escapado siempre de la realidad gracias a la sátira y la burla. Sin embargo, con Fidel Castro, el sentido del humor fue desapareciendo hasta quedar prohibido; con eso el pueblo cubano perdió una de sus pocas posibilidades de supervivencia; al quitarle la risa le quitaron al pueblo el más profundo sentido de las cosas. Sí, las dictaduras son púdicas, engoladas y, absolutamente, aburridas.¹⁴⁷⁹

En otra ocasión, llama la atención en la importancia del humor cuando dice: “Pienso que la realidad, en general, siempre es tan desmesurada y tan cruel que si perdiéramos la risa, lo perderíamos todo.”¹⁴⁸⁰ En su novela, son los homosexuales los encargados de recuperar el placer. Como Arenas la denominó en sus manuscritos, *El color del verano* es “la novela de las locas”¹⁴⁸¹ donde el autor nos presenta el submundo homosexual habanero de los años setenta. En *Antes que anochezca*, comenta a propósito del ambiente que reinaba en La Habana en esos años:

Aparte del flete diurno que se realizaba, generalmente en las playas, La Habana disfrutaba también de otra vida homosexual poderosísima; subterránea, pero muy evidente. Esa vida era el flete nocturno por toda la Rampa, por Coppelia, por todo el Prado, por todo el Malecón, en el Coney Island de Marianao. Todas esas zonas estaban repletas de reclutas y becados; hombres solos encerrados en cuarteles y escuelas, que salían de noche deseosos de fornicar y le metían la mano a lo primero que encontrarán. Yo trataba de ser siempre uno de los primeros en ser encontrado en cualquiera de estos sitios. «Ligué» con cientos de ellos y los llevé para mi cuarto; a veces no

¹⁴⁷⁸ Ibid., p. 404.

¹⁴⁷⁹ *Antes que anochezca*, pp. 261-262.

¹⁴⁸⁰ Ette, O., “Humor e irreverencia (texto inédito de Reinaldo Arenas)”, op. cit., p. 60.

¹⁴⁸¹ Firestone Library, Princeton University, caja 3, carpeta 4.

querían ir tan lejos y entonces había que aventurarse por La Habana Vieja y subir alguna escalera y en el último piso bajarse los pantalones.¹⁴⁸²

Lo que salva a esas ‘locas’ de su persecución es su búsqueda, siempre y con quien sea, del placer.

1.4. Los personajes

La cantidad de personajes que aparecen en esta novela es enorme y no juzgo necesario empezar a enumerarlos. Lo que sí se debe señalar es que todos son considerados homosexuales por el narrador, hasta el propio ‘Fifo’. Este llega a tratar al lector como si fuera también homosexual. Varias veces en la novela se dirige a él con la palabra ‘querida’¹⁴⁸³. Esa tendencia a la ‘homosexualización’ refleja una de las obsesiones de Arenas: el llevar esta predisposición minoritaria a un plano general.

Como antes hacía referencia, la gran mayoría de los personajes pertenecen a la cultura cubana de la isla o del exilio. Algunos son contemporáneos de Arenas y otros han sido resucitados para el gran carnaval organizado por ‘Fifo’. Aunque sea una obra de ficción y los nombres de los personajes hayan sido modificados, suele ser muy fácil reconocer a las personas que Arenas ha convertido en personajes de ficción. Se pueden encontrar, por ejemplo, escritores como Heberto Padilla, alias ‘Heberto Puntilla’, quien hace una segunda retractación pública en la que acusa también a su esposa, ‘Baka Kosa Mala’; Miguel Barnet alias ‘Miguel Barniz’, Nicolás Guillén alias ‘Nicolás Guillotina’, y un gran etcétera. De esta manera, el autor se burla de esta gente y de todo lo relacionado con la cultura cubana. Tanto sus amigos como sus enemigos están aquí ridiculizados. En una carta sin fecha a los Camacho apunta el efecto que tendrá sobre él saber que ha logrado terminar *El color del verano*:

Yo trabajo desesperadamente en lucha contra la muerte, pero tratándola como una amiga. Si termino *El color del verano* podré retirarme de este mundo con una gran carcajada. Las memorias están terminadas solo falta que las revise, pero ahora estoy tan metido en la novela que no puedo hacer otra cosa.¹⁴⁸⁴

¹⁴⁸² *Antes que anochezca*, p. 130.

¹⁴⁸³ Por ejemplo en las páginas 37, 279, 334 o 440.

¹⁴⁸⁴ Carta a J. y M. Camacho, sin fecha, Firestone Library, Princeton University, caja 23, carpeta 4.

Esta novela es para él una gran parodia burlesca pero también su venganza, como lo comenta en la misma obra:

En ellos [mis papeles] contaba la vida de todos mis amigos y eso los hubiese perjudicado mucho. Gracias, querido, por tu nobleza...¹⁴⁸⁵

Sin embargo, cabe resaltar que tres personas mantienen sus nombres originales en todo el libro, a saber José Lezama Lima, Virgilio Piñera y José Martí. No hay desacralización en este caso porque siempre han sido muy respetados por el autor. Como menciona Rita Molinero: “Los tres comparten, con Arenas, la maldición del expulsado y el sentirse absolutamente remotos del paraíso.”¹⁴⁸⁶

En cuanto a ‘Virgilio Piñera’ se le puede considerar un caso especial, porque cada vez que es mencionado, el lector aprecia la admiración profesada por Arenas hacia este escritor que, desde la experiencia con *El mundo alucinante*, considera como su maestro.

1.5. El título

El título en este caso contiene dos partes: *El color del verano* o *Nuevo «Jardín de las Delicias»*. Ambas son muy simbólicas y, por lo tanto, las estudiaré por separado. *El color del verano* hace referencia a ese rasgo típico de Cuba que un exiliado nunca volverá a encontrar fuera de la isla. Se puede leer en la novela, por ejemplo, lo que siente el protagonista dentro de su país:

la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante –ese conocimiento– somos nosotros mismos.¹⁴⁸⁷

Y es precisamente eso lo que más se echa en falta en el exilio. Arenas comenta algo a este propósito en una entrevista realizada por Ottmar Ette:

¹⁴⁸⁵ *El color del verano*, p. 175.

¹⁴⁸⁶ Molinero, R., “Arenas en el jardín de las delicias” en Sánchez, R., (ed.), op. cit., p. 137.

¹⁴⁸⁷ *El color del verano*, p. 411.

Precisamente el color es muy importante en esa novela en la que estoy trabajando y que se llama *El color del verano*. No es el olor del verano – yo tengo un miedo terrible que cuando me la publiquen me pongan «El olor» o «El calor del verano» [ríe], cuidado: no es el calor, es el color que es fundamental. Aquí en esta tierra con ese cielo plano y gris, ese color como de aluminio, eso no es mi mundo. Esta novela es la novela de la nostalgia porque es la novela del momento en que yo existí como tal, como una persona joven, vital en un país que era el mío donde viví una vida prohibida y por lo tanto interesante. No es un calor ni un olor, era un color que había en aquel contexto, un color tropical.¹⁴⁸⁸

Y añade un poco más adelante sobre la nostalgia de ese color que uno puede tener fuera de su país natal:

Si yo tuviera que identificar el exilio con algún color sería con lo negro. El exilio es todo como una bruma, como un negro... Pienso en el exilio como en un color único. En realidad, en el exilio –y allí es donde está el problema terrible del exiliado– es que uno no existe. Una persona en el exilio no existe, porque de hecho uno pertenece a un contexto, a una manera de sentir, de ver, a unos olores, a una conversación, a un lenguaje, a un ritmo, a un paisaje, a un color, a varios colores –y como tú te transplantas para otro mundo, tú no eres aquella persona: tú eres aquella que se quedó allá. En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exilado: que no tiene una identidad propia.¹⁴⁸⁹

Esta idea se vuelve a encontrar en la propia novela dentro de ‘la obra ligera en un acto’ sobre la fuga de ‘la Avellaneda’. Aparece ‘José Martí’, quien quiere volver a la isla para morir en su tierra natal mientras ‘la Avellaneda’ huye de ella:

MARTÍ:

Lo siento.
Quiero morir en el monte
o en medio de un cañaveral.
Que me susurre un sinsonte,
que me arrulle algún palmar,
que alguien sepa mi dolor.
Además de matar
al tirano
quiero caer en medio del color
del verano natal.

¹⁴⁸⁸ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., pp. 82-83.

¹⁴⁸⁹ Ibid., p. 89.

AVELLANEDA:

El calor del verano infernal,
querrás decir.

MARTÍ:

Tal vez tengas razón, pero allí quiero morir.
Y por favor, dije «color» y no «calor».¹⁴⁹⁰

Aunque ‘la Avellaneda’ no lo entienda, él quiere morir en su isla para volver a encontrar el color del verano que, como Arenas, extraña un exiliado cubano.

En cuanto a la segunda parte del título, *El Nuevo «Jardín de las Delicias»*, esta hace referencia directa a una obra del pintor flamenco El Bosco (Jeroen Bosch Van Aeken, 1450-1516). Esta pintura, también conocida como ‘el cuadro de las fresas’ por las frutas que aparecen en él, se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. En ella, se mezcla “paraíso e infierno, orgías colectivas y castigos divinos, símbolos fálicos y pureza original.”¹⁴⁹¹

Es un tríptico donde en el panel central, se reproduce lo que refiere al placer de los sentidos en el mundo carnal; en el de la derecha, se puede ver el infierno; y en el de la izquierda, está pintada la creación de Adán y Eva. Francisco Soto se detiene en las semejanzas del personaje principal con este cuadro:

Gabriel who reminisces about his childhood in Holguin, his personal beginning (right panel, the creation); the homosexual extravagance and carnal exploits of the Tetrica Mofeta (center panel, the carnal desires and sensual appeal of the world of the flesh); and Reinaldo, who as he writes is dying from AIDS (left panel, the nightmarish and pestilential scenes of hell).¹⁴⁹²

Por su parte, Jacobo Machover llama la atención en el hecho de que “Arenas no describe. Recrea el cuadro en un contexto distinto.”¹⁴⁹³ Se trata claramente en este caso del contexto de la dictadura cubana de Fidel Castro. Arenas, al elegir este título, trata de representar en la novela su propio tríptico basado en la historia de la isla. Es por esta razón que me parece importante interpretar la reproducción de Arenas en un

¹⁴⁹⁰ *El color del verano*, p. 73.

¹⁴⁹¹ Machover, J., *La memoria frente al poder*, op. cit., p. 117.

¹⁴⁹² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 70.

¹⁴⁹³ Machover, J., *La memoria frente al poder*, op. cit., p. 118.

contexto más amplio que el que nos ofrece Francisco Soto. Arenas describe en esta novela la historia de Cuba, manteniendo el esquema tríptico de *El Bosco*: la creación de la isla, es decir su descubrimiento, lo que se menciona varias veces en la novela en los capítulos ‘La historia’, la vida hedonista de los homosexuales cubanos y el infierno del gobierno dictatorial de ‘Fifo’.

1.6. La estructura de la novela

La estructura de esta novela es bastante más compleja y experimental que las anteriores. En este caso también, el autor exige la participación del lector, quien tiene que reconstruir la novela y por lo tanto ser consciente de la organización de la misma.

Después de la nota del autor y de un epígrafe de la *Carajicomedia*, el libro comienza con “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”. Cuando el lector empieza a leer estas líneas, no entiende realmente bien cuál es el sentido de esta obra de teatro en las primeras páginas del libro. En ella se cuenta la historia de ‘la Avellaneda’ que, resucitada para el gran carnaval, decide huir hacia Cayo Hueso en una lancha. Cuando el dictador ‘Fifo’ descubre la situación, organiza un enorme acto de repudio contra ella para que vuelva a la isla y para evitar todo tipo de escándalo público. Es una obra claramente marcada por una feroz ideología contrarrevolucionaria.

Al seguir leyendo la novela, el lector descubre que este acto de repudio tiene lugar en medio de la fiesta que precede al carnaval. ‘Fifo’, obligado a quedarse con sus invitados, envía a su hermano ‘Raúl’ con uno de sus dobles a dirigir el acto de repudio contra ‘la Avellaneda’. Esto demuestra cómo el autor, desde el principio, trata de introducir al lector en una estructura ilógica y no cronológica. A veces se refiere a capítulos supuestamente posteriores que, sin embargo, ya han sido contados, como por ejemplo, en el siguiente caso:

Se detuvo y admiró desde luego el *Retrato de Karilda Oliver Lúbrico*, obra maestra aún no terminada, de la que ya hablaremos más adelante, en el capítulo titulado «Muerte de Virgilio Piñera».¹⁴⁹⁴

¹⁴⁹⁴ *El color del verano*, p. 375.

Esto aparece en la página 375 y el capítulo sobre la muerte de ‘Piñera’ se contó entre las páginas 359 y 362. Sólo después de una segunda lectura, el lector logra entender la cronología de la fiesta y el orden de los capítulos.

Otro ejemplo de este desorden intencionado es el prólogo, que sólo aparece en las páginas 259 a 263 de la obra. Además, los capítulos no se siguen sino que a menudo están interrumpidos por unos trabalenguas donde se ridiculizan a personas celebres de la cultura cubana. A estos trabalenguas se añaden otros géneros narrativos como cartas y cuentos que a primera vista no están directamente relacionados con la historia. Arenas utiliza la palabra ‘circular’ al hablar de esta novela, con lo que hace probablemente referencia al protagonista que vuelve a la vida después de haber muerto en *Otra vez el mar*, y que también fallece al final de la obra, cuando acaba el gran carnaval. Sin embargo, me parece relevante detenerse también en el carácter desorganizado de esta novela; técnica que Arenas utiliza con el fin de perturbar al lector y obligarlo a ser activo en su lectura.

1.7. Las técnicas narrativas

1.7.1. La parodia, la carnavalización y la hipérbole

Las técnicas narrativas más destacadas de esta novela son la parodia, la carnavalización y la hipérbole. Según la teoría de Mikhail Bakhtin, “lo carnavalesco es el caos, la inversión durante la fiesta del absoluto de las jerarquías sociales”¹⁴⁹⁵. El autor, al intercambiar los papeles, se rebela contra todo tipo de autoritarismo y de orden, y logra de esta forma la burla.

Un ejemplo muy claro del libro es la gran conferencia, como apunta Fowler Calzada: “resulta ser el momento en que el oprimido toma el espacio público del opresor para construirse en voz, y tal voz reúne en un discurso unitario a los *gays* antes ridiculizados”¹⁴⁹⁶. Son los homosexuales quienes dirigen la isla y los gobernantes del país los que acaban totalmente burlados. Como señala Alejandro González Acosta, “en la isla caribeña la risa puede más que los fusiles.”¹⁴⁹⁷ Es cierto que en esta obra, el

¹⁴⁹⁵ Fowler Calzada, Víctor, “Arenas: homoerotismo y crítica de la cultura”, Apuntes postmodernos (número monográfico dedicado a la lectura del texto de Reinaldo Arenas y su temática), 1995, p. 25.

¹⁴⁹⁶ Ibid., p. 22. (cursiva en la cita)

¹⁴⁹⁷ González Acosta, A., op. cit., p. 4.

autor logra muy a menudo provocar la risa del lector y dejar así un mensaje muy crítico sobre la situación de su isla natal. Explica el mismo Arenas en una charla en Washington D.C. el significado de esa técnica para él:

Creo que el humor tiene un papel fundamental porque es la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada.¹⁴⁹⁸

Y añade:

Pero vemos que ese sentido, tal vez del humor o de la exageración, forma parte de nuestra realidad y ayuda a comprender esa desmesura americana, esa especie de llevar las cosas a una situación tan tensa, tan explosiva, que causa casi un acto de liberación. Y esto es, tal vez, una de las características también de mis libros. Las situaciones, de tan intolerables, producen un estallido de libertad.¹⁴⁹⁹

En la novela, numerosos son los pasajes donde el lector no puede dejar de sonreír o realmente de reírse. Desde las primeras páginas, Arenas prepara al lector al tipo de novela que está empezando cuando, al iniciar la obra de teatro, el narrador comenta a los espectadores:

Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida. Para evitarnos cualquier problema con la justicia, el espectador, al comprar el boleto, deberá firmar en el espacio que aquí se indica.

Estoy absolutamente consciente de que al ver esta obra de teatro puedo perder la vida de un tiro en plena función. Y para que así conste estampo mi nombre y firma debajo de este texto.

*Firma, nombre y dirección del espectador.*¹⁵⁰⁰

¹⁴⁹⁸ Ette, O., “Humor e irreverencia (texto inédito de Reinaldo Arenas)”, op. cit., p. 61.

¹⁴⁹⁹ Ibid.

¹⁵⁰⁰ *El color del verano*, p. 20. (cursiva en la cita)

Con esas técnicas humorísticas, el autor ataca sobre todo a dos grandes instituciones: el gobierno del dictador ‘Fifo’ y la Iglesia Católica. La razón de este ataque se encuentra por supuesto en la cultura machista de ambos y su rechazo y persecución a la homosexualidad. Además, el autor llega a ridiculizar a numerosas personas de la cultura cubana, tanto amigos como enemigos.

1.7.1.1. La burla al gobierno de ‘Fifo’

Es necesario señalar que la burla a ‘Fifo’ y a su gobierno está presente en casi todas las páginas del libro. Para este apartado, he destacado algunos de los extractos más burlescos, como por ejemplo, cuando el narrador explica que todos los barbudos son homosexuales, entre ellos ‘Camilo Cienfuegos’, el ‘Che Guevara’ y el propio ‘Fifo’¹⁵⁰¹. Arenas llega a hacer toda una parodia de la biografía de ‘Fifo’¹⁵⁰² donde lo presenta como un heterosexual que es a la vez un maricón y un ‘bugarrón’, por lo que nunca encuentra la paz ya que “cuando veía a una hermosa mujer se apasionaba, cuando veía a un hombre se desmayaba de deseo y cuando veía a una loca se inflamaba de rubor bugarronil.”¹⁵⁰³ Y por esta misma razón, es una persona que se siente extremadamente sola: “Lo único que poseía era el poder. Pero el poder no lo podía poseer a él. El poder era la soledad y la muerte.”¹⁵⁰⁴

Otro apartado sumamente burlesco es el capítulo titulado ‘Las siete maravillas del socialismo cubano’¹⁵⁰⁵. Estas son: el periódico Granma, los zapatos plásticos, las croquetas del cielo, la guagua, el noticiero ICAIC, las películas de la ex República Democrática Alemana y los helados Coppelia. Algunos extractos son los siguientes:

El periódico Granma. Porque es el único periódico del mundo donde la realidad nada tiene que ver con los acontecimientos que éste anuncia. Es el periódico más optimista de mundo (...). También es el periódico que cosecha más papas y azúcar en todo el globo, aunque estos productos nunca los vemos por ningún lado. Carece de obituario y cuando alguien es fusilado el periódico dice que murió en estado de gracia y dándole vivas al mismo director del periódico que lo mandó matar.¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰¹ Ibid., p. 79.

¹⁵⁰² Ibid., pp. 424-426.

¹⁵⁰³ Ibid., p. 425.

¹⁵⁰⁴ Ibid., p. 426.

¹⁵⁰⁵ Ibid., pp. 245-246.

¹⁵⁰⁶ Ibid., p. 245. (cursiva en la cita)

La guagua. Es el único vehículo del mundo que una vez que se entra en él no se puede salir ni parar en sitio alguno, aunque generalmente nunca pasa. Evita cualquier tipo de preocupaciones a sus usuarios, pues no tienen que preocuparse por su destino. (...) ¹⁵⁰⁷

El noticiero ICAIC. Es el único noticiero cinematográfico del mundo durante el cual podemos cerrar los ojos, soñar, dormir y cuando despertemos resolverlo todo con un aplauso, seguros de que, aunque no hemos visto nada del noticiero, lo hemos visto todo. ¹⁵⁰⁸

Los helados Coppelia. Son los únicos helados del mundo para cuya venta se ha construido una catedral y alrededor de esta nave, desde luego abovedada, se conglomeran miles de fieles día y noche dispuestos a padecer todo tipo de persecución. Su consumidor común tiene que hacer tres tipos de cola antes de llegar al codiciado helado: la precola para el ticket; la cola, ya con el ticket, y la postcola, una vez que, ticket en mano, se ha logrado entrar en el área donde se sirven los helados. También para obtener este helado se han escrito varios manuales, entre ellos el famoso manual de Nikitin, *Instrucciones para colarse en la cola de Coppelia*. Es probable que cuando, finalmente, lleguemos al codiciado helado, el mismo se haya derretido o evaporado. Pero ¿quién puede quitarnos la dicha de haber pasado toda la noche como extraños caballeros templarios en vigilia incesante junto a una catedral donde oficia un dios congelado? ¹⁵⁰⁹

Finalmente, también se venga del periódico español *El País* que bajo su opinión ha sido generalmente condescendiente con el gobierno de Fidel Castro. En este caso, explica esta protección de la ‘ex Madre Patria’ como algo meramente comercial. El extracto se sitúa en el momento en que ‘Fifo’ descubre la fuga de ‘la Avellaneda’:

¡No puede ser! ¡No puede ser! –bramó Fifo–. Eso daña mi imagen pública. ¡Detengan a esa puta! ¡O háganle por lo menos un acto de repudio! ¡Que vuelva desprestigiada a España! ¡Y sobre todo que *El País* no le vaya a hacer ninguna entrevista o le retiro mi ayuda económica a ese periódico! ¹⁵¹⁰

1.7.1.2. La burla a la religión católica

La opinión del autor sobre la religión católica nunca ha sido muy buena dado el trato que siempre ha otorgado a los homosexuales. Esto ya se ha podido ver en el capítulo anterior sobre *Otra vez el mar* en el extracto donde Arenas compara el catolicismo con el comunismo. En *El color del verano* también ataca ferozmente a esta religión.

¹⁵⁰⁷ Ibid., pp. 245-246. (cursiva en la cita)

¹⁵⁰⁸ Ibid., p. 246. (cursiva en la cita)

¹⁵⁰⁹ Ibid. (cursiva en la cita)

¹⁵¹⁰ Ibid., p. 417.

Lo primero que sobresale es que el narrador presenta, como en el caso de los revolucionarios cubanos, un mundo religioso totalmente homosexualizado. En la gran conferencia que tiene lugar en la novela, el personaje ‘Oliente Churre’ describe al Cristo como “aquel joven de treinta y tres años que vagaba predicando y practicando el amor con doce moalbetes.”¹⁵¹¹ En otro momento, menciona el narrador que también el ‘Sagrado Corazón’ es maricón.¹⁵¹² Finalmente, el colmo de esas referencias sexuales es la historia de la canonización de ‘Aurélico Cortés’, “muerto a la edad de ochenta y dos años sin haber sido poseído nunca por un hombre.”¹⁵¹³ Después de muchas insistencias de parte de los homosexuales de la isla, ‘el Papa’ acepta venir a Cuba para canonizarlo como ‘Santa Marica’:

Una santa para los maricones es un buen golpe político en favor de la Iglesia católica. El mundo está lleno de maricones que se han alejado de la Iglesia por nuestra tradición discriminatoria. Con esta canonización todos esos maricones, es decir, la mitad de la población mundial, volverá al redil. Además, pobre loca, cómo debe de haber sufrido sin haber recibido nunca obra de varón. Sí, decididamente la canonizo.¹⁵¹⁴

Y este acto termina en una burla cada vez más carnavalesca, ya que, dada las reacciones de algunos homosexuales que se oponen a la canonización de ‘Santa Marica’ pretendiendo que no era virgen, ‘el Papa’ tiene que volver a la isla. Estas son sus palabras: “Miren, chicos, yo estoy de acuerdo con joder al maricón y desanonizarlo, pero primero hay que probar si realmente no era virgen. Es un reglamento de la Iglesia.”¹⁵¹⁵ Al intentar demostrar su no-virginidad, resucita al pobre ‘Cortés’ que, aparentemente, nunca había sido ‘templado’ por un hombre y, por lo tanto, mantiene su nombre de ‘Santa Marica’ como el lector ya lo había conocido en *Otra vez el mar*.

La novela, en este caso, predice el futuro, ya que se escribe en 1990 y ocho años más tarde, el Papa visita la isla. A pesar de que no era para canonizar a un homosexual, hay que reconocer que las siguientes palabras del autor se adaptan perfectamente a la situación real:

¹⁵¹¹ Ibid., p. 401.

¹⁵¹² Ibid., p. 79.

¹⁵¹³ Ibid., p. 211.

¹⁵¹⁴ Ibid., p. 213.

¹⁵¹⁵ Ibid., p. 215.

La canonización había sido un triunfo. Hasta el mismo Fifo, que al principio recelaba de todo aquello, pues como loca tapada odiaba a muerte a todos los maricones, comprendió que la visita del Papa a la isla era un triunfo propagandístico para su Gobierno. De todos modos, pensó mientras se arrodillaba, con santa Marica o sin ella, aquí los maricones no van a tener paz.¹⁵¹⁶

Esto introduce de cierta manera lo que Arenas hace en *El asalto*, la última novela de la pentagonía, cuando predice el futuro de la isla. Sin embargo, en este caso, esa predicción es totalmente azarosa dado que Arenas no tenía la menor sospecha de que algún día Castro invitaría al Papa Juan Pablo II a la isla de Cuba.

Otra referencia burlesca que hace el autor a la Iglesia Católica es la parodia grotesca de la crucifixión del Cristo, en este caso, la ‘crucipinguificación’: “era un goce supremo, implicaba morir taladrado por miles de falos relucientes, erectos y descomunales”¹⁵¹⁷. En otro capítulo, titulado ‘La elevación del Santo Clavo’, Arenas vuelve a dar una imagen homosexualizada de Cristo. El ‘Santa Clavo’ está atado en una cruz, y todos pueden acercarse a él para tener sexo oral:

El joven (o el eterno adolescente), completamente desnudo, fue amarrado a una cruz de madera mientras su falo iba creciendo a causa de las constantes caricias de que era objeto por quienes lo crucificaban. De este modo tuvo lugar una doble erección, la erección del joven y la erección de la cruz gigantesca que fue izada en el centro del carnaval.¹⁵¹⁸

Y añade sobre este acontecimiento:

¡Ay!, querida pajarita, cosas muy señaladas han ocurrido y ocurrirán en el mundo, pero el espectáculo de aquella cruz atravesando la multitud con un joven desnudo y erotizado cuyo falo era chupado sin cesar por reyes, obispos, obreros, militares, jóvenes comunistas, jóvenes terroristas, monjas de clausura, señoritas, enanos, amas de casa y locas de atar, es algo que no tiene paralelo en los acontecimientos que han conmocionado, o conmocionarán al globo de un polo a otro polo.¹⁵¹⁹

¹⁵¹⁶ Ibid., p. 213.

¹⁵¹⁷ Ibid., p. 227.

¹⁵¹⁸ Ibid., pp. 439-440.

¹⁵¹⁹ Ibid., p. 440.

Finalmente, un último pasaje que cabe destacar es aquel donde se burla de la supuesta castidad de los curas y de las monjas. En la novela, cuando un grupo de amigos intenta abrir una ventana en el cuarto de la pintora 'Clara Mortera', descubren un convento lleno de objetos y de materiales que representan para ellos una gran riqueza. Luego, convencidos de que tiene que haber un tesoro escondido en este convento, empiezan a cavar y lo que encuentran es el gran secreto de las monjas:

Solamente descubrieron un cementerio para niños recién nacidos. Era una fosa común llena de huesos mínimos. Evidentemente las monjas habían dejado bien oculto el fruto de sus amores prohibidos. Con gran solemnidad se volvieron a sepultar todos aquellos huesos y se puso punto final a las excavaciones.¹⁵²⁰

A través de las palabras de Arenas, al principio de este capítulo, queda mencionado el carácter burlesco e irónico que preside la novela. De este modo no sorprenden las alusiones y la presentación tanto del gobierno de Castro como de la Iglesia Católica a lo largo de las páginas del libro. Esta obra se construye como una venganza donde las partes más furiosas están dedicadas a estas dos instituciones que tanto han coartado la libertad sexual en Cuba.

1.7.1.3. La burla a la cultura cubana

Muy pocas son las personas de la cultura cubana que son salvadas de la burla de Reinaldo Arenas en esta novela. Para esto, el autor utiliza diferentes técnicas. La primera es la de los trabalenguas: esos treinta juegos de palabras eran originalmente un libro autónomo, que Arenas incluye en su novela después. Comenta Roberto Valero a este propósito:

Los trabalenguas son ingeniosos y de puro humor lingüístico. Los ataques a que se ven sometidas las figuras 'trabalenguadas' casi siempre son ataques que aluden a sus inclinaciones sexuales o a su compromiso hipócrita con el régimen castrista. Arenas tiene preparado este libro de trabalenguas que, irónicamente, se titula 'Libro primero de lecturas'. Es como un texto de enseñanza primaria, bajo 'Bar, ver, bir, bor, bur' aparecen dos trabalenguas, uno contra Miguel Barnet, escritor importante que vive en la Isla, y el otro sobre Piñera. La mayoría de los trabalenguas circularon ampliamente en La Habana. Los escritores los conocían de memoria. Se logró una especie de samizdat oral y satírico. A veces, valga la aclaración, los trabalenguas son

¹⁵²⁰ Ibid., p. 390.

homenajes y no ataques, como ocurre con el de Virgilio Piñera, o el único publicado hasta la fecha e inspirado en Gladys Triana.¹⁵²¹

El mismo autor hace referencia a esos trabalenguas en su autobiografía:

Yo, en venganza, le hice unos trabalenguas burlescos; ésa era otra de mis armas contra aquellos que me hacían mal.

Todos estos trabalenguas, durante el año 1977, se hicieron famosos en toda La Habana; incluían a más de treinta personas conocidas en el mundo de la farándula habanera y en el mundo literario.¹⁵²²

La segunda técnica en la que me gustaría detenerme es la de las anécdotas que Arenas inventa para provocar el humor, como es por ejemplo el caso con el escritor Alejo Carpentier alias ‘Alejo Sholejov’. Él también ha sido resucitado para el gran carnaval donde tiene que hacer una visita guiada por La Habana Vieja. Desafortunadamente, al apoyarse en una columna de la ciudad, muere aplastado por ella. Con este acontecimiento, el autor aprovecha para criticar el estado desastroso de la capital cubana y para burlarse del escritor habanero con esa referencia indirecta a su libro de ensayos *La ciudad de las columnas*. La manera de contar los acontecimientos y las consecuencias de la caída de esa columna provoca una vez más la risa del lector:

de manera que al no poder soportar el peso de aquel cuerpo, se vino abajo y con ella el portal completo, arrastrando a las columnas de toda la calle, que fueron cayendo una tras otra como una fila de dominós. Las últimas palabras en francés de Sholejov se ahogaron entre las columnas que lo sepultaron sin remisión.¹⁵²³

Otra persona muy atacada en la novela es Miguel Barnet alias ‘Miguel Barniz’ por su comportamiento contradictorio e hipócrita de homosexual prorrevolucionario. Arenas lo presenta como el delator por excelencia. En la novela, llega a burlarse del testigo de su novela *Biografía de un cimarrón* cuando menciona que el abuelo del ‘Super bugarrón’ es ‘Esteban Montejo’ que, además, aparece vestido de mujer para ir al carnaval.¹⁵²⁴

¹⁵²¹ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 327.

¹⁵²² *Antes que anochezca*, p. 261.

¹⁵²³ *El color del verano*, p. 103.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 80.

También la presencia de ‘Lezama Lima’ provoca un efecto burlesco en esta obra cuando, en su conferencia sobre el David de Michelangelo¹⁵²⁵, intenta demostrar, con un tono muy lezamiano y una perspectiva completamente homosexual, que el joven que posó para esta obra de arte había eyaculado poco antes de la confección de la estatua.

Finalmente, es interesante destacar la burla que tiene lugar con la muerte de ‘Virgilio Piñera’. ‘Fifo’ manda a sus hombres a que lo asesinen pero de manera que parezca una muerte natural o un suicidio. Después de intentar varios métodos de manera infructuosa, deciden enseñarle una de las últimas obras de la pintora ‘Clara Mortera’:

Al mismo tiempo, los cuatro hombres desvelaron el cuadro que aún estaba sobre el caballete, pues se trataba de una obra fresquísima. Virgilio abrió los ojos como nunca antes lo había hecho, a pesar de haber visto tantos horrores. Lo único que había en el cuadro era un bollo gigantesco pero pintado con tal realismo que aquel sexo gritaba enloquecido dentro de la tela, supuraba, emitía desesperados gorgoteos y chasquidos mientras enfilaba todos sus pendejos y su pepita abierta de par en par hacia la cama del poeta. Virgilio Piñera, no pudiendo tolerar aquella presencia inminente, murió de un infarto.¹⁵²⁶

‘Virgilio Piñera’, al ser un homosexual, no soporta ver de manera tan cerca y realista esta pintura de un sexo femenino. Es así que finalmente los hombres enviados por Fifo consiguen la muerte del poeta.

1.7.2. Otras técnicas innovadoras

A estas técnicas se añaden otras que no se utilizan comúnmente en novelas ordinarias. La primera es la intervención de los personajes. Tomo como ejemplo en este caso a ‘Sakuntala la Mala’/‘Daniel Sakuntala’¹⁵²⁷, quien cumple el papel del personaje que

¹⁵²⁵ Ibid., pp. 287-299.

¹⁵²⁶ Ibid., p. 362.

¹⁵²⁷ Detrás de este personaje se encuentra el escritor Daniel Fernández. En un correo electrónico del 25 de julio de 2005, me aclaró por qué había recibido ese apodo y ese papel en la obra: Creo que la visión de Reinaldo --siempre en broma, por supuesto (...)-- se debe a que yo a raíz de su “Mundo alucinante” le hice muchas críticas a su estilo descuidado, con mala puntuación, mal uso de los gerundios y otras formas verbales, no porque él quisiera dar cierto efecto popular, sino porque, a todas luces, él no usaba correctamente el idioma. Además, también se le escapaban errores históricos, como decir que encima de la Lonja del comercio había un Júpiter, en lugar de un Mercurio, y cosas por el estilo que a él le parecieron pedantes o “demasiado exigentes” como me dijo una vez con motivo del lanzamiento de su libro de poema ‘El cañaverl’, que yo le elogí y me dijo que le agradaba el elogio porque sabía que yo

verifica lo que escribe el autor. He elegido dos extractos con una fuerte dosis cómica. El primero se sitúa en el momento en el que el narrador explica que, con sus ochenta años, 'Halisia Jalonzo' sigue bailando *Giselle*:

Halisia bailaba.

-¿Cómo que bailaba, descarada? ¿Cómo vas a escribir ahí, loca comunista, que Halisia, con ochenta años en las costillas, aún bailaba? ¡Ya esto es el colmo! Hace tiempo que te veo trabajar y no te interrumpo porque lo que dices es más o menos cierto, aunque metes tus puyas y tus venenos. Pero venirme ahora con esas de que «Halisia bailaba», cuando la última vez que la vi andaba en una silla de ruedas y sólo daba unos pasitos con unas muletas... ¡Bailaba! Decirme eso a mí, Daniel Sakuntala la Mala (sí, la mala porque siempre digo la verdad); eso es el colmo, canalla...¹⁵²⁸

Y sigue en la página siguiente:

Halisia bailaba gracias a Coco Salas.

-Me dejas pasmada; en vista de que no acabas de morirte del sida, ahora sí que hay que llevarte para el manicomio.¹⁵²⁹

Al final de la novela, vuelve a aparecer este personaje con su tono burlón:

Ajeno a todo lo que no fuera su propia tragedia (la muerte de Virgilio, la traición pública de la Llave del Golfo, la imposibilidad de castigar a Tatica), la Tétrica Mofeta entró en su cuarto del hotel Monserrate. Para aumentar aún más su sentimiento trágico de la vida, cual nueva Unamula...

-Niña, Unamula no, Unamuno.

¿Será posible que hasta última hora me estés persiguiendo con tu imbecilidad profesoral, Sakuntala?! ¡Unamula! ¿Oíste! ¡Unamula porque me da la gana! ¡Y se acabó! ¡Aquí mismo te borro del mapa para siempre!

Para aumentar aún más su sentimiento trágico de la vida, cual nueva Unamula, se miró en el espejo.¹⁵³⁰

era "muy exigente". (...) En realidad, a mí me decían solamente Sakuntala, lo de "la mala" lo agregaba él en ese libro, quizá porque el personaje es como un alter ego de él mismo, su sombra o crítica.

(...) Olvidaba decirle que el nombre de Sakuntala, me lo puso Damaso Ortega, que ahora vive en Miami, mucho antes de que Reinaldo me conociera, y fue por el mismo motivo: un día llegué al grupo, que nos reuníamos en las barandas que rodean al Hotel Nacional, y yo empecé a hablar con entusiasmo de que estaba leyendo esa obra. Todo el mundo lo tomó como una pedantería (aunque ahora esa obra es parte del currículum de la literatura en Cuba, en aquella época, era poco conocida) y me pusieron el mote, como ejemplo de que yo siempre estaba leyendo cosas que al grupo le parecían raras.

¹⁵²⁸ *El color del verano*, p. 240.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 453. (cursiva en la cita)

La segunda técnica que no suele aparecer comúnmente en una novela y que Arenas utiliza en esta es el hecho de que el narrador se dirige personalmente al lector. Cuando habla del parque Lenin, añade entre paréntesis: “por cierto, ¿ya fuiste al parque Lenin?”¹⁵³¹. También cuando se dirige al juez en el primer capítulo se descubre una manera indirecta de comunicarse con el lector porque ese es quien va a juzgar su obra. Además ocurre varias veces en este libro que el narrador utiliza la apelación ‘querida’, para hacer participar el lector en su relato.

Finalmente, la tercera y última técnica es el hecho de que el lector recibe gran cantidad de información sobre la elaboración de la novela. En varias ocasiones llega a tener la impresión de ver al autor escribiéndola, como por ejemplo en el siguiente extracto del capítulo ‘Del bugarrón’:

El viejo bugarrón se marchó cerrando despacio la puerta. En uno de los recovecos del Parque Central de La Habana vio a la Tétrica Mofeta, reescribiendo una vez más su novela perdida, *El color del verano*. Trabajaba ahora en un capítulo titulado «Del bugarrón». Qué puede saber ese pobre pájaro de los bugarrones, pensó el viejo bugarrón, y se retiró caminando por entre las grandes tarimas que se levantaban con motivo del próximo carnaval.¹⁵³²

En algunos casos, el lector acaba de terminar un capítulo y señala el narrador que ‘Reinaldo’ lo está corrigiendo todavía, como en el siguiente pasaje:

Sentado en un banco de la terminal de trenes, Reinaldo volvió a releer el párrafo que acababa de escribir y con el que comenzaba otro capítulo de su novela. Enseguida agregó: «En realidad la madre no barría la basura, sino todo su pasado y su presente. La madre intentaba barrer todo lo que había sufrido y sufría, un hombre que la había abandonado, un único hijo que le había salido maricón y por lo mismo había ido a dar a la cárcel. Porque su hijo no la podía engañar; aunque ella misma aparentaba que era engañada, lo sabía todo. Su condición de madre le informaba incesantemente de quién era y qué hacía su hijo. La madre barría la soledad, la insatisfacción, las humillaciones. Y lo hacía así, de una manera leve, constante e inútil porque ella sabía que barrer tantas penas era imposible porque esas penas eran su propia vida.» Gabriel dejó de escribir y pensó que aquella escritura tampoco iba a remediar el sufrimiento de su madre. Por el contrario, de leer aquel manuscrito se pondría aún más triste.¹⁵³³

¹⁵³¹ Ibid., p. 279.

¹⁵³² Ibid., p. 80.

¹⁵³³ Ibid., p. 122.

En otro momento, el lector lee mientras el autor está escribiendo. Acaba de leer la anécdota sobre ‘Tomasito la Goyesca’ y sus plataformas rosadas y luego, comenta el narrador a este propósito:

De bruces sobre el puente de madera de la playa Patricio Lumumba, la Tétrica Mofeta terminó de escribir esta aventura o desventura de Tomasito la Goyesca y sonrió complacida, no sólo porque estaba satisfecha con la historia que acababa de escribir, sino porque estaba segura de que esa trágica historia, absolutamente verídica, jamás le ocurriría a ella.¹⁵³⁴

Más adelante, empieza a pensar en ‘Olga Figueroa’, una amiga francesa que le había comprado sus patas de rana:

la Tétrica Mofeta también quería abandonar el país. Por eso roía la plataforma insular, aunque ella también soñaba y hasta planificaba hacer uso de sus patas de rana para remontarse por lo menos hasta Cayo Hueso. Sí, abandonaría la isla pero con sus queridas patas de rana y con su novela *El color del verano* ya terminada. Precisamente, pensando en la novela tomó otra vez la pluma que le había sustraído en una recepción a Carlitos Olivares, la loca más fuerte de Cuba, y siguió escribiendo.¹⁵³⁵

Después cuenta la historia de ‘Coco Salas’ con su nuevo cinturón y sigue:

Reinaldo le puso punto final a la historia del cinturón de Coco Salas y satisfecho se volvió a reclinar en el manuscrito colocado sobre las patas de rana.¹⁵³⁶

Otras veces, el narrador se refiere a hechos que pertenecen al mismo período de su vida en el que escribe esta novela, como por ejemplo en este pasaje:

El policía se despojó en un santiamén del calzoncillo verde y de la pistola y siguió poseyendo a la Tétrica, quien poseída también por el delirio lanzó lejos de sí la pistola y su propia mochila, de la cual salió el manuscrito empapado de su novela *El color del verano*, en el cual trabajaba la loca...¹⁵³⁷

¹⁵³⁴ Ibid., p. 167.

¹⁵³⁵ Ibid., p. 168.

¹⁵³⁶ Ibid., p. 172.

¹⁵³⁷ Ibid., p. 108.

O en este:

En medio de todas las complicaciones en que estaba envuelta la Tétrica Mofeta, denuncias, persecuciones, chantajes, enfermedades inconfesables, la visita ineludible a Blas Roka en solicitud de clemencia para el Aeropagita y, sobre todo, en el momento más intricado y difícil de su novela *El color del verano*, la parte en que Fifo salía finalmente con todos sus invitados al Jardín de las Computadoras, precisamente en ese momento casi culminante e intricado de la trama, tenía Reinaldo que dejar la novela y partir a todo trapo rumbo a la casa, cuarto o tugurio de Clara Mortera.¹⁵³⁸

Desde mi punto de vista, esas técnicas innovadoras sirven para interrelacionar realidad y ficción. Mientras que el personaje de Sakuntala interviene en la realidad de la escritura de la novela, el lector, por su parte, se convierte en un personaje más del libro. La confusión creada por el autor hace que se pierda la diferencia entre realidad y ficción.

2. Los rasgos testimoniales en *El color del verano*

Como en el caso de las tres novelas anteriores de la pentagonía, *El color del verano* presenta también rasgos claramente testimoniales. En ella, el narrador hace un comentario muy relevante en cuanto a la gran fiesta a la que asiste:

Pero, en fin, no está en mi pobre cabecita la posibilidad de explicar estas anomalías (aunque tal vez no lo sean); bastante tengo ya con tener que contar las cosas tal como las vi.¹⁵³⁹

Quiere dejar un testimonio sobre este período de la historia de su país, es decir el submundo homosexual habanero de los años setenta. Explica a propósito de *El color del verano* en la última entrevista que se le hizo:

Ese es el mundo en el que he vivido, que de no recogerse en un libro quedaría sin constancia, pues en Cuba, donde se desarrolla la novela, ese mundo ya no existe, tampoco en Nueva York. Por lo tanto, es un poco la *Sodoma y Gomorra* de Proust pero con un toque de imaginación, de ironía y con la desolación que siempre se encuentra en mis libros.¹⁵⁴⁰

¹⁵³⁸ Ibid., p. 364.

¹⁵³⁹ Ibid., p. 148.

¹⁵⁴⁰ Rozencvaig, P., “Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 62.

Si no cuenta esta historia en un libro, nadie tendrá nunca la oportunidad de saber lo que realmente pasó en esos años, aunque Arenas lo escriba a su manera y con sus añadidos. Finalmente, me parece relevante destacar lo que explica el autor en su prólogo, retomando las ideas que ya había comentado en el prólogo de *Celestino antes del alba*, su primera novela:

En todas esas novelas, el personaje central es un autor testigo que perece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre pero con la misma airada rebeldía: cantar o contar el horror y la vida de la gente, incluyendo la suya. Permanece así, en medio de una época conmocionada y terrible (que en estas novelas abarca más de cien años), como tabla de salvación o de esperanza, la intransigencia del hombre creador, poeta, rebelde –ante todos los postulados represivos que intentan fulminarlo, incluyendo el espanto que él mismo pueda exhalar–. Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión, la violencia y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano, que además, de una u otra forma (ahora lo vemos otra vez), proseguirá su guerra contra la barbarie muchas veces disfrazada de humanismo.¹⁵⁴¹

El autor testigo que se esconde detrás del narrador y de los protagonistas de las novelas quiere dejar constancia de la persecución que él mismo sufrió en su país como escritor y como homosexual. Representa de esta manera un grupo de personas perseguidas a quien da voz. En este caso, este grupo es, en primer lugar, el de los homosexuales de La Habana. Sin embargo, aquí también se vuelven a encontrar a aquellos intelectuales perseguidos por querer disfrutar de una libertad de expresión inexistente en su país.

2.1. La situación de opresión

Como en la novela anterior, el protagonista está aquí también confrontado a diferentes tipos de opresión. Se trata de una represión política, intelectual y sexual. ‘Gabriel’/‘Reinaldo’/‘la Tétrica Mofeta’ está obligado, como Héctor, a vivir una doble vida para sobrevivir. Lo rodea el miedo y las mentiras. Este texto de Arenas representa una denuncia de esta situación, como lo comenta Rita Molinero:

¹⁵⁴¹ *El color del verano*, p. 263.

El color del verano es entonces un exorcismo contra la doble marginación, sexual y política, de los jardines del Trópico. (...) Creo que la irreverencia, la desacralización y el escándalo de este texto, además de ser un libro muy divertido, configuran un testimonio homosexual políticamente efectivo; una *vendetta* ante la represión de la Historia, las pesadillas de Virgilio, de sí mismo y de otros escritores cubanos.¹⁵⁴²

Añade que es un “texto contestatario ante la represión política y la persecución homosexual, y donde sólo el erotismo parece ser la ‘infame escapatoria del horror’.”¹⁵⁴³ Las salidas a las circunstancias opresivas son, como en las novelas anteriores, la escritura y la fantasía. A estas se adjuntan de manera mucho más acentuada el sexo y, finalmente, el roer de la isla. No obstante, ya que ninguna de esas vías le aporta la libertad que busca, prefiere suicidarse y encontrar la paz en la muerte, como lo hizo en la realidad poco después de terminar esta obra.

2.1.1. Los diferentes tipos de opresión

2.1.1.1. La represión política

En la isla de este gobernador enloquecido, toda persona opuesta al régimen es asesinada. Por ejemplo, los roedores que en este caso son los contrarrevolucionarios son comidos por el ejército de tiburones antiroedores. El hecho de vivir fuera de la isla y de estar a punto de morir, permite al autor considerar este libro como su gran ajuste de cuentas y no avergonzarse por escribir todo lo que se le antoje. Sin embargo, antes de empezar, el libro está precedido de una nota del autor, en la que se responsabiliza de todo lo que está escrito en esta obra, como si tuviera que proteger a las demás personas relacionadas con la publicación de su novela:

El autor, tanto en vida como después de muerto, asume todas las responsabilidades sobre el contenido de esta obra literaria y exonera a su editor, a sus herederos y a su agente literario.¹⁵⁴⁴

Este comentario sarcástico del autor esconde una burla de la censura y de la represión de la isla. Después de estas palabras Arenas puede, supuestamente, empezar con su denuncia de la dictadura castrista. Hay varios extractos donde se nota que el escritor

¹⁵⁴² Molinero, R., “Arenas en el jardín de las delicias”, op. cit., p. 134.

¹⁵⁴³ Ibid.

¹⁵⁴⁴ *El color del verano*, p. 11.

hace referencia, con un tono burlesco, a la falta de libertad de expresión, como es el caso por ejemplo de la conferencia de ‘Lezama Lima’. Así empieza su discurso:

Queridos amigos, antes de comenzar la conferencia quiero comunicarles que si he decidido abandonar por unas horas el reino de Proserpina, donde por ventura gozo de los agasajos tanto luciferinos como cristianos, además de la grata compañía de mi madre y de mi esposa, María Luisa Bautista, también como yo, asesinada por Fifo (sí, ya sé que esta denuncia me puede costar la vida, pero como no la tengo, me importa un bledo perderla), se debe no a que no pudiera desobedecer el llamado de este dictadorzuelo de intrigas afelpadas ni a sus corifeos de alas membranosas y fines siniestros.¹⁵⁴⁵

Como Arenas, ‘Lezama’ tampoco teme a la muerte, en su caso porque sólo ha sido resucitado para el carnaval. Esto le permite decir lo que quiere sin temer la censura o la persecución.

En cuanto al control sobre la población, ‘Fifo’ lo tiene todo muy bien organizado. Aquí, los verdaderos Comités de Defensa de la Revolución son sustituidos por ordenadores que se sitúan en el ‘jardín de las computadoras’. Estas son oficinas centrales de contrainformación: comen delaciones entregadas por los informantes. Cabe mencionar que todo el mundo quiere entregar una delación a estas máquinas. El propio ‘Reinaldo’ ve hasta su madre entregando un informe sobre él mismo:

La Tétrica repasó con los gemelos el informe que su madre quería meter en la boca de una de las computadoras. El informe estaba dirigido directamente a Fifo y en él se acusaba a Gabriel de corruptor de menores, de vago, de degenerado y vicioso; de oveja descarriada que quería irse del país, de ser el jefe de una banda de maricones y de estar escribiendo un libro contra Fifo y contra todo el país, un libro ateo, maldito y contrarrevolucionario.¹⁵⁴⁶

Las personas que han sido denunciadas son después perseguidas y a veces hasta asesinadas, recordamos por ejemplo el caso de ‘Virgilio Piñera’ del que hablaré más adelante. Dos ejemplos de reacciones de ‘Fifo’ a ‘traiciones políticas’ son los siguientes: el primero es el de su fiel agente ‘Tiburón Sangriento’. A pesar del gran trabajo que estaba realizando, se enamoró de una loca: “Evidentemente, Tiburón Sangriento se había enamorado de la Mayoya. ¡Ay!, pero la escultural Mayoya

¹⁵⁴⁵ Ibid., pp. 287-288.

¹⁵⁴⁶ Ibid., p. 415.

también se había enamorado del gran tiburón.”¹⁵⁴⁷ Cuando ‘Fifo’ descubre esta relación y asiste al acoplamiento descomunal entre ellos dos, se siente altamente traicionado:

Fifo estaba rojo de ira. Sufría a la vez no sólo un golpe sentimental, sino también un golpe moral. Sentimental, porque siempre estuvo enamorado de aquel tiburón (como lo estuvo una vez de una vaca lechera)¹⁵⁴⁸; moral, porque aquel acto era una alta traición política, una desmoralización ideológica cometida para colmo delante de sus célebres invitados.¹⁵⁴⁹

Por lo tanto ordena la muerte de ‘la Mayoya’ delante de ‘Tiburón Sangriento’. El segundo ejemplo es el de ‘la Avellaneda’. Su caso simboliza en cierta manera el de los balseros cubanos que tantas veces han intentado huir de la isla en una lancha arriesgando su vida. Cuando ‘Fifo’ descubre la fuga de ‘la Avellaneda’, exige que se organice un acto de repudio donde los poetas y otras personas relevantes de la cultura cubana (‘Halisia Jalonzo’, ‘Virgilio Piñera’, ‘Delfín Proust’, ‘Nicolás Guillotina’, ‘Dulce María Leynaz’, ‘Tina Parecia Mirruz’, ‘Heberto Puntilla’, ‘Karilda Olivar Lúbrico’, ‘Lezama Lima’, ‘Julián del Casal’, ‘Odisea Ruego’, etc.) intentan convencerla de volver a la isla. Hasta el propio ‘Martí’, al cruzarla en el mar, le explica que él quiere volver a Cuba y que no entiende lo que ella piensa encontrar en el exilio. Por otro lado, en Cayo Hueso (‘José María Heredia’, ‘Primigenio Florido’, ‘Zerbo Sardoya’, ‘Bastón Dacuero’, etc.) la animan para que siga remando hacia ellos. Este es el argumento de la obra de teatro con la que se empieza el libro y que acaba con la muerte de un espectador y de ‘la Avellaneda’ en alta mar.

2.1.1.2. La represión intelectual

En esta obra, Arenas hace referencia también de manera burlesca a la censura literaria a la que están confrontados los escritores de la isla. Después de la nota del autor, el lector lee un primer capítulo titulado ‘Al juez’. En este, se aclara que la novela es una obra de ficción, por lo que sus personajes no existen en la realidad a pesar de las similitudes que uno puede encontrar con ella. Se sitúa la novela en el futuro y se cambian los nombres de numerosas personas que se convierten en personajes de

¹⁵⁴⁷ Ibid., p. 350.

¹⁵⁴⁸ En 1982, Urbe Blanca era una vaca que se convirtió en una estrella porque Fidel Castro pretendía que podía al día producir más de cien litros de leche.

¹⁵⁴⁹ *El color del verano*, p. 352.

ficción. De esta manera, el autor se burla de la censura y se protege a sí mismo a la vez:

¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundidos o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real. No olvides además que la novela se desarrolla en 1999. Sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido.¹⁵⁵⁰

A pesar de esta advertencia al juez, es decir al lector, cada vez que un personaje, sea del gobierno revolucionario o sea un personaje célebre, encuentra el manuscrito, acaba deshaciéndose de él o, a veces también, destruyéndolo. El narrador cuenta cómo siempre tiene que volver a reescribir su libro. Un momento clave en la historia de la novela que demuestra la difícil situación de los intelectuales y de la publicación de sus obras es cuando ‘la Tétrica Mofeta’ está en la cárcel. Acaba de volver a escribir su manuscrito y está pensando en cómo sacarlo de la prisión:

Ahora, con la novela terminada, a la Tétrica Mofeta sólo le restaba una empresa difícilísima, la «semiculminación» de su obra: sacar el manuscrito de la prisión. Y decimos semiculminación pues la culminación era sacarlo de la isla; y la culminación total, publicarla...¹⁵⁵¹

Dentro de la isla, sabe que es totalmente imposible publicar este tipo de libro. ‘La Tétrica Mofeta’ consigue sacar el manuscrito y hacerlo llegar a su madre pero poco después, lo llama el teniente con, el manuscrito de *El color del verano* en su mesa. Comenta el narrador:

Al instante, la Tétrica Mofeta redactó con velocidad admirable una larguísima retractación donde se acusaba de vil traidor, contrarrevolucionario, depravado y exaltaba la gentileza, nobleza y grandeza del teniente que lo atendía (en eso de la grandeza del teniente Reinaldo no mintió, al menos en el aspecto físico); luego se explayaba en una minuciosa exposición sobre las bondades y el genio de Fifo. «Todo lo que he escrito hasta ahora», terminaba diciendo la retracción, «ha sido basura y al basurero debe ir a parar. Desde hoy en adelante me haré un hombre y me convertiré en un hijo digno de esta revolución maravillosa».¹⁵⁵²

¹⁵⁵⁰ Ibid., p. 15.

¹⁵⁵¹ Ibid., pp. 335-336.

¹⁵⁵² Ibid., p. 338.

Se reconoce en este caso la retractación que el propio autor redacta en la cárcel. Luego, ‘la Tétrica Mofeta’ le pide fuego al teniente y quema delante de él el manuscrito de su novela. Otro personaje del libro que está confrontado con una situación similar es ‘Virgilio Piñera’. Había sido invitado por ‘Olga Andreu’, una amiga que organiza tertulias literarias, para que leyera sus poemas delante de un gran público de ‘locas’. El capítulo en el que se cuenta esta historia se titula ‘La lectura de los poemas efímeros de Virgilio’¹⁵⁵³. Antes de empezar su lectura, algunas ‘locas’ instalan al lado de ‘Virgilio’ un ‘infiernillo’ es decir ‘un hornillo portátil’¹⁵⁵⁴, para que después de cada poema, este pueda quemarlos a fin de no dejar ninguna prueba de lo que acaba de leer. Así lo explica el mismo escritor:

Todos estos poemas serán quemados. Pero antes les daré a ustedes la oportunidad de que los disfruten y a mí la oportunidad de leerlos. Uno escribe para los demás. Eso es indiscutible. Y toda escritura es una venganza. Yo no puedo ser una excepción. Escribo mi venganza y tengo que leerla, si no la leyera sería como si no hubiese existido. Pero inmediatamente después tengo que quemar lo leído. No puedo dejar pruebas de mi venganza, pues entonces una venganza mayor, la venganza de Fifo, caería sobre mí y me aniquilaría. Confórmense con la suerte de escuchar estos poemas una sola vez como yo me conformo con la mía, aún más terrible, de tener que escribirlos, leerlos una sola vez y después quemarlos.¹⁵⁵⁵

Los poemas de ‘Virgilio’ son, como en el caso de la escritura de Arenas, su venganza, y eso conlleva su destrucción para evitar todo tipo de persecución. Se debe citar la explicación del último poema para entender el tono de su escritura y la referencia que hace a la historia de la isla:

Ahora veían a miles de indios masacrados –algunos quemados vivos– y a otros miles que volvían armados de piedras y palos y se enfrentaban a sus perseguidores. Vieron a millones de negros esclavizados y a miles de negros cimarrones acosados por los perros, pero a veces en vez de ser devorados por la jauría eran ellos quienes la devoraban. Vieron a miles de guajiros machete en alto avanzar contra un ejército opresor que los fulminaba por centenares de un solo cañonazo, pero los sobrevivientes seguían avanzando. Y vieron ahora a millones de personas, de todas las razas, esclavizadas y estrictamente vigiladas, pero que de alguna forma se las arreglaban para burlar la vigilancia y lanzarse al mar para roer la plataforma insular de la isla. Y se vieron ellos

¹⁵⁵³ Ibid., pp. 140-145.

¹⁵⁵⁴ Ibid., p. 141.

¹⁵⁵⁵ Ibid., p. 142.

mismos bajo el mar, royendo desesperados mientras ejércitos de tiburones, capitaneados por un gran tiburón, se abalanzaban para devorarlos.¹⁵⁵⁶

‘Virgilio’ escribe claramente sobre la situación de su isla. Luego, en ese mismo poema, sigue con su tesis sobre el país y el contrapaís:

Vieron, en fin, el país y el contrapaís. Porque cada país, como todas las cosas de este mundo, tiene su contrario: y lo contrario a un país es su contrapaís, las fuerzas oscuras que tratan de que sólo perdure la superficialidad y el horror, y de que todo lo noble, hermoso, valiente, vital (el verdadero país) desaparezca. El contrapaís (de alguna forma lo revelaba el poema) es la ramplonería monopolítica y rígida; el país es lo diverso, luminoso, misterioso y festivo. Y esta revelación, más las imágenes de todo lo bello que habían contemplado, los invistió de una identidad y de una fe. Y comprendieron que no estaban solos, pues por encima de tanto horror –incluyendo el que ellos mismos exhalaban– una tradición hecha de belleza y de rebeldía, un país, los amparaba.¹⁵⁵⁷

Arenas presenta aquí, a través de las palabras de ‘Piñera’, sus ideas sobre la triste tradición de la isla y de los hombres que siempre la han habitado. A pesar de protegerse quemando sus poemas, esta lectura es lo que convencerá a ‘Fifo’ de mandar matar a ‘Virgilio Piñera’. Dentro del público de las ‘locas’ en casa de ‘Olga Andreu’, “a pesar de todo, había en esta lectura dos maricones con una grabadora escondida en el ano: Miguel Barniz y Paula Amanda/Luisa Fernández.”¹⁵⁵⁸ Tachando de esta manera a esos dos personajes, Arenas hace su propia venganza de aquellos que siempre consideró como delatores e hipócritas. Hasta en su autobiografía se detiene en la lectura de ‘Piñera’ y también menciona a esos autores como delatores:

Por entonces, a Virgilio Piñera lo visitó la Seguridad del Estado en su casa; lo insultaron, lo vejaron y le quitaron todos sus manuscritos, prohibiéndole volver a hacer cualquier tipo de lectura pública. Desde entonces, se sumió en una especie de angustia silenciosa y en el terror. Quien delataba las lecturas de Virgilio como contrarrevolucionarias era Miguel Barniz; esto lo pude comprobar después, cuando su amigo René Cifuentes, ahora en el exilio, me lo ratificó.¹⁵⁵⁹

¹⁵⁵⁶ Ibid., p. 144.

¹⁵⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁵⁸ Ibid., p. 257.

¹⁵⁵⁹ *Antes que anochezca*, p. 192.

Finalmente, el último episodio relacionado con la persecución intelectual que se debe resaltar es el de la segunda retractación de ‘Heberto Puntilla’. En ese capítulo, Arenas hace una parodia de la autocrítica de Heberto Padilla, quien fue arrestado por el gobierno de Castro y acusado de escribir poemas contrarrevolucionarios. Estuvo obligado a hacer una autocrítica pública que se reconoce en gran parte en estas palabras del narrador. Este comenta en la novela que la “«espontánea» retractación”¹⁵⁶⁰ era:

un mamotreto oficinesco en el que se confesaba de haber cometido todos los delitos de lesa patria y de alta traición a Fifo y se pedía, como acto purificador, la pena de muerte por fusilamiento y terminaba con un exaltado «Patria o muerte. ¡Venceremos!»¹⁵⁶¹

Y sigue, haciendo referencia al hecho de que Heberto Padilla, además de autocriticarse, también acusó a personas cercanas como, entre otros, su propia esposa, Belkis Cuza Malé:

Así, mientras se delataba a sí mismo como traidor y contrarrevolucionario, delató también por el mismo delito a sus amigos, entre ellos la Paula Amanda y la César Lapa (la mulata de fuego), y también delató a su propia esposa, quien enarbolando su ametralladora le lanzó un tiro que fue a dar en una gigantesca estatua de Carlos Marx, haciéndola añicos.¹⁵⁶²

Finalmente, la confesión parodiada llega a extremos completamente absurdos: ‘Heberto Puntilla’ le pide perdón de rodillas a ‘Fifo’, le requiere que le dé una patada y que lo escupa, luego que le orine y finalmente, que le meta todo su pie en el ano. Es la humillación total de ‘Puntilla’ ante ‘Fifo’ que acaba también ridiculizado por el narrador.

2.1.1.3. La represión sexual

Como ya se había podido ver en *Otra vez el mar*, en esta novela también está muy presente la denuncia de la represión sexual. En la Cuba revolucionaria de los años sesenta, los hombres que no siguen la imagen viril del ‘hombre nuevo’ son rechazados

¹⁵⁶⁰ *El color del verano*, p. 344.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*

¹⁵⁶² *Ibid.*

por el gobierno. Señala Humberto López Cruz que “el autor concientiza su rebeldía y denuncia un sistema de intolerancia oficial contra quienes no ‘encajan’ dentro de los parámetros autorizados debido a la orientación sexual del individuo.”¹⁵⁶³ En *El color del verano* se vuelve a encontrar la situación de represión al homosexual que no tiene trabajo, no tiene derecho a un alojamiento y es además, a menudo, arrestado y encarcelado por sus preferencias sexuales. En la novela, el personaje ‘Oliente Churre’ da una definición del homosexual bajo un gobierno como el de ‘Fifo’:

Un homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio, que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar. Estamos siempre buscando un sitio que al parecer no existe. Estamos siempre como en el aire y atisbando. Nuestra condición de pájaro es perfecta y está muy bien que así nos hayan calificado. Somos pájaros porque estamos siempre en el aire, en un aire que tampoco es nuestro, porque nuestro no es nada, pero que al menos no tiene fronteras.¹⁵⁶⁴

Estos seres se sienten como exiliados dentro de su propio país. No encajan en la sociedad revolucionaria dado que no corresponden a sus parámetros, pero son además rechazados por sus familiares y amigos. En el capítulo ‘Viaje a Holguín’, llega un momento en el que ‘Gabriel’ tiene ganas de decirle a su madre todo lo que lleva callando desde hace muchos años:

Y el hijo sentía por ella una inmensa lástima, un inmenso cariño, y también sentía unos enormes deseos de llegar hasta la madre y abrazarla suplicándole que no pusiera esa cara de pena que después de todo no tenía tantas cosas de qué lamentarse y hasta sentía deseos de decirle que si él había abandonado el pueblo era para que no llegaran hasta ella los rumores de su vida íntima y que si se había casado y hasta había tenido un hijo era para que ella pudiera decírselo a sus amigas y sin duda a la escoba, acallando así cualquier sospecha sobre la vida sexual de él, su hijo. Mira, me he casado, tengo un hijo, todo eso lo he hecho por ti. He hecho infelices a otras personas por ti, he traído una criatura al mundo que no tenía por qué venir a sufrir a este infierno por ti. Y sobre todo, mira, mira, no me he traicionado a mí mismo. No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta. Tú tienes una escoba, yo no tengo más que la

¹⁵⁶³ López Cruz, H., “La proyección apocalíptica areniana en *El color del verano*: subversión y libertad”, *Monographic Review – Revista Monográfica* (Lubbock), 14 (1998), pp. 114-115.

¹⁵⁶⁴ *El color del verano*, p. 403.

desesperación. ¡Entiéndeme! ¡Acéptame como soy! Casi todo he sacrificado por ti.¹⁵⁶⁵

Cuánto se nota la desolación del homosexual en esas palabras, quien tiene que mentir a su propia madre y vivir con una triple personalidad para que lo acepten. La imagen de la madre anuncia en esta novela el argumento de *El asalto*: ella, al igual que el Estado, rechaza todo lo que hace y representa su hijo. De esta manera el ser reprimido identifica a la madre y al Estado con el mismo papel. Luego sigue la conversación entre ‘Gabriel’ y su madre:

-¿Y el niño ya gatea?
-Sí, ya da hasta unos pasitos –mintió Gabriel.
-¿Y tu mujer ya volvió al trabajo?
-Sí, desde hace meses –mintió Reinaldo.
-Dime la verdad. ¿Son ustedes felices, se llevan bien?
-¡Sí! ¡Sí! –mintió con entusiasmo la Tétrica Mofeta-. Yo soy muy feliz.¹⁵⁶⁶

Resalta en este párrafo la múltiple personalidad del personaje. Estando con su madre, es ‘Gabriel’, el campesino que dejó Holguín para vivir en la capital. Sin embargo, hay momentos como en este en el que se nota que ‘Gabriel’ sólo es una parte de la personalidad del protagonista. Poco después de esta conversación, sigue el narrador consigo mismo:

Cómo podía ser feliz una persona cuya verdadera existencia era clandestina, alguien que casi siempre tenía que estar poniéndose una máscara, fingiendo, representando, simulando que creía, que amaba, que confiaba plenamente en el régimen que aborrecía y en el cual aparentemente militaba y contra el cual además temerosamente conspiraba.¹⁵⁶⁷

Para sobrevivir en ese mundo represivo, se siente obligado a vivir esa triple vida. Nunca tiene realmente la oportunidad de ser él mismo sin temer las consecuencias.

En otro momento de la novela, vuelve a mencionarse ese dilema frente al que se encuentra el protagonista. Tiene que elegir entre una vida tranquila, pero donde se miente a sí mismo, o su propia vida pero haciendo sufrir a sus seres queridos:

¹⁵⁶⁵ Ibid., p. 115.

¹⁵⁶⁶ Ibid.

¹⁵⁶⁷ Ibid., p. 116.

Había que optar entre la novela que era su propia vida y la felicidad de los demás. Había que escoger entre su propia, querida, prohibida vida, y la vida de los seres queridos. En el mundo en que vivía (y tal vez en cualquier mundo) no había espacio para que él pudiese ser feliz sin hacer desdichadas a las personas que él más amaba. El precio que tenía que pagar por ser él mismo era tan caro que tal vez lo mejor era renunciar definitivamente a ser él mismo y ofrecerse a los demás tal como ellos querían verlo. Lo mejor sería olvidarse de aquel manuscrito que lo perseguía y que a la vez se le escapaba constantemente, olvidarse también de perseguir a los hombres por los cuales también vivía y se esfumaban incesantemente. Olvidarse de toda su vida y comenzar una nueva vida. Así, tan cursi y tan imposible como sonaba: una nueva vida. Sí, dedicarse a su esposa y a su hijo (que ahora tendría que resucitar), a su madre. De todos modos, con esa renuncia, qué perdía. ¿Acaso viviendo la vida que vivía había encontrado la felicidad? ¿No era demasiado alto el precio que tenía que pagar por un minuto furtivo y casi siempre inalcanzable de placer?¹⁵⁶⁸

Se da cuenta que para poder vivir su vida, tiene que pagar un precio muy alto, y que esa situación tampoco le aporta felicidad. Se encuentra frente a un dilema existencial. En otra ocasión, aunque eso pertenezca a la parte burlesca de la novela, otro personaje teme la represión sexual: ‘Tedeavoro’. Este, como en *Otra vez el mar*, sigue obsesionado por encontrar un hombre que le quite su virginidad. Para protegerse, ‘Nicolás Guillotina’ le ha regalado el tomo 27 de las *Obras completas* de Lenin. Pasea por las calles y por los parques y llega a un gran urinario lleno de homosexuales. En ese momento, entiende que con este libro en la mano, nadie se atreve a acercarse a él:

Aquel libro, aquel nombre, era casi el símbolo del Partido Comunista y por lo tanto de Fifo y por lo tanto de su implacable ejército, que perseguía y condenaba toda «desviación» sexual. Quien portase tal obra, y la exhibiese así, tan descaradamente, no podía ser más que un comisario político, es decir alguien ante el cual había que ocultar toda manifestación vital y por lo tanto pingal.¹⁵⁶⁹

Ese libro simboliza el gobierno de ‘Fifo’ y por consiguiente la represión sexual. Finalmente, un último personaje que alude a esta persecución es ‘Oliente Churre’, leído por la ‘reina de Holanda’, en la gran conferencia. Hace un repaso de la historia de los homosexuales:

¹⁵⁶⁸ Ibid., pp. 124-125.

¹⁵⁶⁹ Ibid., p. 152.

«Y sin embargo, a pesar de la persecución», se elevó la voz de la reina de Holanda, «aquellos nativos seguían reuniéndose en grupos de más de tres mil para practicar el amor prohibido.» Se citaron las locas de la colonia también perseguidas, las locas de la república también discriminadas, las locas masacradas bajo el comunismo y el fascismo. Se iluminó la pantalla y aparecieron locas rusas congeladas en gulags remotos, locas carbonizadas en campos de concentración nazis. Se mostraron fotografías de las locas cubanas confinadas en los campos de concentración de Fifo. Se exhibió incluso un documental en el cual se veía a las locas mientras eran recogidas en el Parque Central de La Habana, en las playas, en el Paseo del Prado, en la heladería Coppelia, en el teatro García Loca y hasta en la Loma de la Cruz de Holguín y en La Gran Piedra.¹⁵⁷⁰

Hace referencia a los campos de concentración elaborados por ‘Fifo’ para encerrar y reeducar a los homosexuales, que obviamente recuerdan al lector las UMAP de los años sesenta en la isla. También hay varias alusiones a las recogidas de los homosexuales en La Habana en los años sesenta y setenta, como por ejemplo en el siguiente extracto:

Y Óscar desciende y toca casi rauda el suelo para presenciar la recogida de maricones más gigantesca que se ha realizado en la historia de la humanidad y de la localidad. Miles de locas son apresadas y a patadas son conducidas a guaguas, jaulas de hierro y carros patrulleros y de allí al campo de trabajo forzado.¹⁵⁷¹

En este otro pasaje, el narrador alude a la situación del mismo protagonista en este contexto:

Mucho antes de que la Tétrica Mofeta fuera a parar a la prisión del castillo de El Morro, fue recogida en La Habana, creo que en la esquina de Coppelia o en la cafetería del Capri o en la playa de la Concha. Junto con siete u ocho mil pájaras más –no recuerdo, pues yo era muy niña–, fue internada en un campo de concentración en Camagüey.¹⁵⁷²

Cabe recordar que todas las Unidades Militares de Ayuda a la Producción estaban situadas en la provincia de Camagüey. En la novela, se produce un acontecimiento burlesco en el que se denuncia indirectamente la situación de persecución a los

¹⁵⁷⁰ Ibid., p. 402.

¹⁵⁷¹ Ibid., p. 113.

¹⁵⁷² Ibid., p. 120.

homosexuales en la isla. 'Fifo' está haciendo una última inspección de su país y pregunta:

¿Qué significa esa cantidad de hombres desnudos? –preguntó a toda la audiencia.

-Comandante –respondió zalamero el ministro de Educación–, ése es el campo de concentración para homosexuales que usted mismo diseñó y que yo al momento construí. Ahí tenemos encerrados a quinientos mil maricones.

-¿Cómo? ¿Qué has dicho? ¿Campo de concentración? ¿Qué pensará nuestra invitada de honor aquí presente? Que somos unos salvajes fascistas, que yo soy el mismo Hitler y que tengo campos de concentración. ¿Así que en este país donde todo no es más que libertad tenemos campos de concentración?

-Comandante, usted mismo me mandó construirlos.

La Dama del Velo miraba extasiada por la ventanilla.

-Es un campo de rehabilitación para criminales –le explicó Fifo.

-La rehabilitación es muy necesaria –comentó la Dama del Velo.

-Claro que sí –respondió Fifo, y dirigiéndose al ministro–: La rehabilitación, ¿oíste? Pero nunca, jamás, los campos de concentración. Nosotros lo que hacemos es educar o reeducar, jamás concentramos a nadie a la fuerza. Esos jóvenes están ahí voluntariamente porque quieren reeducarse –continuó Fifo mientras con catalejo se cercioraba de que las cercas electrificadas del campo de concentración no tuvieran ningún hueco.¹⁵⁷³

2.1.2. Los diferentes escapes

Para sobrevivir a esa situación de represión, el protagonista busca, como en las novelas anteriores, una escapatoria que encuentra también en la escritura y en la fantasía. A esto se añade en esta obra la huida en la sexualidad, pero como todo esto no es suficiente decide, con los demás homosexuales de la isla, empezar a roer la isla de su plataforma a fin de liberarla. Finalmente, el protagonista se da cuenta de que esto tampoco le aporta la libertad anhelada y busca su salvación en la muerte, como es el caso de Celestino, Fortunato y de Héctor.

2.1.2.1. La escritura

La escritura es para 'Reinaldo' imprescindible para sobrevivir porque representa para él su venganza. Está escribiendo la novela, que el lector tiene delante de sus ojos, en la que se burla de todo el mundo y en especial de los responsables de su situación como perseguido. Desafortunadamente, por varias razones, siempre pierde el manuscrito de su obra. Las peripecias sobre el manuscrito de *Otra vez, el mar*,

¹⁵⁷³ Ibid., pp. 159-160.

contadas en el capítulo anterior, se vuelven a encontrar aquí reproducidas pero en relación con la cuarta novela de la pentagonía. En el siguiente párrafo se puede reconocer la historia de la novela anterior, primero entregada a Nelly Felipe alias ‘Eva Felipe’ que por miedo a la reacción de su marido, prefiere devolvérsela:

Reinaldo metía todos los papeles en un enorme saco de cemento y se iba de casa en casa, buscando un amigo a quien confiarle su tesoro. Eva Felipe, una vieja amiga de Gabriel, le guardó la novela durante todo un verano hasta que comenzó a leerla. Alarmada, fue a ver a Reinaldo con el manuscrito, es decir con el saco de cemento a cuestas. Mi marido es primer teniente, le explicó a la Tétrica Mofeta, si descubre estos papeles me llevaría presa...¹⁵⁷⁴

Y las peripecias de la novela siguen, primero en manos de ‘Tedevaro’ y luego robadas por ‘Tatica’ en la playa:

Tedevaro se comprometió a guardar «aquellos papeles», pero cuando se descubrió a él mismo en la novela pintado como una de las locas más feas y desesperadas del globo, visitó a Reinaldo y le dijo: Acabo de hacerte un gran favor, he quemado tu novela en vez de entregarla a la policía, como era mi deber. La Tétrica Mofeta puso a Tedevaro en el número uno de su larga lista de enemigos, y al instante comenzó de nuevo a escribir *El color del verano*, cuyo manuscrito volvió a desaparecer cuando Tatica le robó las patas de rana en el puente Patricio Lumumba. Reinaldo reescribió la novela.¹⁵⁷⁵

Después explica que deja el nuevo manuscrito a su amigo ‘Aurélico Cortés’ pero que, al descubrir que aparece en él como ‘Santa Marica’, decide destruirlo. Finalmente, opta por la solución que recuerda la autobiografía:

Reinaldo volvió a escribir la novela y la metió en unas bolsas de nailon negro que se había robado mientras sembraba posturas de café en el Cordón de La Habana, y escondió la novela debajo de las tejas de la casa de su tía Orfelina, donde entonces él vivía.¹⁵⁷⁶

Desafortunadamente, poco después es arrestado en la playa con ‘Coco Salas’ y cuando más tarde vuelve a casa de su ‘tía Orfelina’ con las ‘hermanas Brontë’, el manuscrito ha desaparecido. En la cárcel había vuelto a escribir su novela pero tuvo

¹⁵⁷⁴ Ibid., pp. 122-123.

¹⁵⁷⁵ Ibid., p. 123.

¹⁵⁷⁶ Ibid.

que quemarla delante del teniente para demostrar su rehabilitación. A esto se añade el momento en que ‘Delfín Proust’ se lleva la mochila de ‘Reinaldo’ con el manuscrito al bajar del tren y pretende haberla perdido. Finalmente, cuando se tira al agua con su novela encerrada en botellas mientras la isla se está yendo a la deriva, son los tiburones quienes devoran su manuscrito. Aunque matado por esos mismos tiburones, el protagonista sólo piensa en el hecho de que va a tener que reescribir su novela.

La historia del manuscrito de *El color del verano* se puede considerar como una parodia hiperbólica de la historia verdadera del manuscrito de *Otra vez, el mar*. A pesar de la dificultad de guardar ese texto, ‘Reinaldo’ siempre vuelve a escribir su novela porque siente la necesidad de dejar un testimonio de su vida y de su persecución. Quiere dar su versión de la historia de su isla y oponerse de esta manera a la versión oficial dada por el gobierno.

2.1.2.2. El sexo

El color del verano es la novela más homoerótica de Arenas. Retrata una sociedad oprimida cuyo único escape es el sexo. La práctica homosexual representa en esta obra la liberación política del individuo. Humberto López Cruz señala que se puede interpretar el “desenfreno sexual como medio de protesta social y liberación de las ataduras y restricciones que les han sido impuestas por todos a su alrededor.”¹⁵⁷⁷ Se trata de una verdadera revolución sexual contra el opresor donde los perseguidos se convierten en los perseguidores. Fowler Calzada habla de una contrautopía que “responde a la utopía moralizadora de la revolución cubana”¹⁵⁷⁸ donde ahora “el mayor execrado se conviert[e] en el mayor objeto de deseo”¹⁵⁷⁹. Rita Molinero se refiere en términos similares a la situación de la isla donde las ‘locas’ han tomado el poder:

Contrario a la victoria sobre el placer del ideal platónico, los pájaros irreverentes de Arenas configuran un nuevo jardín de las delicias donde el cuerpo cede sin cesar a la lujuria. Es la transgresión de un sistema político que permite la infamia y el terror mientras la actividad homosexual es rigurosamente controlada. Arenas, consciente de lo irritante que puede ser el

¹⁵⁷⁷ López Cruz, H., “Desesperanza y continuidad en ‘Orfeo negro’ y ‘El color del verano’”, *Catálogo de Letras*, 11-12 (1997), p. 15.

¹⁵⁷⁸ Fowler Calzada, V., op. cit., p. 21.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

juego homoerótico, arrastra en su desfile carnavalesco tanto a las locas como a sus delatores. Perseguidores y perseguidas se cancelan en un mismo juego prohibido que convierte la isla en una gigantesca pajarera y hace exclamar a la Figuerova, a quien no le gustaban los hombres sino los pájaros, cuando llega a Cuba: ‘He llegado finalmente al paraíso.’¹⁵⁸⁰

Otro elemento importante de este libro es que Arenas rompe el estereotipo del homosexual afeminado. Como apunta Kaebnick, “the *loca* protagonista-narrator refuses *machista* degradation and reclaims strength. In fact, Arenas presents a militantly *maricón*-affirmative discourse. He resignifies *mariconería*, which homophobically has meant *trastada* and *cobardía*. The *loca* needs Cuban support, but Cuba needs its *locas* too.”¹⁵⁸¹ Y añade que en *El color del verano*, “Arenas portrays homoerotic desire in the macho; it is repeatedly identified and analyzed as *bugarrón* sexuality. By showing homoerotic desire in the macho, and by deconstructing the distance between *bugarrón* and *loca*, Arenas queers and transgenders the macho.”¹⁵⁸²

En su autobiografía, el autor intenta dar una definición de la palabra ‘bugarrón’:

No sé cómo llamar a aquellos jóvenes cubanos de entonces; no sé si bugarrones o bisexuales. Lo cierto es que tenían sus novias y sus mujeres, y cuando iban con nosotros gozaban extraordinariamente; a veces más que con sus mujeres, que muchas veces se negaban a mamar y disfrutaban menos con ellas porque tenían prejuicios.¹⁵⁸³

Y añade sobre la ambigüedad sexual que se encontraba en ese período:

Al no existir estas divisiones, lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser un homosexual para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro como un acto normal. Del mismo modo, a la loca que le gustaba otra loca, podía ir con ella y vivir juntas sin ningún problema, pero al que le gustaran los hombres de verdad, también podía alcanzar a ese macho que quería vivir con él o tener con él una relación amistosa, que no interrumpía para nada la actividad heterosexual de aquel hombre. Lo normal no era que una loca se acostara con otra loca, sino que la loca buscara a un hombre que la poseyera y que sintiera, al hacerlo, tanto placer como ella al ser poseída.¹⁵⁸⁴

¹⁵⁸⁰ Molinero, R., “Arenas en el jardín de las delicias”, op. cit., p. 133.

¹⁵⁸¹ Kaebnick, Suzanne, “The Loca Freedom Fighter in *Antes que anochezca* and *El color del verano*”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (Tempe), 26: 1 (mayo 1997), p. 104. (cursiva en la cita)

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 107.

¹⁵⁸³ *Antes que anochezca*, p. 132.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

De esta manera, el autor ofrece en la novela una explicación sobre las ‘locas’ y los ‘bugarrones’. El personaje ‘Delfín Proust’ explica en la gran conferencia¹⁵⁸⁵ que las cuatro grandes categorías de las ‘locas’ son la ‘loca de argolla’ (o ‘loca de atar’), la ‘loca común’ (o ‘loca simple’), la ‘loca tapada’ (o ‘loca tapiñada’) y la ‘loca regia’. En cuanto a los ‘bugarrones’, es ‘la Superchelo’ quien aclara¹⁵⁸⁶ cuáles son las cuatro grandes clasificaciones, a saber: el ‘bugarrón de ocasión’ (o ‘bugarrón dormido’), el ‘bugarrón acomplejado’, el ‘bugarrón nato’ y el ‘superbugarrón’ (este está en vía de extinción porque sólo tiene relaciones con hombres reales y estos ya no se encuentran en la isla: todos se han vuelto maricones).

Arenas denominó esta obra ‘la novela de las locas’; en ella quiere cambiar la imagen que se tiene del mundo homosexual y dejarles a ellos la oportunidad de dar su versión de la historia.

2.1.2.3. El roer de la isla

A pesar del desenfreno sexual de los habitantes de la isla, empieza a hacerse cada vez más necesario un cambio radical de la situación a fin de encontrar la libertad. Así lo explica el narrador en el primer capítulo titulado ‘La Historia’:

Pero tanta era la desesperación que la gente determinó que había que escaparse con la isla completa. Una vez que la isla cambiase de lugar, encallaría cerca de algún continente, de alguna tierra firme y libre. Entonces decidieron tácitamente roer la plataforma insular de la isla hasta separarla de su base, y una vez con la isla a la deriva confiar su suerte a las olas y al viento...¹⁵⁸⁷

Y continúa:

Así, con incesantes y clandestinas zambullidas todo el pueblo comenzó a roer la plataforma insular de la isla de Cuba, desarrollando con el tiempo potentes pulmones que le permitían estar bajo el agua hasta casi una hora y adquiriendo dientes prominentes, como era el caso de Aurélico Cortés y de Tomasito la Goyesca.¹⁵⁸⁸

¹⁵⁸⁵ *El color del verano*, pp. 405-407. Esas mismas categorías aparecen en la autobiografía, p. 103.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, pp. 220-222.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 137.

Por lo tanto, “La palabra «roedor», ya de por sí despectiva, se convirtió en la peor ofensa que podía propinarse a un ser humano.”¹⁵⁸⁹ Este roer de la isla es, como lo señala Humberto López Cruz, algo muy simbólico de parte del autor:

El hecho que los «roedores» quieran desprender la isla de su plataforma y marchar sobre ella hacia lo incierto, revela una visión apocalíptica que anticipa una total ruptura con la situación actual, una completa destrucción, no de la isla sino del sistema que la subyuga y hacia el cual va dirigido el asalto textual. Esta denuncia de Arenas es un compromiso personal con su verdad; su resistencia, su método de rebeldía.¹⁵⁹⁰

Es casi al final de la novela, con el entierro clandestino de ‘Virgilio Piñera’, cuando el pueblo cubano se da cuenta de que la isla se ha soltado de su plataforma porque el cadáver del escritor cae al agua:

Al oír el murmullo de aquella agua que corría a unos dos o tres metros de profundidad, todos comprendieron que la isla había sido al fin separada de su plataforma y que aquel chapuzón fúnebre era el aviso de una liberación total.¹⁵⁹¹

Por fin han conseguido su liberación tan anhelada. Más adelante, el autor hace referencia a los balseros, situación ahora que no se volvería a producir ya que era la isla entera la que se iba a la deriva:

Partía, partía. La isla partía. Ya no se trataba de una loca que se tiraba al mar y convertida en pargo (como la Ñica y compañía) nadaba hasta Cayo Hueso; ya no se trataba de un recluta que cansado de los atropellos militares se abría camino en el mar sobre una goma de camión; ya no se trataba de un negro formidable que luego de haber sido doblemente discriminado (como hombre y como negro) partía sobre un madero flotante; ya no se trataba de una familia que sobre una balsa hecha con la mesa del comedor se lanzaba al golfo; ya no se trataba de miles de hombres fluyendo en cualquier cosa que flotase en busca de un destino incierto, pero al menos esperanzador. Se trataba de que el país en sí mismo partía en estampida geológica y geográfica. Algo sin duda insólito en la historia del éxodo: la isla de Cuba, desasida de su base, abandonaba el golfo y como una inmensa nave (causando un remolino de espuma arrollador) salía al mar abierto, dejando sumergido el gran palacio catacumbal, sobre el

¹⁵⁸⁹ Ibid.

¹⁵⁹⁰ López Cruz, H., “Subversión en el discurso histórico de *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, *South Eastern Latin Americanist*, Vol. XLI: 1-2 (verano-otoño 1997), p. 27.

¹⁵⁹¹ *El color del verano*, p. 445.

cual bramaban las computadoras mientras se hundían en medio de sordas explosiones de furia; (...).¹⁵⁹²

Están todos eufóricos por lo que han logrado:

En medio de aquella estampida, el pueblo, tocado por la euforia de la fuga y por lo tanto de la libertad, comenzó a dar gritos de júbilo mientras con las manos, cual si fueran remos, trataba de conducir la isla hacia puntos diferentes.¹⁵⁹³

Finalmente, los enanos de ‘Fifo’, quienes eran sus principales informantes y controladores, se tiran al mar y son devorados por los tiburones. Hasta el propio dictador acaba matado por ‘Tiburón Sangriento’, quien encuentra en este acto su gran venganza después de la muerte de su querida ‘Mayoya’. Desafortunadamente, los habitantes de la isla no logran ponerse de acuerdo en cuanto al destino de la isla y esta acaba hundiéndose con todos ellos. Este final apocalíptico de la isla expone el escepticismo del autor en cuanto al futuro de su país natal.

2.1.2.4. La muerte

Desgraciadamente, el protagonista no encuentra ni en el sexo, ni en la liberación de la isla, ni en la escritura, la libertad que necesita para poder ser él mismo. Es por esta razón que decide suicidarse. En una oración, ya había mencionado su deseo de morir: “Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en un yerbazal que el sol calcina.”¹⁵⁹⁴ Cuando la isla se ha soltado de su plataforma y él vuelve a pensar en su tragedia, opina que le ha llegado el momento de irse:

Para aumentar aún más su sentimiento trágico de la vida, cual nueva Unamula, se miró en el espejo. Qué espanto. Se trataba definitivamente de una loca vieja. Una loca vieja a quien la mala noche le había puesto al descubierto sus arrugas y sus ojeras más espeluznantes. Te ha llegado el momento de la partida, querida, se dijo Gabriel mirándose en el espejo.¹⁵⁹⁵

¹⁵⁹² Ibid., p. 449.

¹⁵⁹³ Ibid.

¹⁵⁹⁴ Ibid., p. 411.

¹⁵⁹⁵ Ibid., p. 453.

Sin embargo, antes de todo, piensa en volver a su cuarto para recuperar su manuscrito y meterlo en las botellas vacías que había guardado para esa ocasión. Lo más importante para él es salvar su obra:

La Tétrica Mofeta, sabiendo que de un momento a otro sería pasto de los peces o se ahogaría en aquel remolino, comenzó a lanzar las botellas fuera del torbellino. Aunque pereciera (y ya eso era inminente) su obra se salvaría, pensaba abriendo el saco y lanzando las botellas.¹⁵⁹⁶

En el mar, es devorado por los tiburones quienes consideran a cada persona en el agua como seguidor de ‘Fifo’. Los peces también se comen las botellas con el manuscrito. ‘Reinaldo’ está una vez más confrontado con la fatalidad del escritor: tiene que volver a escribir su novela.

Esta muerte del protagonista recuerda de cierta forma la muerte del autor. Reinaldo Arenas se suicidó el 7 de diciembre de 1990, poco después de terminar este libro. Pidió que se echaran sus cenizas en el mar de Cuba una vez que la isla fuera libre. Es su amigo Lázaro Gómez Carriles quien todavía las conserva hoy en día dado que, quince años más tarde, la isla sigue gobernada por el mismo Fidel Castro. Al tirarse al agua, el personaje ‘Reinaldo’ se suicida porque sabe pertinentemente que esto representa la muerte. Allí se quedan sus restos, en el mar de Cuba, como será el caso de los del autor, algún día en el futuro.

2.2. El contexto histórico

El contexto histórico de *El color del verano* es claramente la Revolución cubana, aunque a este se añade también el de la historia de la isla pero en un período de tiempo más amplio. En el libro aparecen cinco capítulos titulados ‘La historia’ en los que se presenta la isla con su pasado, su presente y su futuro. Explica López Cruz que este “discurso histórico es un elemento textual que aporta cohesión dentro de la estructura carnavalesca de *El color del verano*. Los capítulos dedicados a la historia se convierten en la voz de denuncia que ratifica la parodia.”¹⁵⁹⁷ Esas páginas en el libro son las que establecen cierto equilibrio entre la ficción y la realidad y dan un valor

¹⁵⁹⁶ Ibid., p. 454.

¹⁵⁹⁷ López Cruz, H., “Subversión en el discurso histórico de *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 28.

histórico a la obra. Le permite así servir de denuncia contra las injusticias padecidas por los habitantes de la isla, como señala López Cruz:

La semántica ficcional, aplicada a los capítulos de «La Historia», puede considerarse un replanteo de la visualización del discurso y de la complicidad intertextual, unificación simbólica entre la literatura y la realidad. Esta fusión legitima el valor textual histórico de *El color del verano* que no sólo reconoce una sola voz subversiva sino que amplía la problemática social al incluir tanto a los que se oponen al sistema totalitarista como a los que lo aclaman. El replanteamiento histórico del discurso areniano ofrece otra posibilidad discursiva y representa en su subversión el método por el cual el texto puede convertirse en un elemento combativo que se utiliza contra una realidad opresiva que ha condenado al hombre a la marginación y al ostracismo.¹⁵⁹⁸

Con este libro, Arenas quiere dar su versión de los hechos y oponerse a la historia oficial del gobierno de Castro:

El color del verano no es tan sólo una sátira carnavalesca que refleja una sociedad decadente; el lector no enfrenta solamente la carnavalización del texto. Tampoco es sólo un enfrentamiento con una multiplicidad de voces que afloran en la narrativa amparando otros tantos puntos de vista, a partir de la teoría de Mikhail Bakhtin. El carnaval desde el punto de vista de la subversión en el discurso histórico, es el fundamento de la reescritura de la historia presente en *El color del verano*. El carnaval, más que una decoración, se convierte en elemento unificador que sustancia el discurso subversivo; la estructura carnavalesca dentro del texto contribuye al replanteamiento histórico.¹⁵⁹⁹

2.2.1. La isla en el presente

Al leer las primeras líneas del primer capítulo ‘La historia’ el lector entiende inmediatamente que el contexto histórico de la novela es la Revolución cubana y que ‘Fifo’ es Fidel Castro:

Ésta es la historia de una isla dominada por un tirano absoluto llamado Fifo. El tirano llevaba en el poder cuarenta años y, desde luego, ejercía un control total sobre todos los habitantes de la isla. La gente se moría de hambre pero tenían que elogiar incesantemente la abundancia en que vivían gracias a las técnicas productivas introducidas por el tirano. La gente no podía salir de la isla ni

¹⁵⁹⁸ Ibid., pp. 28-29.

¹⁵⁹⁹ Ibid., p. 29.

podía hacer el más leve comentario contra el tirano, pero tenían que pasarse día y noche entonando himnos a la libertad maravillosa y al porvenir luminoso que les había concedido el tirano. En aquella isla todo el mundo vivía por lo menos una doble vida: públicamente no dejaban ni un instante de alabar al tirano, secretamente lo aborrecían y ansiaban desesperadamente que reventase. Pero el tirano tenía un inmenso ejército y un sistema de espionaje único, de manera que destruirlo parecía imposible. El sueño de toda aquella gente ya no era que la isla fuera libre, sino poder escaparse de aquella isla que era una prisión perfecta.¹⁶⁰⁰

Se vuelve a encontrar en ese extracto la idea de la doble vida para sobrevivir. Así lo menciona también en otro apartado:

Ésta es la historia de una isla donde sólo han triunfado los mediocres más serviles. Una isla sometida a un verano infinito, a una tiranía infinita y a la estampida unánime de sus habitantes, quienes mientras aplauden las maravillas de la isla sólo piensan en cómo poder abandonarla.¹⁶⁰¹

En otro de esos capítulos, el narrador se refiere a las cualidades de la isla. Hace el elogio de su belleza y de su cultura, pero añade que por el egoísmo y egocentrismo de su gente, todo empezó a degenerar:

Ésta es la historia de una isla que poseía las playas más bellas del mundo, la tierra más fértil del mundo, la capital más cautivadora del mundo. Ésta es la historia de una isla que tenía una de las bailarinas más notables del mundo, uno de los poetas más destacados del mundo y la mejor música del mundo. Ésta es la historia de una isla que había sido calificada como la tierra más hermosa del mundo por un marinero que careció desesperado en sus costas, salvándose de una tripulación que quería cortarle la cabeza por haberla embarcado en un viaje al parecer infinito. Pero poco a poco, con mil taquimañas, cada habitante de la isla quiso poseer para sí mismo la isla, quiso apoderarse para él solo de las mejores tierras y quiso habitar en las casas más lujosas sin importarle que los demás vivieran en la calle.¹⁶⁰²

Hasta que finalmente, un día, llegó el peor de todos, el ‘delincuente único’ quien “rápidamente se adueñó de todas las playas, de todas las tierras, de todas las ciudades y obligó a la gran bailarina, al gran poeta, a los cantantes y a las orquestas a que

¹⁶⁰⁰ *El color del verano*, p. 136.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 340.

bailaran, tocaran y cantaran sólo para él.”¹⁶⁰³ El autor se refiere por supuesto a Fidel Castro alias ‘Fifo’.

2.2.2. La isla en el pasado

Al hacer referencia al pasado de la isla, el autor quiere llamar la atención sobre la tradición trágica de Cuba y de su sociedad. Como explica en su prólogo: “El colorido local, la brisita del atardecer, el ritmo de las mulatas son envolturas epidérmicas tras las cuales se esconde y permanece lo siniestro, nuestra implacable tradición.”¹⁶⁰⁴ Esa idea se vuelve a encontrar también en uno de esos cinco capítulos:

Ésta es la historia de una isla atrapada en una tradición siniestra, víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua. Ésta es la historia de una isla sometida al desgaste de la estafa, al estruendo de la fanfarria, de la violencia y del crimen durante quinientos años. Ésta es la historia de un pueblo que vivió siempre para las grandes ilusiones y padeció siempre los más siniestros desengaños. Un pueblo que tuvo que aprender a mentir para sobrevivir, un pueblo que tuvo que aprender a humillarse y a traicionarse y a traicionar para sobrevivir. Ésta es la historia de un pueblo que de día entona un himno de alabanza hacia el tirano y de noche rumia una oración de furia y muerte contra el mismo. Un pueblo que de día se inclina y araña la tierra, sembrando malanga, pangola, ortigas, manzanas de California, café gandul y todo lo que se le ocurra al tirano y de noche roe la tierra bajo el mar tratando de socavar la isla donde sólo manda el tirano.¹⁶⁰⁵

Continúa haciendo referencia a varios períodos de la historia de la isla que demuestran que, a pesar del tiempo, esta siempre se repite:

Ésta es la historia de una isla convertida primero en inmensa plantación colonial, luego en prostíbulo mundial y ahora en unánime prisión perfecta.¹⁶⁰⁶

¹⁶⁰³ Ibid.

¹⁶⁰⁴ Ibid., p. 261.

¹⁶⁰⁵ Ibid., p. 176.

¹⁶⁰⁶ Ibid.

2.2.3. La isla en el futuro

En esta obra, el autor quiere expresar también su opinión y su escepticismo sobre el futuro de su país. Escribe el narrador: “Ésta es la historia de una isla cuyos hijos nunca pudieron encontrar sosiego.”¹⁶⁰⁷ Y añade:

De manera que sus habitantes, no pudiendo soportar aquella isla pero tampoco el vivir fuera de ella, decidieron arrancar la isla de su sitio y salir libres y a la deriva en busca de otros mares donde poder carenar y formar un gobierno independiente. Pero mientras iban al gairete no lograban ponerse de acuerdo sobre cuál mar elegir para finalmente encallar y allí sobrevivir. Mucho menos lograban ponerse de acuerdo sobre qué tipo de gobierno iban a instaurar. Cada cual proponía algo distinto. Cada cual quería, en fin, gobernar la isla a su manera y conducirla a un sitio diferente al elegido por el prójimo. A medida que la isla avanzaba, el alboroto y las protestas de todos sus habitantes se iban intensificando en medio de grandes saltos, injurias y pataletas. Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros.¹⁶⁰⁸

Como explica López Cruz, con este final, el autor “sugiere en esta reescritura histórica que sólo mediante una ruptura con el sistema actual podrá arribarse a nuevas posibilidades sociales.”¹⁶⁰⁹

2.3. El narrador, autor e informante

En el caso de *El color del verano*, este apartado resulta también ser sumamente importante porque, además de encontrar semejanzas entre el autor y su protagonista, por primera vez¹⁶¹⁰, Reinaldo Arenas le da su propio nombre al carácter principal. Por lo tanto, el hecho de que el lector tiene entre sus manos una obra escrita por un autor-testigo es aún más evidente. Sin embargo, el caso es un poco más complicado porque el protagonista, detrás del que se esconde el autor, tiene una múltiple personalidad: debe llevar una triple vida para sobrevivir en su entorno ambiental.

¹⁶⁰⁷ Ibid., p. 455.

¹⁶⁰⁸ Ibid.

¹⁶⁰⁹ López Cruz, H., “Subversión en el discurso histórico de *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 28.

¹⁶¹⁰ Se trata de la primera y única vez dentro de las cinco novelas de la pentagonía. En el cuento ‘Los heridos’, el protagonista y el herido se llamaban ambos Reinaldo también. En el caso de *El color del verano*, el personaje lleva además el apellido del autor.

2.3.1. ‘Gabriel’/‘Reinaldo’/‘la Tétrica Mofeta’

El color del verano es una novela polifónica donde la voz del narrador pasa de un personaje a otro constantemente. Se trata de un narrador testigo que cuenta la historia como la ve en el momento en que ocurre. Relatan la historia ‘Reinaldo’, ‘Gabriel’ y ‘la Tétrica Mofeta’ aunque esta última sea el personaje que más a menudo se convierte en el narrador a lo largo del libro. También aparece un capítulo donde la voz del narrador pasa al doble del personaje principal, la pintora ‘Clara Mortera’, cuando describe la pintura que está haciendo y que además lleva el mismo título que la obra de ‘Reinaldo’: *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*. Está claro que, como detrás del protagonista se esconde el propio autor, a menudo, es la voz del mismo Arenas la que el lector reconoce en la novela. Finalmente, cabe señalar que también la voz de un narrador omnisciente aparece en algunos capítulos.

Como Héctor tenía una doble vida en *Otra vez el mar*, el protagonista de la cuarta novela de la pentagonía debe esconder ciertas facetas de su personalidad para poder sobrevivir a la persecución de la que es víctima en su país. En este caso, tiene una triple personalidad y aparece con tres nombres diferentes en la novela.

‘Gabriel’ es el campesino que proviene de Holguín. Es el hijo de ‘Oneida’, nombre real de la madre de Reinaldo Arenas, a quien intenta dar una imagen de hijo ejemplar, que se acerca a aquel que ella hubiera querido tener. Muy a menudo la crítica ha hecho referencia a la simbología de este nombre por ser el del arcángel Gabriel. Este es un ángel superior al igual que la segunda personalidad del protagonista a los ojos de la madre y del gobierno totalitario: dispone de las cualidades necesarias del hombre revolucionario, al contrario que ‘Reinaldo’ y la ‘Tétrica Mofeta’. Sin embargo, un aspecto que la crítica no ha mencionado hasta ahora, es el hecho de que Gabriel es el segundo nombre de Reinaldo Arenas¹⁶¹¹ y va acompañado en la novela por el apellido Fuentes, que pertenece a la madre del autor real. Esto demuestra que, en este caso, al igual que en los siguientes, Arenas le da su propio nombre a su personaje.

Por su parte, ‘Reinaldo’ es el escritor. Como Héctor, es el campesino intelectual que se ha ido del campo para establecerse en La Habana. Es un hombre de letras y es

¹⁶¹¹ Información conseguida gracias a la ayuda de Dolores Koch y René Cifuentes, amigos de Reinaldo Arenas.

quien escribe la novela dentro de la novela. Finalmente, ‘la Tétrica Mofeta’ es el personaje que lleva la faceta irreverente del protagonista. Es el homosexual y por lo tanto, el lado más clandestino del personaje principal. Miguel Correa lo describe como “el homosexual venenoso y reprochable, marginal y desvergonzado”¹⁶¹². Este es quien habla la mayor parte del texto. Ese apodo es el que Reinaldo Arenas utilizaba en el mundo homosexual habanero en los años setenta. En la novela, explica cómo llegó a tenerlo:

Todo eso no sólo aumentó más el perenne terror en que vivía Gabriel, sino que lo sumió en una depresión tan profunda que su rostro se ensombreció aún más, adquiriendo ese aire de tragedia que a veces lo poseía en plena playa, en pleno urinario, en plena multitud y que le había otorgado el justo apodo de la Tétrica Mofeta.¹⁶¹³

Comenta el autor sobre este personaje:

La Tétrica Mofeta es un homosexual que vive en Cuba y es víctima de todo tipo de persecuciones; no obstante, intenta escribir una novela que el gobierno confisca para destruir. Este personaje tiene un doble en Estados Unidos, Gabriel, un campesino que acaba de regresar de un viaje a La Habana, donde se quedó su madre. La Tétrica Mofeta se transforma también en un personaje que escribe incesantemente cartas a Cuba. Esos tres personajes al final de la novela se vuelven uno solo.¹⁶¹⁴

Según Arenas, esa parece ser la personalidad principal del protagonista. Resumiendo lo comentado sobre esas tres facetas de este personaje, se reconoce que los tres nombres elegidos por el autor le son enteramente propios: Reinaldo Gabriel Arenas Fuentes alias la Tétrica Mofeta.

Desafortunadamente, el destino de este personaje no está muy claro. Como en la antigüedad griega, son las tres Moiras/Parcas quienes deciden sobre él. Señala el narrador que “las tenebrosas Moiras seguían tejiendo y destejiendo el destino de la Tétrica Mofeta”¹⁶¹⁵. No obstante, no están de acuerdo entre ellas:

¹⁶¹² Correa, M., op. cit., p. 186.

¹⁶¹³ *El color del verano*, p. 118.

¹⁶¹⁴ Rozencvaig, P., “Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 62.

¹⁶¹⁵ *El color del verano*, p. 203. En la mitología griega, las Moiras (en latín las Parcas) eran las hijas de la noche. Representaban la personificación del destino del ser humano, sobre el cual ni los dioses tenían alguna influencia. Ellas eran Cloto, Láquesis y Átropos. La primera se encargaba de hilar el destino de

Cloto quería para la Tétrica todas las calamidades, Láquesis decía que la Tétrica Mofeta debía sufrir mucho pero que por lo menos debían darle la oportunidad de que, antes de fulminarla, terminase la novela, y Átropo, aún más piadosa, quería extender el plazo de vida de la Tétrica hasta la publicación de su obra con un largo prólogo explicativo escrito por la Vieja Duquesa de Valero.¹⁶¹⁶

En este último párrafo se resalta la incertidumbre del autor sobre el final de su vida. No sabe si va a tener la suerte de poder acabar su novela. ‘La Vieja Duquesa de Valero’ es por supuesto Roberto Valero, quien en esos años estaba escribiendo uno de los mejores libros que se editó sobre la obra de Arenas, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. El sueño de Arenas era ver esa novela publicada pero parece que ‘las Parcas’ no lo quisieron así.

En dos ejemplos del libro, se nota claramente que esos tres personajes –‘Gabriel’, ‘Reinaldo’ y ‘la Tétrica Mofeta’– son en realidad el mismo protagonista. Cuando está en la playa redactando su novela, viene a sentarse a su lado ‘Tatica’, un joven muy hermoso, y le pregunta si se puede juntar a él. Estas son las líneas que aparecen después de esta propuesta:

¡No!, gritó Gabriel desde Holguín. Dile que de eso nada, le susurró Reinaldo desde dentro a la Tétrica. Claro que puedes quedarte aquí, respondió la Tétrica Mofeta.¹⁶¹⁷

Se reconoce enseguida la personalidad de cada una de las facetas del mismo personaje en esta respuesta. Y cuando busca a ‘Tatica’ en el carnaval para vengarse porque en ese mismo momento en la playa, este le robó sus patas de rana y su novela, escribe el narrador:

¿Quién era el que ahora sin dejar de contonearse en medio del carnaval delirante buscaba a Tatica para matarlo? ¿Era la Tétrica Mofeta, loca de atar? ¿Era Gabriel, el guajiro de las lomas de Holguín? ¿Era Reinaldo, el

los seres humanos, la segunda giraba el huso y podía estirar el hilo del destino de los mortales y la tercera era quien cortaba el hilo cuando había llegado el momento de la muerte. Véase Hamilton, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Allieur (Belgique), Marabout, 2004, p. 50.

Con la presencia de estos tres personajes en la novela, se vuelve a encontrar una vez más la influencia de la mitología griega en la obra de Reinaldo Arenas.

¹⁶¹⁶ Ibid., p. 202.

¹⁶¹⁷ Ibid., p. 173.

desdichado escritor? No podemos precisar cuál de los tres estaba allí esa noche representando al resto de los dobles que, inspirados en el ejemplo de la Ñica, se habían marchado del país hacía años por el estrecho de la Florida.¹⁶¹⁸

Sólo en la biblioteca, rodeados de libros, esos tres personajes llegan a ser uno sólo:

En ese momento, la Tétrica Mofeta, Gabriel, Reinaldo, no tenía un libro en sus manos, sino todos los libros del mundo y por lo tanto todos los misterios posibles e imposibles. Entonces, una sensación de plenitud total envolvía a la Tétrica Mofeta, a Gabriel y a Reinaldo fundiéndolos en un solo ser. Así, radiante, aquel ser tomaba el libro y volviendo a la mesa comenzaba la lectura.¹⁶¹⁹

Esto también ocurre al final de la obra, cuando ‘Gabriel’/‘Reinaldo’/‘la Tétrica Mofeta’ deciden tirarse al mar y morir. El narrador omnisciente cambia entonces de un nombre a otro para referirse al protagonista.

2.3.2. ‘Clara Mortera’: el doble pintor

En esta novela, el protagonista se ha creado un doble que es, como en las tres novelas anteriores, femenino. Se trata de la pintora ‘Clara Mortera’. Ella está pintando una obra que lleva el mismo título que el libro de ‘Reinaldo’. Quiere también reproducir el tríptico de El Bosco para expresar su desesperación. Hay una clara identificación de la pintura con la escritura. En el capítulo ‘Pintando’¹⁶²⁰, ella describe su obra maestra y en las imágenes de su pintura el lector reconoce perfectamente cada anécdota y cada episodio de la novela de ‘Reinaldo’. ‘Clara’ llega a anunciar el suicidio de Reinaldo Arenas, en este caso, el personaje y el autor real: “Pintaré la desolación de Reinaldo por no poder escribir la novela gracias a la cual aún no se ha quitado la vida que está a punto de perder.”¹⁶²¹ Finalmente, la pintora se suicida¹⁶²² al final de la obra, unas páginas antes de que lo haga su doble.

¹⁶¹⁸ Ibid., p. 347.

¹⁶¹⁹ Ibid., p. 247.

¹⁶²⁰ Ibid., pp. 88-91.

¹⁶²¹ Ibid., p. 88.

¹⁶²² Ibid., pp. 447-448.

En *El color del verano*, aparecen dos extractos donde el protagonista menciona literalmente que ‘Clara Mortera’ es su doble. Es el caso por ejemplo del siguiente pasaje:

Ay, pero antes tengo que correr a casa de Clara Mortera, quien me ha convocado con urgencia de ultimátum a una reunión en su cuarto de la calle Muralla. ¡Dios mío!, ¿qué le pasará a esa puta? Y lo peor es que no puedo negarme a dejar de asistir, pues además de ser una mujer siniestra, es un genio, es también mi doble, y me ha hecho muchísimos favores.¹⁶²³

Otra ocasión en que lo vuelve a señalar es el momento en el que descubre la pintura de ‘Clara’ que lleva el mismo nombre que su novela. Explica que dado el hecho de que son dobles, no le molesta en absoluto:

Ayudada por sus amigos, toda aquella obra se montó de la forma más apropiada, poblando el convento. Hasta en el mismo altar mayor se erigieron grandes tarimas que sostenían óleos irrepetibles, entre ellos *El color del verano* o «*Nuevo Jardín de las delicias*», con explosión y derrumbe sonoros en la parte final del tríptico. A la Tétrica Mofeta no le molestó que Clara usara el nombre de su novela para este cuadro. Sabía que Clara y él era una misma persona y por lo tanto sus obras se complementaban...¹⁶²⁴

En este caso, la presencia del doble se podría justificar con la necesidad de dejar un testimonio sobre el ambiente y el infierno que están padeciendo los personajes. ‘Clara Mortera’ representa en su pintura exactamente lo mismo que el personaje ‘Reinaldo’ en su novela. Se intensifica de esa manera la necesidad de denunciar.

2.3.3. El autor

Es la primera vez que el autor utiliza su propio nombre para el personaje de ficción que lo representa. Hasta le presta su apodo de ‘la Tétrica Mofeta’ a la faceta homosexual del protagonista. A través de sus personajes, el autor se venga del gobierno opresor bajo el que tuvo que vivir. Abilio Estévez denominó este libro “la última venganza de Reinaldo Arenas”¹⁶²⁵. María Luisa Negrín señala algo similar cuando dice que este libro es “su respuesta, o su venganza, a la sociedad totalitaria en

¹⁶²³ Ibid., p. 318.

¹⁶²⁴ Ibid., p. 393.

¹⁶²⁵ En Arencibia, L., *Reinaldo Arenas entre Eros y Tanatos*, op. cit., p. 70.

que vivió, a un sistema de gobierno que humilla continuamente la dignidad del ser humano.”¹⁶²⁶

En este libro, Arenas explica por primera vez de manera tan directa cuál fue la vida que tuvo que llevar estando todavía en la isla. El exilio le permite gritar su versión de la historia, como bien indica Ana Pellicer:

Parece que por primera vez, ya en el exilio, Arenas retrata sin ninguna autocensura interpuesta las verdaderas personalidades que asumió durante sus años habaneros de ‘loca de argolla’ que trataba de ser ‘loca tapada’.¹⁶²⁷

Arenas sabía perfectamente al escribir esta novela que iba a provocar fuertes reacciones en la crítica. Comenta en una entrevista realizada por Ottmar Ette: “Por eso pienso que si llego a publicar esa novela, causaría muchas ronchas lo cual no me preocupa porque todo lo que escribo es para molestar –entre otras cosas.”¹⁶²⁸

En los capítulos ‘Una carta’, que aparecen cuatro veces en la novela, es evidente la presencia del autor detrás del personaje que escribe estos textos, ya que esta correspondencia muestra las principales preocupaciones de su redactor: la enfermedad del sida y el exilio.

2.3.3.1. Primera carta

En la primera carta, son tres los temas abordados: el comportamiento de los intelectuales extranjeros, la enfermedad que sufre el protagonista como el autor y la difícil experiencia del exilio. ‘La Tétrica Mofeta’ le explica a ‘Reinaldo’ que sigue intentando promocionar su obra en el extranjero pero que resulta ser muy difícil porque los intelectuales no se quieren pelear con el gobierno de Fifo por miedo a perder las ventajas que disfrutaban en cada visita a la isla:

Yo aquí he visitado a algunos escritores y les he hablado de ti, de tu cautiverio nada suave. Todos son muy cautelosos; a pesar de lo que ha pasado en el mundo, no quieren pelearse con el gobierno de Fifo, pues sus playas (a las que tú no puedes entrar) son muy bellas, sus agentes son muy complacientes con

¹⁶²⁶ Negrín, M. L., op. cit., p. 61.

¹⁶²⁷ Pellicer Vázquez, A., op. cit., p. 237.

¹⁶²⁸ Ette, O., “Los colores de la libertad”, op. cit., p. 88.

los artistas extranjeros en la extensión más larga de la palabra «complaciente». Además, Fifo otorga premios literarios y otras recompensas. Todavía para muchos atacar a Fifo es de mal gusto, y además están los intereses creados durante cuarenta años.¹⁶²⁹

El segundo tema que aparece en esta carta y que volverá en las demás es el de la plaga, palabra con la que el narrador, y el autor en su autobiografía¹⁶³⁰, se refieren a la enfermedad del sida. Según sus palabras, es “la más terrible epidemia (...) que ha conocido la humanidad.”¹⁶³¹ Cuenta que, estando en París, teme a coger una pulmonía con el mal tiempo. Anuncia de esta manera al lector que sufre ese virus:

eché a correr rumbo al metro por miedo a la dichosa pulmonía, pues los que tenemos el virus del sida (yo lo tengo, desde luego) somos muy sensibles a esa enfermedad.¹⁶³²

Ya había mencionado en el prólogo que le quedaba poco tiempo de vida al decir: “Y además, pronto pereceré.”¹⁶³³ Más adelante en la carta sigue con un comentario sobre las consecuencias que tiene el sida sobre su vida y lo que provoca en la gente de su generación:

Y como si eso fuera poco, también la plaga. Ya no podemos ni siquiera singar, mi amiga. Vírgenes nos hemos vuelto y en espera de una muerte atroz, no de una canonización o de una destrucción inmediata. ¿Quién nos iba a decir que nuestros sufrimientos no tendrían fin y que serían además impredecibles? ¿Qué te parece la mueca que nos ha hecho la Diablesa?¹⁶³⁴

Finalmente, el último tema que comenta en esta primera carta es el exilio y lo difícil que es para él vivir lejos de su isla. Le desaconseja a ‘Reinaldo’ que se vaya de Cuba porque lo que encontrará fuera de la isla no es mucho mejor:

No, no vengas, derrítete al sol allá, muérete de furia dentro de tu propia soledad. No vengas a padecer un frío que no es tuyo y unas calamidades que te son ajenas pero que tendrás que asumir.¹⁶³⁵

¹⁶²⁹ *El color del verano*, p. 98.

¹⁶³⁰ *Antes que anochezca*, p. 318.

¹⁶³¹ *El color del verano*, p. 185.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 99.

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 260.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶³⁵ *Ibid.*

2.3.3.2. Segunda carta

En esta carta escrita por ‘Gabriel’ desde Nueva York vuelven los mismos temas que en la anterior. ‘Gabriel’ le explica a ‘Reinaldo’ que sigue promocionando su obra en Estados Unidos pero que no hay interés por parte de los intelectuales que sólo se interesan en lo que realmente podría producir mucho dinero:

Claro que aquí también me he preocupado de tu obra y he tratado de difundirla, mi hermano querido, pero, como tú sabes, en los Estados Unidos no hay intelectuales, ni artistas, ni políticos. Hay sólo negociantes a corto plazo, incluyendo al mismo presidente de la República que, por ley, tiene que ser retrasado mental. Aquí la memoria ha sido sustituida por un sentimiento descomunal de rapacidad.¹⁶³⁶

También se vuelve a quejar de su situación de exiliado en un país que no le gusta y de su enfermedad. Explica que es “semi-ilegal, como mucha gente”¹⁶³⁷ y añade:

Las playas aquí son frías y sucias y los hombres no existen. Los negros son aquí los más bellos del mundo, pero como todo lo bueno hay que conformarse con mirarlos de lejos. Por otra parte, no olvides que con la plaga hemos vuelto otra vez al medievo. Dime, ¿debemos seguir «adelante»? Dime, ¿qué significa esa palabra?... Las locas aquí se han agrupado en gremios de locas y se singan entre ellas. Algunas se hacen la ilusión de que han sido singadas por un hombre. Pero yo no me hago esa ilusión. Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso. ¿A quién carajo le va a importar mi dolor cuando lo que interesa aquí es el espectáculo ligero y sin complicaciones? Y sin embargo, es éste, mi amigo, el único lugar del mundo donde se puede sobrevivir; lo digo de corazón, porque lo digo sin ningún tipo de ilusión.¹⁶³⁸

Sigue luego con un comentario sobre la ‘plaga’ y lo que ha provocado en la gente de su generación:

Muchos de entre nosotros han muerto de la plaga que no cesa. Nosotros somos los sobrevivientes de una sobrevida que hay que pagar al precio de nuestras vidas; vidas que además estamos siempre a punto de perder. Sólo un imposible azar nos puede deparar el privilegio de la permanencia, permanencia que a toda costa, y tú lo sabes bien, sería una traición a la vida, pues todo pájaro que viva más de cincuenta años debería morir de vergüenza.”¹⁶³⁹

¹⁶³⁶ Ibid., p. 179.

¹⁶³⁷ Ibid.

¹⁶³⁸ Ibid., p. 180.

¹⁶³⁹ Ibid., pp. 180-181.

Numerosos son sus amigos que empiezan a morir del sida. Como me explicaba Miguel Correa en Nueva York en enero de 2005, al dejar la isla con el Mariel en 1980, los homosexuales encontraron la libertad de expresión y la libertad sexual. Desafortunadamente, también les esperaba la tragedia del sida, y poco a poco fueron desapareciendo amigos por esta enfermedad, tan bien denominada por Arenas como la plaga.

2.3.3.3. Tercera carta

También en esta carta, los dos temas principales siguen siendo los mismos. ‘Reinaldo’, quien escribe a ‘Reinaldo’, se queja de su exilio. Está en Miami y le explica que es un lugar que, como el autor, aborrece:

A reserva de una carta más larga, te hago ésta para decirte que nunca he sentido una soledad tan cósmica, deshumanizada, inminente e implacable como la que siento en estas playas miamenses.¹⁶⁴⁰

Y añade sobre los Estados Unidos: “No pertenezco a este mundo y sé desde luego que aquel que añoro no existe.”¹⁶⁴¹ Lo que quisiera es vivir en su país pero con un gobierno democrático. Desafortunadamente, eso es imposible y por esa razón, explica que nunca logrará encontrar la felicidad:

¿Cómo poder seguir viviendo así, en ningún sitio, con un pedazo de mi alma allá y otro aquí, con la vida partida en dos o en mil pedazos? Cáscara de mí sólo soy. Ésa es mi tragedia. Te puede sonar cursi o increíble, pero es todavía peor: es sencillamente mi vida. Nunca esa cáscara podrá suplir el vacío de su condición de cáscara. Nunca podré juntarme conmigo mismo. Nunca más yo volveré a ser yo, o tú, que es lo mismo. Ni este mar, ni esta playa, ni este sol tienen nada que ver con aquel que fui: ninguna complicidad nos identifica, ninguno de estos lugares me reconoce, ni me reconocerá. Aunque pasen cien años seré siempre un forastero.¹⁶⁴²

Esta misma idea sobre el exilio aparece en un extracto de *Antes que anochezca*:

Yo sabía que en aquel sitio yo no podía vivir. Desde luego, diez años después de aquello, me doy cuenta de que para un desterrado no hay ningún sitio donde

¹⁶⁴⁰ Ibid., p. 301.

¹⁶⁴¹ Ibid.

¹⁶⁴² Ibid., p. 302.

se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo.¹⁶⁴³

En cuanto a su enfermedad, vuelve a señalar que le queda poco tiempo de vida. Comenta que quisiera, antes de morir, poder volver a ser él mismo, sin tener que llevar una máscara ni vivir una triple vida. Desafortunadamente, sabe que eso es imposible ahora, ya no por la dictadura del tirano sino por el hecho de estar fuera de su isla natal:

Pero yo no quisiera llegar al año 2000, y si hasta ahora he aguantado (ya debes de saber que también tengo el sida) es por la esperanza remota de que tal vez algún día volvamos a encontrarnos y podamos ser una sola persona. Tal vez eso sólo ocurra después de la muerte. Pero no estoy seguro de la existencia del más allá.¹⁶⁴⁴

Esta carta está escrita por 'Reinaldo' desde Miami a 'Reinaldo' en la isla. Se podría interpretar que es el propio autor quien escribe a su personaje que, como sabemos, sigue en la isla aunque tenga planes de irse. Es una conversación que el autor hace consigo mismo y en la que se destaca su impotencia para encontrar la felicidad. Son tantos los problemas en el exilio que llega a veces a considerar que está mejor dentro de Cuba bajo la dictadura de 'Fifo'. Sin embargo, esos comentarios provocan la reacción del personaje 'Reinaldo' que sigue en La Habana, lo que se puede leer en la cuarta carta.

2.3.3.4. Cuarta carta

En esta última carta, 'la Tétrica Mofeta' contesta a sus 'alter-egos' para decirles que entiende lo que sufren pero que ese dolor no se puede en absoluto comparar con lo que él está padeciendo dentro de la isla bajo el régimen dictatorial de 'Fifo':

Me imagino cuánto han sufrido y estarán sufriendo, y la soledad que padecerán allá, lejos de este país que es el nuestro y que lo seguirá siendo

¹⁶⁴³ *Antes que anochezca*, p. 314.

¹⁶⁴⁴ *El color del verano*, p. 302.

vivamos donde vivamos. Pero nada de eso es comparable al horror de estar aquí. Allá, aunque sólo reciban patadas por el culo, pueden al menos gritar; aquí tenemos que aplaudir esos golpes, y con entusiasmo. ¿Cómo se atreven a decirme ustedes que no me vaya de aquí? ¿Acaso ya olvidaron que vivir bajo una tiranía no sólo es una vergüenza y una maldición, sino que es también una acción abyecta que nos contamina, pues, quieras o no, hay que cooperar con el tirano si se vive bajo sus leyes?¹⁶⁴⁵

Y continúa:

No me vengan con lamentos, ni me digan que están solos, ni me hablen de las plagas que los matan; aquí también todos estamos solos y yo también tengo la plaga y además de no tener la atención médica adecuada ni siquiera puedo soltar el menor lamento. Se preguntarán que cómo entonces me atrevo a escribir de este modo. La respuesta es muy sencilla: mañana, en pleno carnaval, pienso tirarme al mar con mi última novela, que no he podido sacar del país, y mis patas de rana.¹⁶⁴⁶

Y añade sobre la situación de los habitantes de la isla: “Realmente, el espanto que hemos sufrido no lo merece ni siquiera el peor criminal.”¹⁶⁴⁷ Ya se había mencionado su proyecto de irse de la isla cuando su madre lo vino a esperar a la salida del castillo de El Morro. Le había comentado entonces, cuando ella le proponía volver a Holguín:

Mamá, después de haber vivido dos años en un castillo, no pienses que voy a meterme en un tugurio de Holguín. En cuanto tuve uso de razón, lo primero que quise hacer (y luego hice) fue irme de aquel pueblo, de aquella casa horrible, de ti misma, y ahora mis planes son irme del país. No quiero vivir mucho tiempo y lo poco que quiero vivir no lo quiero vivir en este país. Así que adiós.¹⁶⁴⁸

‘La Tétrica Mofeta’ sabe que irse de la isla con sus patas de rana es un suicidio y es por esa razón que esta parece ser una carta de despedida. En ella vuelve a dar a sus ‘alter-egos’ una explicación sobre su obra para estar seguro de que los lectores entiendan cómo se debe interpretar:

De mis libros no les he hablado. Espero que todos los que les he enviado estén a buen recaudo. Ya saben que todo cuanto he hecho es una sola obra

¹⁶⁴⁵ Ibid., p. 357.

¹⁶⁴⁶ Ibid.

¹⁶⁴⁷ Ibid., p. 358.

¹⁶⁴⁸ Ibid., p. 278.

totalizadora; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades, como es el caso de la «pentagonía»; otras veces, los personajes, transformados, vuelven en el tiempo, son frailes, negros esclavos, condesas enloquecidas y patéticas. Pero todo lo poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos; por una serie de angustiosas transmutaciones. Hasta en mi libro de poemas *Voluntad de vivir manifestándose* hay un soneto inspirado en la Tétrica Mofeta. Así que, por favor, les pido que si todo eso se publica, hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad, donde los personajes mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho nosotros mismos.¹⁶⁴⁹

Todos estos pasajes tanto de las cartas como de la novela llevan a la conclusión que el informante que se esconde detrás del protagonista es el propio autor. Este quiere dejar un testimonio de su vida bajo la persecución de Castro así como de su experiencia de exiliado y de enfermo del sida que se está muriendo.

2.4. Dar voz a los sin voz

A través de la parodia y de lo carnavalesco, Arenas quiere en este libro dar voz a un grupo de personas que nunca la tuvieron anteriormente. El autor intenta reflejar el submundo homosexual habanero de los años setenta como él lo vivió. Comenta Miguel Correa que “por primera vez en la literatura de la isla, el discurso literario le da voz a la comunidad homosexual cubana.”¹⁶⁵⁰ El autor quiere denunciar la persecución que sufrieron y dejar a esas ‘locas’ la oportunidad de expresarse. No es la primera vez que se utiliza la parodia para dar una versión de la historia diferente de la oficial dada por el gobierno. Apunta Elena Martínez a este propósito:

La parodia, género prolífico, les ha servido a los escritores contemporáneos para hacer una revisión de la historia. La parodia es un género complejo, como advierte Linda Hutcheon: ‘Parody is a complex genre, in terms of both its forms and its ethos. It is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past’.¹⁶⁵¹

¹⁶⁴⁹ Ibid., pp. 357-358.

¹⁶⁵⁰ Correa, M., “Sobre el verano y su color” en <http://www.elateje.com/0307/ensayos/030702.htm>.

¹⁶⁵¹ Martínez, Elena, “Parodia, ideologías y humor en la novelística de Arenas, Robles, Barnet y Vásquez: convergencias y divergencias”, *Lo que no se ha dicho* (Nueva York), (1994), p. 130.

Y añade Humberto López Cruz que “la representación del homosexual se desarrolla de una forma caricaturesca y mediante la parodia se logra plantear su problemática y marginalización.”¹⁶⁵² Como lo explicaba Henri Bergson, gracias a la burla, el autor consigue establecer su denuncia y humillar al sistema represivo. Por su parte, Rita Molinero se detiene en el carácter simbólico que tiene la fatalidad del personaje ‘Reinaldo’ de siempre volver a escribir su novela perdida. Representa la necesidad de “dejar incesantemente constancia de la infamia”¹⁶⁵³. Y señala que se trata en este caso de un “testimonio alucinante de la rebelión de la carne en una sociedad donde el problema no es sólo la libertad y el deseo, sino el miedo a la homosexualidad.”¹⁶⁵⁴

Es la primera vez en la literatura cubana que los sin voz son los homosexuales; antes, siempre habían sido grupos sociales rechazados por su estatuto económico o por su raza. Como señala Correa: “Les ha llegado el turno de hablar, de figurar, de exponer sus valores e idiosincrasia a esa minoría hasta ahora muda y paralizada: los homosexuales cubanos.”¹⁶⁵⁵ Y añade: “Por primera vez en la literatura cubana de la revolución, un autor da voz a un grupo humano que se ubica ética, política y sexualmente fuera de los ejes categoriales que enmarcan a la revolución cubana. De ahí la importancia de este texto.”¹⁶⁵⁶

No se trata en absoluto de un individuo que denuncia su situación personal de perseguido sino que al dar testimonio, ofrece su voz para que los demás puedan contar su historia. Es una denuncia colectiva que permite a los sin voz, en este caso los homosexuales cubanos, reescribir la parte de la historia oficial que les concierne:

En *El color del verano* todo enunciado adquiere una dimensión colectiva. La obra se refiere a toda una comunidad, no ya a la vida de un personaje en específico, sino a un grupo de seres que comparten valores similares y un mismo destino. Para acentuar aún más la falta de la perspectiva individual, Arenas no da nombres propios a sus personajes sino apodos que se avienen con la jerga homosexual de La Habana de los años 70.¹⁶⁵⁷

¹⁶⁵² López Cruz, H., “*El color del verano* de Reinaldo Arenas: Subversión social”, en Sánchez, R. y López Cruz, H. (eds.) op. cit., p. 26.

¹⁶⁵³ Molinero, R., “Arenas en el jardín de las delicias”, op. cit., p. 137.

¹⁶⁵⁴ Ibid., p. 133.

¹⁶⁵⁵ Correa, M., “Sobre el verano y su color”, op. cit., p. 2.

¹⁶⁵⁶ Correa, M., “The textual image of Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 188.

¹⁶⁵⁷ Correa, M., “Sobre el verano y su color”, op. cit., p. 2.

2.5. La ficción dentro del testimonio

Como insistía Arenas en su correspondencia con los Camacho, *El color del verano* es una obra de ficción. La parodia y la carnavalización, omnipresentes en la novela, impiden que se considere como un libro realista. Sin embargo, esta es la más autobiográfica de todas las obras de Reinaldo Arenas. Se podría decir que es una parodia de la autobiografía. Comenta María Luisa Negrín:

Ambas están estrechamente unidas, a tal punto que en la novela es ficción todo lo que en su autobiografía es realidad. El autor novela su propia vida con pasajes exactos de la autobiografía.¹⁶⁵⁸

Se vuelven a encontrar capítulos enteros de *Antes que anochezca*. Como dice esa misma investigadora, “sin exageración se puede afirmar que la mayor parte de las 442 páginas de esta novela surgen de la autobiografía.”¹⁶⁵⁹ Es por esta razón que, a pesar de que sea una novela de ficción, resulta imposible no interpretar como verdaderas las denuncias que se hacen a lo largo de la obra. Ese fue también el objetivo de Arenas: a través de su ficción y con cierta dosis de humor el autor quiso dejar un testimonio y una denuncia, y lo logró a la perfección.

Según Fowler Calzada, la facilidad de reconocer los nombres y los hechos “implica la existencia de cierta verdad en lo narrado.”¹⁶⁶⁰ Está claro que cuando se lee, por ejemplo, la segunda retractación de ‘Heberto Puntilla’, resulta complicado para el lector no compararla con la autocrítica de Heberto Padilla. Además, cabe llamar la atención en el hecho de que después de la novela, el autor ha puesto a disposición del autor una lista biobibliográfica de todos los personajes, ya fallecidos, de la cultura cubana que se pueden reconocer en la obra. Eso también demuestra que el mantenimiento de los nombres, aunque sea de manera deformada, es algo premeditado e intencionado.

¹⁶⁵⁸ Negrín, M. L., op. cit., p. 54.

¹⁶⁵⁹ Ibid., p. 58.

¹⁶⁶⁰ Fowler Calzada, V., op. cit., p. 23.

3. El color del verano: una novela autobiográfica

Las similitudes entre la cuarta novela de la pentagonía y la autobiografía de Reinaldo Arenas son enormes. Se puede considerar como una reescritura de *Antes que anochezca* pero más bien como una “versión caricaturizada, carnavalesca y bakhtiniana”¹⁶⁶¹. La gran mayoría de los episodios o de las anécdotas contadas en *Antes que anochezca* se vuelven a encontrar en *El color del verano*.

El elemento innovador de esta novela es el nombre del protagonista escritor. Este no sólo se llama ‘Reinaldo’ sino que también lleva el apellido del autor. Dos veces en la novela aparece el nombre completo del protagonista/autor. La primera vez es cuando ‘Reinaldo’ va a conocer a ‘Rubén Díaz Marzo’, a quien va a comprar un cuarto en el hotel Monserrate. Comenta entonces el amigo que hace las presentaciones: “¡Rubén, bájate de ese caballo que aquí está Reinaldo Arenas!”¹⁶⁶² Un poco más adelante, cuando se firma el contrato de la compra, se vuelve a mencionar explícitamente el nombre completo del autor para referirse a su personaje. Explica que hicieron

un documento en el cual se hacía constar que «el señor Rubén Valentín Díaz Marzo recibe la cantidad de dos mil pesos líquidos a cambio de entregarle con carácter permanente uno de sus cuartos a Gabriel Fuentes, alias Reinaldo Arenas, alias la Tétrica Mofeta. (...)».¹⁶⁶³

En cuanto a las historias y anécdotas que se repiten en las dos obras, son tan numerosas que me limitaré a mencionar algunas de ellas. Un primer ejemplo es el relato sobre ‘Tedevaro’ a quien han cubierto de excrementos en el urinario sin que se diera cuenta¹⁶⁶⁴. Esta experiencia aparece en la autobiografía experimentada por Tomasito la Goyesca¹⁶⁶⁵. Otro pasaje es la anécdota de ‘Delfín Proust’ descubierto mientras hacía sexo oral a un joven ruso en el teatro Bolshoi¹⁶⁶⁶. Esta se vuelve a encontrar de la misma manera con Delfín Prats en *Antes que anochezca*¹⁶⁶⁷. También la lectura de los poemas de ‘Virgilio Piñera’ en casa de ‘Olga Andreu’¹⁶⁶⁸ se realizaba

¹⁶⁶¹ Arencibia, L., *Reinaldo Arenas entre Eros y Tanatos*, op. cit., p. 69.

¹⁶⁶² *El color del verano*, p. 285.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, pp. 309-310.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹⁶⁶⁵ *Antes que anochezca*, p. 122.

¹⁶⁶⁶ *El color del verano*, p. 128.

¹⁶⁶⁷ *Antes que anochezca*, p. 124.

¹⁶⁶⁸ *El color del verano*, pp. 140-145.

en la realidad. Comenta Arenas a este propósito en un artículo publicado cuando la muerte de la antigua directora de la biblioteca de la Casa de las Américas:

Olga Andreu era una de esas personas que en Cuba asumía el riesgo de ser expulsada de su trabajo y hasta de ir a parar a la cárcel por el placer de abrirle su casa a muchos escritores caídos en desgracia oficial para que leyeran sus obras. Las tertulias que ella auspiciaba fueron uno de los pocos acontecimientos vitales, y desde luego clandestinos, que por los años setenta aún sucedían en La Habana.¹⁶⁶⁹

En ese mismo artículo, señala sobre Virgilio Piñera:

Allí podíamos oír a Virgilio Piñera, leer una de sus obras de teatro terminada el día anterior o fragmentos malditos de su autobiografía o alguno de sus mejores poemas inéditos, uno de ellos inspirado precisamente en la persona de Olga Andreu.¹⁶⁷⁰

Y continúa:

Creo también que si Virgilio Piñera siguió escribiendo durante los últimos años de su vida, aún más desolados que todos los anteriores, se debió en gran parte al estímulo de Olga Andreu y al saber que contaba con un sitio donde podía encontrar un público que lo admiraba. Ese público –dos, tres, veinte personas– que todo artista necesita...¹⁶⁷¹

Resalta en esas líneas la semejanza con la tertulia descrita en *El color del verano*. En su autobiografía, Arenas llega a hacer referencia a los delatores mencionados en su novela:

Las tertulias comenzaban a las doce de la noche. Indiscutiblemente, la Seguridad ya había situado a sus agentes en ellas; escritores que se habían convertido en informantes, como luego descubrimos era el caso de Miguel Barniz, Pablo Armando Fernández y César López. Lo que se leía en uno de aquellos sitios al día siguiente era del conocimiento de la Seguridad del Estado.¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁹ Arenas, R., “En memoria de Olga Andreu”, *El Nuevo Herald* (Miami), 22 de junio de 1988, 9A.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.*

¹⁶⁷¹ *Ibid.*

¹⁶⁷² *Antes que anochezca*, p. 161.

Cabe recordar en este caso la denuncia que hace el narrador de ‘Miguel Barniz’ y ‘Paula Amanda’/‘Luisa Fernández’ en su novela. Otra historia que se repite en ambas obras es la del robo de las patas de rana regaladas por una amiga francesa del autor, ‘Olga’¹⁶⁷³. La estancia en el Parque Lenín con la ayuda de ‘las hermanas Brontë’¹⁶⁷⁴ se relata en la autobiografía también pero con el verdadero nombre de los hermanos Abreu¹⁶⁷⁵, quienes lo acompañan a casa de su tía Orfelina para ver si su manuscrito de *Otra vez el mar sigue debajo de las tejas*¹⁶⁷⁶. El alojamiento que consigue en casa de ‘Helia del Calvo’¹⁶⁷⁷ con sus numerosos gatos también tuvo lugar en la realidad, así como la historia de ‘Coco Salas’ encerrado desnudo en su propio balcón mientras un joven homosexual le está robando todas sus pertenencias¹⁶⁷⁸. Finalmente, el último ejemplo es el relato de los pechos caídos de la pintora Clara Morera¹⁶⁷⁹, alias ‘Clara Mortera’ en la novela, y el descubrimiento del Convento de Santa Clara al intentar abrir un hueco en su pared para airear un poco¹⁶⁸⁰.

Dado el número tan alto de convergencias entre esas dos obras, he preferido limitarme a algunos pasajes que me parecen de mayor importancia para demostrar que esta novela, a pesar de sus rasgos tan burlescos y carnavalescos, es totalmente autobiográfica. El primer extracto recuerda particularmente la opinión del autor que se encuentra en los cinco capítulos ‘La historia’ de *El color del verano*:

Nuestra historia es una historia de traiciones, alzamientos, deserciones, conspiraciones, motines, golpes de estado; todo dominado por la infinita ambición, por el abuso, por la desesperación, la soberbia y la envidia. Hasta Cristóbal Colón, ya en el tercer viaje, después de haber descubierto toda la América, regresa a España encadenado. Dos actitudes, dos personalidades, parecen siempre estar en contienda en nuestra historia: la de los incesantes rebeldes amantes de la libertad y, por tanto, de la creación y el experimento; y la de los oportunistas y demagogos, amantes siempre del poder y, por lo tanto,

¹⁶⁷³ *El color del verano*, p. 167 y *Antes que anochezca*, p. 137.

¹⁶⁷⁴ *El color del verano*, pp. 279-280.

¹⁶⁷⁵ *Antes que anochezca*, pp. 196-200.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶⁷⁷ *El color del verano*, pp. 281-282 y *Antes que anochezca*, pp. 250-256.

¹⁶⁷⁸ *El color del verano*, p. 308 y *Antes que anochezca*, pp. 123-124.

¹⁶⁷⁹ *El color del verano*, p. 376 y *Antes que anochezca*, p. 273.

¹⁶⁸⁰ *El color del verano*, pp. 379-394 y *Antes que anochezca*, pp. 272-276. Arenas vuelve a contar toda esta historia de Clara Morera en la entrevista realizada por Liliane Hasson, “Memorias de un exiliado”, op. cit., p. 56. Roberto Valero también hace referencia a la historia del hueco en su artículo “La tétrica mofeta en su palacio blanquísimo”, en Sánchez, R., op. cit., pp. 43-49. Asimismo describe Miguel Correa este acontecimiento en su trabajo “Antes que anochezca en La Habana”, en <http://hometown.aol.com/mcorrea46/Antes.htm>.

practicantes del dogma y del crimen y de las ambiciones más mezquinas. Esas actitudes se han repetido a lo largo del tiempo: el general Tacón contra Heredia, Martínez Campos contra José Martí, Fidel Castro contra Lezama Lima o Virgilio Piñera; siempre la misma retórica, siempre los mismos discursos, siempre el estruendo militar asfixiando el ritmo de la poesía o de la vida.¹⁶⁸¹

Se vuelven a encontrar esa desolación del autor y ese pesimismo en cuanto a la historia de su isla natal. En su país, no hay sitio para hombres como Piñera, Lezama Lima o él mismo. El segundo extracto que me sorprende hace referencia a la relación del autor/protagonista con su madre y a los viajes que hace a Holguín para visitarla. En la novela, escribe:

Siempre al llegar a la casa en el barrio, nada alegre, de Vista Alegre, la madre estaba barriendo la calle. La madre barría de una forma tan leve que apenas si la escoba rozaba la tierra y mucho menos se llevaba la basura. Gabriel veía en aquella forma de barrer de su madre una resignación tenaz y, desde luego, una imagen poética. (...) Pero en aquel rostro, además de la resignación, había también una enorme tristeza, una silenciosa pena, (...).¹⁶⁸²

Esas mismas ideas se retoman en la autobiografía:

Antes de llegar a la casa donde vivía mi madre, siempre la veía a ella en el portal o en la calle misma barriendo el piso. Ella tenía esa cualidad de barrer tan levemente como si lo que le importase no fuese recoger la basura sino pasar la escoba. Su forma de barrer era como un símbolo; tan etérea, tan frágil, con aquella escoba que nada barría, pero que por una costumbre ancestral tenía que seguir manejando. Quizá trataba de barrer con aquella escoba la vida, tanta soledad, tanta miseria y yo, su único hijo, convertido en un homosexual en desgracia, en un escritor perseguido.¹⁶⁸³

Esto recuerda a la madre barriendo con su escoba que el lector ya había conocido en *Celestino* y *El palacio*. Luego continúa:

El terror de mi madre era que yo fuera a parar a la cárcel. Cada vez que yo iba a visitarla a Oriente, me decía que me casara; era tan triste y tan absurda su petición. Terminé haciéndole caso. ¿Por qué no darle a aquella mujer, que tan

¹⁶⁸¹ *Antes que anochezca*, p. 116.

¹⁶⁸² *El color del verano*, p. 114.

¹⁶⁸³ *Antes que anochezca*, p. 168.

pocos placeres había conocido, un último gusto? Me decía que tuviera un hijo y se lo llevara para no pasar su vejez sola.¹⁶⁸⁴

En los dos casos destaca la compasión que tiene el narrador/escritor por su madre, aunque no esté de acuerdo con sus exigencias. El tercer episodio concierne a la experiencia del protagonista/autor en la prisión del castillo de El Morro donde explica que, rápidamente, se convirtió en el escritor de la cárcel. Comenta en la novela:

se convirtió en el escritor oficial de toda la galera y de la cárcel completa. Nunca antes Reinaldo había escrito tanto. A veces tenía que resolver de manera epistolar problemas difíciles. Un presidiario había tenido la terrible sorpresa de que el día de la visita se le aparecieron su novia, su amante y su esposa. Reinaldo redactó tres cartas-súplica en tres estilos diferentes. En la visita siguiente veía como el recluso era abrazado por las tres mujeres, quienes además le traían una jaba llena de comida. A esas comidas de reconciliación la Tétrica Mofeta era generalmente invitada por el preso agraciado. Muchas veces, cuando Reinaldo veía a un condenado besar a su novia o a su esposa, pensaba con alegría que gracias a sus hábiles cartas se había producido aquel acto.¹⁶⁸⁵

Y escribe a este propósito en *Antes que anochezca*:

Pero con el tiempo, como todo se sabe, se supo que yo era escritor. No sé qué pensaron aquellos presos comunes acerca del significado de la palabra escritor pero muchos vinieron a partir de entonces para que yo les escribiera sus cartas de amor a las novias o las cartas a sus familiares. Lo cierto es que monté una especie de escritorio en mi galera y allí acudían todos a que yo les redactara sus cartas; algunos tenían el problema de que a las visitas venían dos o tres novias a la vez y yo tenía entonces que redactar dos o tres explicaciones diferentes, disculpándome siempre ante todas aquellas mujeres; me convertí en el novio o marido literario de todos los presidiarios del Morro. Cuando llegaban aquellas mujeres a las visitas y se abrazaban con sus maridos o sus novios, yo me sentía reconfortado, porque gracias a mí se había logrado aquella reconciliación.¹⁶⁸⁶

Algo que no hizo en la cárcel fue tener relaciones sexuales con otros hombres. Para él, el amor es un acto libre y no algo que se hace por resignación o por obligación dadas las circunstancias. Es por esa razón que optó por la abstinencia en ese período de su

¹⁶⁸⁴ Ibid.

¹⁶⁸⁵ *El color del verano*, pp. 333-334.

¹⁶⁸⁶ *Antes que anochezca*, pp. 212-213.

vida. Escribe en *El color del verano*: “Sí, ofertas tuve, y muchas, pero todas las rechacé, querida. Un tapón en el culo me puse.”¹⁶⁸⁷ Y sigue el narrador:

No, la Tétrica Mofeta no quiso saber nada de sexo entre los hombres mientras estuvo en la prisión: no sólo por el riesgo que esa actividad conllevaba, sino porque allí casi todos los hombres lo practicaban y por lo tanto era algo casi obligatorio o por lo menos una actividad convencional.

El sexo había sido para la Tétrica un acto de desenfado, rebeldía y libertad. (...) La gloria radicaba para Reinaldo en el flete libre, espontáneo, inesperado a veces, en la conquista sin chantajes ni condiciones previsibles. Si antes había perseguido a los hombres era porque ellos eran difíciles, misteriosos y libres, al menos libres para poder elegir templárselo o no. Ahora, en la cárcel, donde todos estaban desesperados por un culo, temprar con un hombre no era un acto heroico ni le proporcionaba prácticamente ningún placer. Era una ofensa para Reinaldo tener que fornicar con un esclavo prisionero que además lo hacía con un pájaro a falta de mujer. (...) Jamás templaré con un presidiario, se juró a sí misma.¹⁶⁸⁸

En la autobiografía se vuelve a detener en su rechazo a todo acto sexual y lo explica de la misma manera:

Me negaba a hacer el amor con los presidiarios aunque algunos, a pesar del hambre y del maltrato, eran bastante apetecibles. No había ninguna grandeza en aquel acto; hubiera sido rebajarse. Además, era muy peligroso; esos delincuentes, después de que poseían a un preso, se sentían dueños de esa persona y de sus pocas propiedades. Las relaciones sexuales se convierten, en una cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchas ocasiones, del crimen.¹⁶⁸⁹

Y añade un poco más adelante:

Yo no tuve relaciones sexuales en la prisión; no solamente por precaución, sino porque no tenía sentido; el amor es algo libre y la prisión es algo monstruoso, donde el amor se convierte en algo bestial.¹⁶⁹⁰

Finalmente, otro acontecimiento que marca la vida del autor, es la muerte del escritor José Lezama Lima. Se señala brevemente en la novela de la siguiente manera:

¹⁶⁸⁷ *El color del verano*, p. 334.

¹⁶⁸⁸ *Ibid.*, pp. 334-335.

¹⁶⁸⁹ *Antes que anochezca*, p. 205.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

-¡Cómo se nos murió Joseíto!
-¿Qué Joseíto? –preguntó Gabriel.
-José Lezama Lima, querida. Lo acaban de enterrar esta mañana.¹⁶⁹¹

Y se vuelve a encontrar exactamente el mismo diálogo en la autobiografía:

Mientras alimentaba las gatas de Elia se me acercó un día Amando López y me dijo: «¡Cómo se nos fue Joseíto!». Y yo le pregunté: «¿Qué Joseíto?». Y me dijo: «¿No te has enterado? Ayer se murió Lezama Lima». Entonces me mostró una pequeña nota que, entre varias cosas insignificantes anunciaba en términos muy breves esta noticia: «Efectuado el sepelio de José Lezama Lima».¹⁶⁹²

Sólo detenerse en esos pasajes demuestra claramente que tanto los hechos y la opinión del autor, como sus relaciones con sus familiares y amigos son iguales en la autobiografía y en *El color del verano*. A pesar de sus añadidos burlescos, la cuarta novela de la pentagonía resulta ser la más autobiográfica de todas las obras de Reinaldo Arenas.

5. Conclusión

El color del verano cuenta la vida de ‘Gabriel’/‘Reinaldo’/‘la Tétrica Mofeta’. Este triple protagonista es el Celestino/Fortunato/Héctor de las novelas anteriores que ha llegado a la madurez. Originario de Holguín, ha dejado el campo para establecerse en la capital. Es, como Héctor, un escritor homosexual rechazado por su sociedad, y es por esa razón que tiene una múltiple personalidad y que logra utilizar su faceta más adecuada según las circunstancias. Desafortunadamente, esa solución no le aporta ninguna felicidad ya que nunca puede ser completamente él mismo.

En el primer apartado, he intentado aclarar esta novela sumamente complicada. Me he detenido en el argumento, en el título y en los personajes. También he comentado la estructura circular y desorganizada de la obra, así como las técnicas narrativas utilizadas por el autor para lograr su objetivo principal: burlarse de los culpables de su persecución y, posteriormente, de su exilio. Con el carnaval y la parodia, son los

¹⁶⁹¹ *El color del verano*, p. 208.

¹⁶⁹² *Antes que anochezca*, p. 254.

homosexuales quienes empiezan a dirigir la isla y sus gobernantes quienes acaban completamente ridiculizados.

En el segundo apartado, he analizado la obra en el contexto de la novela testimonial, demostrando que los cuatro rasgos seleccionados vuelven a aparecer en *El color del verano*. Como Héctor, el protagonista sufre una triple persecución: la política, la intelectual y la sexual. No se puede oponer abiertamente al gobierno de 'Fifo', el gran tirano de la isla, ni publicar su obra en su propio país. Es además arrestado y encarcelado por sus preferencias sexuales. Aquí también, el protagonista intenta huir a través de la fantasía y de la escritura y, por lo tanto, debe constantemente reescribir su novela que desaparece numerosas veces en la obra. Sin embargo, el personaje principal no está sólo en esta situación y es por eso que todo el pueblo busca algún escape para sobrevivir. Primero lo encuentra en una práctica desenfadada del sexo, pero como tampoco resulta ser suficiente, decide intentar separarla de su plataforma y huir con la isla entera. Al final de la novela, la isla se desprende de su base y se va a la deriva. Es un acontecimiento sumamente importante que simboliza para el pueblo cubano la liberación de todo tipo de opresión. Desafortunadamente, la isla se hunde porque sus habitantes no son capaces de ponerse de acuerdo sobre su destino.

El segundo rasgo es el del contexto histórico que en esta obra es, obviamente, el conjunto de los sucesos políticos, sociales, económicos y culturales de la isla y, sobre todo, de la Revolución cubana. He decidido dividir ese apartado en tres puntos: el presente, el pasado y el futuro de la isla basándome en los cinco capítulos 'La historia' que aparecen a lo largo de la novela.

Luego, he analizado el tríptico del narrador, autor e informante. Como se ha demostrado, en esta novela también se trata de un autor testigo que relata su propia historia. Me he basado en las cuatro cartas publicadas en la novela donde se reconoce claramente al autor detrás de su redactor. Sus preocupaciones, que tratan básicamente de la enfermedad del sida y de su situación de exiliado, son obviamente las del escritor holguinero. No se puede olvidar que es la última novela escrita por Arenas en el exilio y poco antes de su muerte. En ella, expresa libremente y de manera muy directa su venganza contra todos aquellos que no le permitieron ser él mismo.

Pero esta novela es sobre todo la primera obra que da la voz a un grupo que nunca la ha tenido en el pasado: la comunidad homosexual habanera de los años setenta. Por primera vez, pueden expresar su sufrimiento y contar la vida que llevaron en aquel período dentro de la isla. Arenas ofrece su voz a ese grupo al que también pertenece.

Es obvio que *El color del verano* es una gran obra de ficción donde se encuentra poco realismo. Con el objetivo de provocar la risa, Arenas utiliza las técnicas narrativas de la parodia, la hipérbole y la carnavalización. No obstante, logra de esta manera dejar una denuncia muy provocativa sobre la persecución que él mismo sufrió en aquellos años. Además, en cada anécdota contada en la novela, el lector reconoce acontecimientos y personajes reales. A pesar de la ficción, se debe resaltar que esta es la obra más autobiográfica que escribió Reinaldo Arenas, y es lo que he intentado demostrar en el último apartado, indicando las similitudes entre la cuarta novela de la pentagonía y la autobiografía. *El color del verano* se puede considerar como una reescritura dolorosamente burlesca de *Antes que anochezca*.

Capítulo 5

EL ASALTO

0. Introducción

El asalto es la quinta y por consiguiente última novela de la pentagonía. Escrita en La Habana en los años setenta, fue corregida por Arenas en 1988 en el exilio. Como *El color del verano*, sólo se publicó en 1991 cuando el autor ya había fallecido. Es una obra muy diferente de las cuatro anteriores y resulta bastante difícil reconocer al protagonista Celestino/Fortunato/Héctor/Gabriel en el personaje principal de este libro. El narrador ya no es un ser perseguido que da testimonio de su opresión sino que se ha convertido en el propio perseguidor que trabaja para el dictador del sistema totalitario bajo el cual vive. El protagonista describe claramente el funcionamiento de este sistema opresor y, a través de sus palabras, el autor logra hacer una denuncia contra los gobiernos dictatoriales y, más específicamente, contra el proceso revolucionario cubano.

Este libro se puede considerar como el *1984* cubano. La influencia de Orwell es omnipresente, tanto en los personajes, en el tipo de gobierno totalitario criticado, como en el ambiente que reina en toda la obra. Arenas había mencionado en una entrevista con Espinosa Domínguez que leer esa novela fue para él una revelación.¹⁶⁹³ A la manera del autor anglo-indio, en *El asalto* se cuenta la distopía o antiutopía que el autor teme para Cuba.

¹⁶⁹³ Espinosa Domínguez, C., op. cit., p. 56.

En el primer apartado, voy a analizar la novela tanto desde el punto de vista histórico como literario. Después de un breve recorrido sobre su escritura, me detendré en el argumento, en los personajes y en el título, así como en su estructura y en el género al que pertenece.

El segundo apartado no sigue la misma estructura que en los capítulos anteriores, ya que esta novela, a primera vista, no entra dentro de la novela autobiográfica y testimonial. Sin embargo, desde mi punto de vista, se puede encontrar en ella el auto-testimonio de alguien que sufrió la represión bajo Castro y que quiere expresar lo que teme para el futuro de su país. Como en este caso no se trata de un testimonio ordinario, sólo me detendré en el sistema opresor presentado en *El asalto*, así como en el contexto histórico que encuentro, sobre todo, en la Revolución cubana. Tampoco habrá en este capítulo un apartado donde se compara esta novela con *Antes que anochezca*, dado que es una obra que tiene lugar en el futuro y totalmente creada por la imaginación del autor.

1. La quinta novela de la pentagonía

1.1. Peripecias de la novela

El asalto es la última novela de la pentagonía aunque se escribió bastante tiempo antes que *El color del verano*. Esta novela fue redactada en La Habana en el año 1974. Bajo la presión del tiempo para poder sacarla del país, Arenas la escribe con rapidez y varios apartados son realmente difíciles de entender. Explica Juan Abreu en su libro *A la sombra del mar*:

A medida que leo *El asalto*, voy corrigiendo las faltas. Son muchas, hay palabras ininteligibles, así que tendré que darle otra lectura a ver si logro descifrarlas. No sé si hay una copia a salvo afuera, así que hay que evitar a toda costa que caiga en manos de los lectores de la Seguridad. Esta novela se escribió en un tiempo muy breve. Arenas, como no tenía hojas de papel, utilizó unos rollos que logró insertar en el rodillo de su máquina de escribir, y que llamaba «los papiros».¹⁶⁹⁴

¹⁶⁹⁴ Abreu, J., *A la sombra del mar*, op. cit., pp. 86-87.

El manuscrito de la primera versión de *El asalto*¹⁶⁹⁵ se puede consultar en la Firestone Library de la Universidad de Princeton. Resalta que, en aquellos años, Arenas tenía ya muy claro que se trataba de un conjunto de cinco novelas porque en la primera página de su manuscrito, escribió: “Quinta novela de la pentalogía”¹⁶⁹⁶. Así anotó también en la última página: “FIN de la pentalogía”¹⁶⁹⁷. Cabe llamar la atención en el hecho de que, en 1974, no utiliza todavía el neologismo muy simbólico de ‘pentagonía’.

En 1988, ya en Nueva York y gracias a la insistencia de la pareja Roberto Valero y María Badías, Arenas decide retomar la novela y convertirla en un texto publicable. En esa misma caja de los manuscritos, se encuentran cinco versiones de *El asalto* fechadas en ese mismo año. El texto no ha cambiado tanto pero el autor lo ha mejorado y ahora es enteramente inteligible. Comenta Arenas sobre la ayuda de los Valero:

También trabajaba conjuntamente con Roberto Valero y María Badías en la revisión de la quinta novela de la *Pentagonía*, *El asalto*. En realidad se trataba de un manuscrito escrito en Cuba atropelladamente para poder sacarlo del país. Lo que Roberto y María hicieron fue una labor de traducción de un idioma casi ininteligible al español. El caso es que la novela se terminó de pasar en limpio y engrosó mis originales en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, donde pueden ser consultados.¹⁶⁹⁸

Al final de su manuscrito de 1988, anota “Fin de la tetragonía”¹⁶⁹⁹, lo cual aparece también en el libro de Ediciones Universal. Ahora sí utiliza su neologismo pero ya no se atreve a hablar de una pentalogía. Reinaldo Arenas ya estaba entonces bastante enfermo de sida y no tenía ninguna seguridad en lograr acabar su proyecto de cinco novelas. Le quedaba todavía por escribir su autobiografía y *El color del verano*.

Finalmente, en una carta del 23 de noviembre de 1990, un par de semanas antes de su muerte, Arenas le pide a Carlos Victoria que revise el manuscrito de sus dos últimas novelas, lo que este hace como homenaje a su amigo.

¹⁶⁹⁵ Arenas, R., *El asalto*, Miami, Universal, 1991. A partir de ahora, me referiré a esta novela en las notas de pie de página sólo con su título.

¹⁶⁹⁶ Firestone Library, Princeton University, caja 1, carpeta 6.

¹⁶⁹⁷ Ibid.

¹⁶⁹⁸ *Antes que anochezca*, pp. 12-13. (cursiva en la cita)

¹⁶⁹⁹ Firestone Library, Princeton University, caja 1, carpetas 11, 14 y 15

1.2. Similitudes con las novelas anteriores

En realidad, las similitudes con las novelas anteriores son, en esta ocasión, muy escasas. Primero, porque se trata de una novela futurista en la que el autor ha creado un mundo completamente antiutópico y, afortunadamente, inexistente en la isla de Cuba hoy en día. Segundo, porque el protagonista ya no es como el de las cuatro primeras novelas de la pentagonía. Comenta Juan Abreu a propósito de la evolución del personaje principal: “Ese muchacho se ha convertido en un monstruo ansioso y cruel que busca incansable a su madre para ensartarla, para acabar con ella a cualquier precio.”¹⁷⁰⁰ Es exactamente de esta manera que se debe describir, y por esa razón resulta un poco difícil para el lector ver el vínculo con el niño campesino de *Celestino*, a quien ha acompañado en su adolescencia en *El palacio*, como joven adulto en *Otra vez el mar* y, con posterioridad, como hombre maduro en *El color del verano*. El narrador se ha metamorfoseado completamente.

Al igual que en las demás novelas, el protagonista es el personaje de la novela anterior que resucita en esta. En *El asalto*, este ya no es el perseguido sino que se ha convertido en el perseguidor. Cansado de haber sido oprimido a lo largo de toda su vida, decide rebelarse y matar la causa de su opresión, aquí representada por su madre. Arenas describe en esta obra la extrema relación de amor y odio que se encuentra entre un hijo y su madre, y que ya se había encontrado en las novelas anteriores.

En *El asalto*, se puede decir más bien que Arenas predice lo que va a pasar en su isla, como explica Jesús Barquet:

Si en las otras cuatro novelas de la pentagonía de Arenas, lo biográfico-testimonial se anticipaba y, de manera original, conformaba la ficción novelesca, *EA [El asalto]* parece invertir este proceso y anticipar con su ficción anti-utópica los testimonios de sobrevivencia económica y moral que llegan actualmente de la isla.¹⁷⁰¹

¹⁷⁰⁰ Abreu, J., *A la sombra del mar*, op. cit., p. 85.

¹⁷⁰¹ Barquet, J., “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas”, op. cit., pp. 133-134.

Ya no se trata de un texto basado en su experiencia sino en las suposiciones de lo que se habría convertido si se hubiera quedado a vivir bajo la dictadura de Castro. Este protagonista se ha transformado en un ser completamente envilecido que no tiene nada que ver con los personajes que forman su pasado y que representaban su verdadera personalidad.

1.3. El argumento

El asalto es un libro que se resume con bastante más facilidad que los cuatro anteriores. Se puede considerar una novela detectivesca en la que el protagonista busca obsesionado a su madre para matarla. Como dice Jesús Barquet, la pentagonía culmina con “una anti-utopía o distopía sociopolítica”¹⁷⁰² al estilo de Orwell y su *1984*, con la que demuestra numerosas similitudes. En una conversación con Francisco Soto, Arenas se detiene largamente sobre el último libro de su pentagonía. Explica que:

En la única novela donde no muere el personaje es en *El asalto*. La historia de *El asalto* es la culminación de la ‘pentagonía’. Es una novela que se desarrolla en un tiempo futuro, en una sociedad completamente tiranizada y automatizada donde ya hasta el lenguaje es muy pobre.¹⁷⁰³

Y sigue explicando la historia que presenta en esta obra:

En la quinta novela, *El asalto*, ya el personaje, ese personaje que siempre muere, en esta no muere. Es el personaje que ya se ha envilecido por tanto tiempo de dictadura y le ha hecho el juego al régimen que detesta. Pero no porque él quiera destruir al régimen sino porque él quiere destruir a su madre. Porque él comprende que cada día él se parece más a su madre y que llegará un momento en que él será su propia madre. Su rostro será como el de ella. Entonces, él determina que la única manera de eliminar ese parecido es matándola, pero para matarla tiene que atravesar todo el país buscándola y para buscarla necesita un permiso del gobierno porque ya el sistema no permite que la gente se traslade impunemente. Entonces se hace miembro de la ‘Contrasurración’. Como la gente tiene que decir las palabras que el gobierno dicta ellos susurran otras palabras, lo cual está prohibido. Como agente de la Contrasurración él puede buscar por todo el país a su madre, pero nunca la encuentra.¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰² Ibid., p. 126.

¹⁷⁰³ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁰⁴ Ibid., p. 44.

La historia está contada en primera persona por el protagonista, quien desde las primeras páginas ya explica que, como se va pareciendo cada vez más a su madre, necesita matarla para poder sobrevivir. Su odio se destaca del tono que utiliza cada vez que se refiere a ella:

Pero no era eso lo que miraba, sino mi cara, igual, casi igual a la de ella, la de mi madre. Seguí mirándome. Era ella, era igual que ella, algo como de piedra, y en miedo del pedregal los ojos, abultados y saltando. El rostro de mi madre era cada vez más mi propio rostro. Cada vez me parecía más a ella, y aún seguía yo sin matarla. Me llené aún más de furia y de miedo, y salí de nuevo en su búsqueda, tocándome la cara con las garfas y diciéndome: soy ella, soy ella, si no la mato rápido seré exactamente igual que ella. Y me lancé como siempre, pensando sólo en reventarla. Pero desde entonces no la he vuelto a ver más, aunque no ceso de buscarla.¹⁷⁰⁵

Y un poco más adelante, se vuelve a detener en esa obligación de matarla:

Hasta comprender, cada vez más claramente, que me iba pareciendo cada vez más a ella, que mis ojos, mi nariz, mis patas y mi jeta iban siendo cada vez más los de ella. Que iba yo dejando de ser yo para ser ella. Y supe naturalmente, y cada día lo sé más, que si no la mataba rápido sería ella, me volvería ella misma, y entonces, siendo ella, cómo iba a poder matarla.¹⁷⁰⁶

Sin embargo, no logra encontrarla. Es por esa razón que se hace ‘contrasusurrador’, es decir informante y delator, porque así será más fácil su búsqueda. Los ‘susurradores’ son los habitantes de la isla que se oponen al régimen. ‘Susurrar’ está considerado como un acto de alta traición, lo que remite a 1984, donde el protagonista Winston Smith susurraba con su compañera rebelde para expresar sus opiniones opuestas al ‘Gran Hermano’, en quien se reconoce el ‘Gran Reprimero’ de Reinaldo Arenas. Es interesante resaltar el nombre elegido por el autor para el dictador de su novela. Este hace referencia tanto a su posición en el sistema como a su función, a la que alude el escritor con el término ‘represión’, con el que demuestra claras semejanzas.

El protagonista decide cooperar con la tiranía para sacar provecho de ella. Primero, le permite vivir fuera del ‘Polifamiliar’, donde sus habitantes apenas tienen un par de

¹⁷⁰⁵ *El asalto*, p. 8. (subrayado en la cita)

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

metros cuadrados para dormir. Explica cómo se había fugado del ‘Polifamiliar’ varias veces hasta entender cómo obtener lo anhelado:

Cuando me volvieron a capturar, tenía una lista larga de susurradores. No hablé. Extendí la lista. La lista era seria. Yo prometía agrandarla. Lo único que quería, dije, era no seguir viviendo en el Poli. Me lo concedieron, no al mismo instante, sino después. Seguí cooperando con ellos. Naturalmente, soy miembro de la Contrasusurración, es decir, contrasusurrador.¹⁷⁰⁷

Otro privilegio que consigue con ese estatuto es también el de poder viajar por toda la isla:

Soy pues contrasusurrante. Puedo andar y salir cada vez que quiera (con la autorización de partida) de la Reprimería. Puedo hablar, puedo susurrar y decir que fue el de al lado y joderlo, cosa divertida. Y, desde luego, del caldo mancomunal, para mí son dos cucharas.¹⁷⁰⁸

Disfrutando de todas esas ventajas, empieza a buscar a su madre en la capital, la ‘Reprimería’, pero rápidamente se da cuenta de que allí no se encuentra. Por lo tanto, pide un permiso para viajar dentro de la isla e inspeccionar tres lugares donde podría encontrarse: el Campo de Rehabilitación General, la Cárcel de la Patria y el Salón de las Retracciones. Desafortunadamente, su búsqueda es infructuosa y tiene que volver a la capital. Sigue Arenas con sus explicaciones a Francisco Soto:

Un día en que va a hablar El Reprimero, que es el dictador absoluto, él, como es agente, está en la plataforma donde va a hablar, cuidándolo. Y de pronto descubre que aquel hombre es su madre que está disfrazada. Entonces avanza hacia ella para tratar de matarla, pero a medida que avanza se va produciendo en él una erección. El miembro se va levantando de una manera desmesurada y avanza con el miembro erecto hasta la madre que es El Reprimero. La madre reconoce que es el hijo y por lo tanto le teme, y entonces hay una batalla entre la madre y él.¹⁷⁰⁹

En el libro se puede leer que, a pesar de no haber encontrado a su madre, el ‘Gran Secretario’, quien equivale al portavoz del ‘Gran Reprimero’, le anuncia que va a ser nombrado ‘Gran Héroe de la Patria’. El ‘Gran Secretario’, muy satisfecho del trabajo

¹⁷⁰⁷ Ibid., pp. 9-10.

¹⁷⁰⁸ Ibid., p. 15.

¹⁷⁰⁹ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 44.

del protagonista como ‘contrasusurrador’ a lo largo de su viaje, lo invita como miembro de honor a la Gran Tribuna reprimerísima, donde va a ser condecorado héroe del universo por el propio ‘Reprimero’ y recibir la Gran Medalla Patria Reprimera. Cuando llega el momento de la fiesta, el odio del narrador es inmenso:

Dominándome, entro en la casa de vidrios, guardo la masgarfa que de ningún modo podría llevar a la concentración, y salgo, cada vez más enfurecido, rumbo a la explanada patria. En busca de ella, en busca de la cabrona, en busca de mi última oportunidad de encontrarla y aniquilarla, en su búsqueda, maldita. Estremeciéndome de furia y terror y corriendo, llego y ocupo mi puesto en la Cuarta Tribuna Heroica.¹⁷¹⁰

Y cuando llega a la Tribuna del ‘Gran Reprimero’ para recibir su condecoración, descubre que este es su propia madre:

Y entonces la veo, la veo, la veo a ella. Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ese es también el rostro del Reprimerísimo. Los dos son una misma persona.¹⁷¹¹

Aunque parezca extraño, el hecho de haberla encontrado le provoca su primera erección y la penetra, matándola a la vez. Pero lo más interesante de la novela, es que cuando ocurre el asesinato del ‘Gran Reprimero’, la muchedumbre “comienza a destruirlo todo asesinando a cuanto agente puede capturar. Así, de pronto, toda aquella masa que permaneció impávida empieza a lanzar garfiazos, abaten las tribunas, las atalayas, y los parapetos, con las mismas astas de las banderas se abren paso, derrumbando polifamiliares, noparques, altavoces y celdas ambulantes.”¹⁷¹²

Todos empiezan a susurrar y a rebelarse contra esa tiranía que en su interior rechazaban, lo que recuerda la liberación de *El color del verano* cuando la isla se desprende de su plataforma. Sin embargo, aquí, el protagonista ha logrado él mismo matar a su madre y hacer desaparecer de esta manera todo lo que representaba la causa de la opresión y de la persecución en la isla. Es por esta razón que, en *El asalto*, el personaje principal no muere sino que va a sentarse frente al mar para disfrutar de un descanso bien merecido:

¹⁷¹⁰ *El asalto*, pp. 127-128.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 140.

Mientras la inmensa y enfurecida muchedumbre sigue avanzando, persiguiendo y derrumbando al son de su enfurecido susurro, guardo la masa muerta de mi falo (al fin lívido y fatigado) dentro del mono. Y cansado, abriéndome paso en medio del estruendo sin que nadie se percate de mí (tan entusiasmados están ellos en gritar al fin acabamos con el asesino reprimero, al fin la bestia cayó) puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo.¹⁷¹³

En esta novela, las dos fuerzas opresoras que se habían encontrado en las novelas anteriores resultan ser idénticas. El protagonista ha logrado matar a su madre y, a la vez, al tirano, quienes lo habían perseguido desde su niñez por ser un intelectual homosexual. Por fin, no tiene que utilizar diferentes facetas sino que puede ser él mismo por primera vez y disfrutar de ello. Es una novela marcada por la furia, el odio, la violencia y la venganza. En el texto de la contraportada del libro, Arenas escribió que “es tal vez la novela más cruel y antirretórica escrita en este siglo”¹⁷¹⁴. Es cierto que el lenguaje utilizado por el autor es grotesco e irreverente y refleja con claridad los sentimientos del narrador.

1.4. Los personajes

En este libro, los habitantes de la isla viven bajo una tiranía perfecta: las personas se han convertido en animales que sólo obedecen y ayudan a que prospere el gobierno del ‘Gran Reprimero’. Por lo tanto, a lo largo de toda la novela, el narrador se refiere a ellos con la palabra ‘alimañas’, y cuando habla de un grupo de esos seres utiliza el vocablo ‘manada’. Los habitantes de la isla son todos iguales: están rapados y llevan, como en *1984*, un ‘monouniforme azul’¹⁷¹⁵; no tienen manos sino ‘garfas’; y a veces, cuando están cansados, caminan a cuatro patas¹⁷¹⁶. Arenas elimina atributos humanos a los personajes de su novela y logra de esta manera bestializarlos aún más.

Además, el narrador se refiere a ellos con nombres de animales no muy estéticos como vacas, cerdos, arañas o alacranes. A lo largo de la novela, los describe varias veces, siempre con esa misma sensación de desprecio:

¹⁷¹³ Ibid., pp. 140-141. (subrayado en la cita)

¹⁷¹⁴ Contraportada de *El asalto*.

¹⁷¹⁵ *El asalto*, p. 41.

¹⁷¹⁶ Como por ejemplo en las páginas 30 y 80.

Uno a uno los voy otra vez observando, aunque ya los conozco prácticamente a todos, vacas flacas, fatigadas, cerdos desgredados o calvos, capones y huesudos, los niños son los más espantosos: enrollados en la gruesa y ancha batipoli, andan torpes con el carapacho verduzco que no acaba de acomodárseles.¹⁷¹⁷

Así como en el siguiente extracto:

Miro a toda la manada que, sabiéndose inspeccionada, grita más alto. Y no puedo dejar de reír. Río casi a carcajadas. Y los vítores se elevan aún más. Durante toda la tarde las vacas y los cerdos capones han trabajado febrilmente. Se sabe, a causa del susurro, que hay tensión y que cualquier negligencia sería drástica. Aunque, a la verdad, la mayoría trabaja no por miedo a algún tipo de represalia, sino por su condición de bestia degenerada.¹⁷¹⁸

Y sigue en el siguiente capítulo: “Bestias degeneradas es la palabra justa. Una bestia natural no se afana por trabajar de ese modo.”¹⁷¹⁹ El protagonista siente una repulsión tremenda por ellos y, una de las razones por la que quiso irse del ‘Polifamiliar’, era el hecho de tener que estar constantemente rodeado de esos animales:

Lo que más intolerable me resultaba del Polifamiliar no era el piso donde uno tiene que estar y dormir, sino los otros. Tenía que dormir con todo el mundo al lado. Tenía que ver una pierna, un ombligo, un pedazo de jeta, pelos de los otros. A veces mirando la guataca del que estaba a mi lado, oyendo su respiración, mirando su nariz o una de sus garfas, no podía más y tenía que vomitar. Sé claramente que no hay nada más grotesco que la figura humana. Pero tener que vivir al lado de ellos, mirando ojos, lenguas, tetas, respirando sus pestilencias, pisando sus babas y hasta oyendo sus temerarios susurros, ya eso para mí no era grotesco, era insoportable.¹⁷²⁰

Y más adelante continúa sobre lo que le provoca esa repulsión:

Lo que más me repugna de ellos es ese olor a orine viejo, a mierda empozada. Hay en esos cuerpos algo de animal muerto, pero no completamente muerto, sino como en una suerte de perenne supuración. He podido comprobar que poseen diferentes pestes, de lejos hieden de un modo, más de cerca de otro, junto a ellos es diferente, y, naturalmente, peor.¹⁷²¹

¹⁷¹⁷ *El asalto*, p. 19.

¹⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 24.

Sigue de la misma manera sobre su cabeza, sus ojos y sus huesos. Los personajes se han convertido en bestias que carecen de todo tipo de personalidad. Explica María Luisa Negrín cuál ha sido el objetivo de autor al utilizar esa técnica:

Con esta novela su autor está gritando y desnudando la maldad y la destrucción que engendran los regímenes totalitarios, porque la represión y el miedo oprimen también los mejores sentimientos. Bajo el terror no puede florecer la bondad. Las tiranías, con la constante represión que ejercen sobre los individuos, sólo pueden sacar la parte más negativa y agresiva de la personalidad de sus ciudadanos, que en situaciones de tranquilidad social no tiene por qué salir.¹⁷²²

Al vivir bajo un régimen totalitario, a la gente no le queda otro remedio que cooperar para sobrevivir. Se reconocen aquí las palabras de la Tétrica Mofeta de *El color del verano* en la cuarta carta escrita desde Cuba: “¿Acaso ya olvidaron que vivir bajo una tiranía no sólo es una vergüenza y una maldición, sino que es también una acción abyecta que nos contamina, pues, quieras o no, hay que cooperar con el tirano si se vive bajo sus leyes?”¹⁷²³ Como Winston Smith en *1984*, el protagonista de esta obra participa en las atrocidades de su Patria. Jesús Barquet también se detiene en esa solución para sobrevivir:

La distopía presentada en *EA [El asalto]* no solamente basa la degeneración del hombre en su propia condición y los mecanismos represivos de la sociedad, sino también en la primaria necesidad de sobrevivencia.¹⁷²⁴

La maldad bajo la que vive el protagonista lo lleva a su perversión. Se convierte en un ser envilecido que defiende la tiranía, rechazada en las novelas anteriores. En una entrevista, Arenas explica cuál es su propósito con esta novela:

Y en la quinta lo que yo quiero hacer es dar una situación intolerable a través de un personaje que ya sabe que no hay salida, si no es a través de la violencia. Por eso se llama *El asalto*; lo único que queda es asaltar a ese poder que es el que lo ha destruido todo. Entonces, desde luego, yo la situo en un tiempo

¹⁷²² Negrín, M. L., op. cit., pp. 63-64.

¹⁷²³ *El color del verano*, p. 357.

¹⁷²⁴ Barquet, J., “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 133.

futuro y ya el personaje no puede ser el joven. Aunque en realidad no creo que sea un viejo; tendrá unos treinta y pico de años.¹⁷²⁵

Ahora se entiende también mucho mejor lo escrito por el autor en su contraportada cuando describe su novela como una “suerte de árida fábula sobre el destino del género humano cuando el estado se impone por encima de sus sueños o proyectos.”¹⁷²⁶

1.4.1. El protagonista

En este caso, Arenas enseña la faceta oscura del ser humano. Su protagonista, que no lleva nombre, es un antihéroe con quien ningún lector logra identificarse. Es un ser terrible, sin piedad, que está obsesionado por matar a su madre. Se ha convertido en un monstruo y le encanta exterminar ‘alimañas’:

Siempre es más fácil reventar uno que hacer reventar a los demás. Me alivia ver que alguien revienta; me alivia sobre todo si soy yo quien lo hago reventar. (...) También por eso me hice contrasusurrador, ahora puedo reventar a unos cuantos más de los que reviento. A veces cuando alguien pasa cerca de mi lado siento que hiervo y me abalanzo –esas patas, esa facha, esos pelos en la nariz– pero me contengo, la lengua me baila, los dientes sueltan una baba caliente, pero me contengo en espera de mi madre.¹⁷²⁷

A pesar de esa sed de aniquilamiento, intenta guardar su energía para el día que encuentre a su madre. Otro aspecto que cuida es conseguir méritos, y para ello, es capaz de los horrores más terribles. Después de haber matado a un ‘susurrador’, dice:

Putá, criminal, le grito sacándola por el cuello y ajusticiándola con la masgarfa ante la euforia de todos los que a causa del susurro se vieron privados del caldonutridor. Los improperios contra la criminal son infinitos. Finalmente, para lograr el orden, me paro sobre el cadáver al cual ya le he estampado mi número (otro mérito para mí), ‘¡Viva el Reprimero!’ grito, ‘¡A la producción!’.¹⁷²⁸

¹⁷²⁵ Montenegro, N. y Olivares, J., op. cit., p. 55.

¹⁷²⁶ Contraportada de *El asalto*.

¹⁷²⁷ *El asalto*, pp. 10-11.

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 21.

Esa obsesión por el reconocimiento del ‘Gran Reprimero’ se nota también en otros extractos, como por ejemplo es el caso de este siguiente:

Y, de pronto, en medio de los aplausos, un susurro, aún un auténtico susurro. Corro, no lo puedo dejar escapar. Detrás de mí corren también otros que quieren ganar méritos. No lo permito. Salgo, susurro, y le echo garra al niño que corre detrás de mí, ah, eres tú, cabrón. El muchacho protesta. Rápido le aprieto el cuello y su protesta se convierte en un susurro. Ah, pero todavía... A golpes y patadas lo conduzco, ya argollado, hasta la primera celda ambulante, cierro, y por fuera en la pizarra pongo mi número de contrasusurrador. Que se sepa que fui yo el héroe.¹⁷²⁹

Como un verdadero criminal obsesionado por matar, comenta: “Y el olor a sangre y tripa reventada me calma. Aún es mía, aún puedo ser yo quien la reviente.”¹⁷³⁰ Es un ser sádico e hipócrita que, en varias ocasiones, por sed de matanza, llega a provocar la acusación de seres inocentes:

Avanzo rápido, y en la tiniebla de la nonoche susurro largamente. Mañana haré ejecutar a todas las alimañas de esta asquerosa Postprimería por haber susurrado. Qué, mañana. Ahora mismo. Inmediatamente. Y para que no pueda haber ninguna posibilidad de atenuante antigenocida, vuelvo a contaminar la nonoche con mi susurro.¹⁷³¹

Otro extracto donde se demuestra su bestialidad es el tratamiento que da a una gaviota que se ha enganchado en uno de los muros de su casa:

El pájaro bate sus plumas y me mira como esperanzado. En sus ojos me veo, al menos veo un pedazo de mi cara, es decir, veo el rostro de mi madre. Coloco mi garfa contra el pájaro y lo restringo contra los vidrios. Aun destripado patalea dos veces. Como. Bocado exquisito que nunca habrán de saborear los que viven en el Polifamiliar. Lo que más gozo en triturar con los dientes es la cabeza, y en la cabeza los ojos. Allí fue donde otra vez la vi a ella, el rostro de mi madre, mi cara.¹⁷³²

Es un ser que representa la maldad y que sólo se interesa por matar a su madre. Habla con un lenguaje irreverente y trata de una manera muy desagradable al lector. Por

¹⁷²⁹ Ibid., pp. 17-18.

¹⁷³⁰ Ibid., p. 49.

¹⁷³¹ Ibid., p. 100.

¹⁷³² Ibid., p. 12.

ejemplo, utiliza varias veces en la novela expresiones como “váyase usted a la mierda”¹⁷³³, “váyase usted al demonio”¹⁷³⁴, “váyase usted al carajo”¹⁷³⁵ o “váyase usted al infierno”¹⁷³⁶. Se convierte de esta manera realmente en un antihéroe que representa la hostilidad y el odio, aunque el mismo no tenga realmente conciencia de ello.

1.4.2. La madre

En la obra de Reinaldo Arenas, la madre siempre es un personaje muy complejo. La relación entre madre e hijo es un ‘leitmotiv’ que oscila entre el amor y el odio. Como se ha podido notar en las novelas anteriores de la pentagonía, ella es quien lo quiere y lo protege pero es también quien lo castiga y lo oprime. En este libro, la madre es la personificación del poder y representa todo lo relacionado con el gobierno represor. El ‘Gran Reprimero’ y ella se han convertido en una sola persona. Como en las novelas anteriores, ellos dos son quienes se oponen a la verdadera personalidad del protagonista/autor como escritor homosexual. El personaje principal de *El asalto* decide rebelarse y entiende que sólo matando a su madre, es decir, haciendo desaparecer el origen de su persecución, podrá sentirse realmente liberado.

1.4.2.1. La madre según Reinaldo Arenas

Reinaldo Arenas ha aclarado en varias entrevistas su compleja visión sobre la relación con la madre, presente en muchas de sus novelas. En la conversación con Francisco Soto, intenta explicarlo de la siguiente manera:

La madre es destructiva y a la vez tierna. Ella puede destruir pero puede amar. Es una relación de poder la que ella tiene con el hijo. Ella lo domina, pero lo quiere, lo destruye, pero lo ama. Yo veo en esto una tradición de la madre cubana que es un poco, digamos, una herencia española. El hijo ama a la madre pero a la vez ve que tiene que alejarse de ella. Creo que la madre cubana ha tenido una influencia negativa/positiva en los escritores. Por ejemplo, Lezama publica *Paradiso* después que muere su madre. Tal vez antes no se hubiese atrevido a publicar esa novela, que es, entre otras cosas, un homenaje a la madre. No nos atrevemos a mostrarnos ante nuestra madre tal como somos y si somos homosexuales mucho menos. La madre ve en eso un signo absolutamente tabú, completamente inmoral o prohibido; por lo menos

¹⁷³³ Ibid., p. 45.

¹⁷³⁴ Ibid., p. 49.

¹⁷³⁵ Ibid., p. 50.

¹⁷³⁶ Ibid., p. 76.

la inmensa mayoría de nuestras madres. Esa relación amor/odio, rechazo y acercamiento a la madre es una relación contradictoria pero ‘real’. En *El asalto* en el mismo momento que el personaje destruye a la madre la destruye poseyéndola. Por lo tanto, no hay un odio total, sino una obsesión y una pasión.¹⁷³⁷

En la entrevista realizada por Prieto Taboada, intenta explicar esa relación de amor y de odio refiriéndose a su propio pasado:

Ahora, en todo lo que yo he escrito hay una serie de constantes. Una de las más importantes es la madre. La madre es de gran importancia para mí, y en general para mucha gente en Cuba (en el caso de Lezama, por ejemplo, la madre ejerció una enorme influencia en su obra, y en su vida, lo mismo). En todas mis novelas la madre juega un papel omnisciente y preponderante. En el mundo en que yo me desarrollé la madre tenía un sentido patriarcal. El padre era el aventurero que podía sencillamente engendrarte y desaparecer (como sucedió en el caso mío), pero la madre era siempre la constante: la que te vigilaba, la que te mecía, te criaba, te condenaba, te criticaba, te exaltaba... En fin, la que te iba a conceder el perdón o la condena. Y eso es evidente en lo que yo he escrito. Yo creo que incluso hay un sentido edípico en la relación entre la madre y yo, y aun entre el pueblo cubano en general y la madre.¹⁷³⁸

Y sigue aclarando la relación de la madre con el poder y, por consiguiente, con el gobierno:

La madre se convierte en última instancia en el poder absoluto. Entre las formas que han tenido las dictaduras en Cuba, el dictador asume hasta cierto punto la categoría de la madre del pueblo. Hay entonces una especie de chantaje sentimental: una autoridad casi materna. Eso lo podemos ver también actualmente: cómo la dictadura se convierte en un poder materno que nos administra, nos dirige, nos organiza, nos dice cómo tenemos que peinarnos, cómo tenemos que vestirnos, cómo tenemos que hablar, lo que debemos hacer, lo que no debemos hacer.¹⁷³⁹

Así se entiende mucho mejor por qué Arenas identifica la madre con el ‘Gran Reprimero’ en *El asalto*. Por su parte, Miguel Correa se detiene en ese papel dictatorial de la madre cubana, especialmente cuando se trata de un hijo homosexual:

¹⁷³⁷ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., pp. 45-46.

¹⁷³⁸ Prieto Taboada, A., op. cit., p. 685.

¹⁷³⁹ Ibid.

La madre cubana vista como un dictador doméstico con la capacidad de aniquilar a sus hijos al oponerse, por prejuicios sociales o ataduras morales, a la verdadera identidad de estos (a sus inclinaciones sexuales) y por tanto, a su realización como individuos.¹⁷⁴⁰

La madre es quien representa la represión pero también la frustración. Explica Arenas a Perla Rozencvaig que se puede comparar también con la luna¹⁷⁴¹, que, según Roberto Valero, es como “la madre que da la vida pero la controla”,¹⁷⁴²:

La madre en mis novelas es un símbolo. Un símbolo, amoroso y hasta sexual. La madre se identifica con la luna, que es para mí una de las imágenes más maternales y misteriosas, y es también un símbolo de represión del machismo que hemos padecido todos; por lo tanto, en *El asalto* la furia que siente el personaje es la furia de estar frustrado y pensar que la culpable de esa frustración es su madre, a quien cada día se parece más.¹⁷⁴³

Esa madre, que ya había aparecido en las novelas anteriores de la pentagonía, se identifica, en *El asalto*, con el ‘Gran Reprimero’. Apunta Jacobo Machover:

La identificación entre la madre castradora y la figura de Fidel Castro es total. Es la figura de la represión política y de la frustración de los deseos sexuales. Es la de «La Vieja Rosa», omnipresente en la obra de Arenas como personificación del poder, como gendarme de todas las desviaciones.¹⁷⁴⁴

La madre, como el tirano, es el culpable de su represión, quien no lo deja vivir su propia vida y lo obliga a llevar una máscara como en el caso de Héctor y de Gabriel. El odio hacia ella está muy presente en la novela en las palabras utilizadas por el narrador. Se refiere varias veces a su madre con la palabra ‘cabrona’¹⁷⁴⁵. En alguna ocasión, la describe como un ser horriblemente feo que además se ha convertido en algo parecido a un monstruo:

Las orejas de mi madre son largas, ásperas y anchas como las de un murciélago gigante, ratón, perro o elefante o qué coño de bicho, siempre

¹⁷⁴⁰ Correa, M., “The textual image of Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 99.

¹⁷⁴¹ En la propia novela aparece un capítulo en el que el autor compara la madre con la luna que lo controla y lo mira todo. Esto aparece en las páginas 126-128.

¹⁷⁴² Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 175.

¹⁷⁴³ Rozencvaig, P., “Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 63.

¹⁷⁴⁴ Machover, J., *La memoria frente al poder*, op. cit., p. 191.

¹⁷⁴⁵ Por ejemplo en la página 128.

alerta; sus ojos redondos, giratorios y saltones, como de rata o sapo, o qué carajo. Su nariz es como un pico de pájaro furioso, su hocico, su trompa, es alargada y a la vez redonda, con mucho de perro o de boa o de quién carajo podrá decirlo. Su cuello es corto y giratorio, cuello de búho o de garza aplastada o sabrá el diablo de qué rara bestia.¹⁷⁴⁶

Por otra parte, es obvia la relación que tiene con esa ‘bestia’ cuando comenta su reacción en el momento en que su madre pronuncia el vocablo ‘hijo’. La primera vez que se menciona, apunta el narrador: “esa forma única típica, diabólica, anuladora y humillante intolerable y ladina odiosa y aplastante de decirme: hijo...”¹⁷⁴⁷ La segunda es cuando, poco antes de morir, la madre lo llama así para intentar provocar un cambio en su actitud asesina. Estas son las palabras del protagonista: “Todo el escarnio, la vejación, el miedo, la frustración, el chantaje y la burla y la condena que contiene esa palabra llega hasta mí abofeteándome, humillándome.”¹⁷⁴⁸ La palabra ‘hijo’ se convierte en esta novela realmente en un insulto que el protagonista ya no soporta escuchar. No quiere tener ninguna relación con esa madre que impidió su felicidad.

El odio es tan grande que al matarla, goza de un “gusto de la venganza cumplida contra todas las represiones que su madre simboliza en esta novela.”¹⁷⁴⁹ Ha logrado abolir el origen de su desgracia: la madre representa la opresión personal, y el ‘Gran Reprimero’, la represión colectiva de todo el pueblo cubano. Al final de la novela, todos encuentran por fin la libertad tan anhelada.

1.4.2.2. El matricidio

Lo que comete el protagonista en esta obra se llama un matricidio. Para entender un poco más el hilo conductor del libro, cabe volver a los manuscritos que se encuentran en la Firestone Library. Allí, en la última versión, aparece un epígrafe que, por una razón desconocida, no se publicó en el libro de Ediciones Universal: “Lo que sucedió

¹⁷⁴⁶ *El asalto*, p. 41.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷⁴⁹ Negrín, M. L., *op. cit.*, p. 62.

ya lo sabes; lo que debe suceder pregúntaselo a tu odio”¹⁷⁵⁰. Esta frase proviene de *Las Coéforas*¹⁷⁵¹ del escritor griego Esquilo.

Es obvio que con este epígrafe Arenas resume el propósito de la obra. ‘Lo que sucedió’ está escrito en las novelas anteriores de la pentagonía donde se retrató toda la historia de la Revolución cubana, empezando por los años pre-revolucionarios bajo Fulgencio Batista y terminando con los años setenta, último período de la vida del autor dentro de la isla. ‘Lo que debe suceder’ es lo que Arenas ha intentado explicar en este libro, basándose en su odio. En *El asalto*, aclara cuál habría sido su evolución si hubiera seguido viviendo bajo la dictadura de Castro, y cuál es la situación que teme para la población cubana en el futuro.

En su obra, el dramaturgo griego explica cómo Orestes se venga de la muerte de su padre Agamemnon, asesinando a su madre, Clitemnestra. De esta manera comete un matricidio, al igual que el protagonista de *El asalto*. Rita Molinero se detiene en este epígrafe y explica que la novela de Arenas se podría considerar como una parodia de la obra de Esquilo. Esto ya lo había hecho otro escritor cubano, Virgilio Piñera, con *Electra Garrigó*¹⁷⁵² (La Habana, 1948). En el caso de la novela de Arenas, creo que sería más adecuado hablar de una alegoría cubana futurista de esta historia de la antigüedad griega. La opinión de ambos escritores cubanos sobre la madre es, como explica Molinero, muy parecida:

Virgilio, –y más tarde su discípulo Arenas– percibe en la fijación maternal el reflejo y la continuidad del Poder del patriarca; de su violencia. Así la Madre–Abnegada es quizá sin saberlo la ‘depositaria’ de una tradición machista represiva.¹⁷⁵³

En el caso de Esquilo, Clitemnestra había matado a su marido para poder gobernar en Micenas con su amante Egisto. Por esa razón, sus hijos legítimos optaron por matarla a fin de vengar a su padre. En la obra de Arenas, la madre es también quien gobierna

¹⁷⁵⁰ Firestone Library, Princeton University, caja 1, carpeta 16.

¹⁷⁵¹ *Las Coéforas* pertenece a una trilogía titulada la *Orestíada*. Las dos otras obras son *Agamenón* y *Las Euménides* (478 a.C.).

¹⁷⁵² *Electra* es el nombre de la hermana de Orestes que, cuando descubre el crimen de su madre, le pide a su hermano que se encargue de asesinarla.

¹⁷⁵³ Molinero, R., “De asaltos, furias y falos: en donde Arenas descubre ‘otro’ de los mundos posibles”, *Apuntes Posmodernos*, 6:1 (1995), p. 67.

todo el país y es por odio que el protagonista decide matarla. La venganza no está relacionada con un padre asesinado sino con la represión que la madre ejerce sobre su hijo.

1.5. El título

En el caso de esta novela, no resulta complicado aclarar el título del libro. Explica Arenas en su conversación con Francisco Soto:

Al final de *El asalto* él traspasa a la madre con el miembro. La madre da un grito, estalla y se convierte en unas tuercas, aceite y engranajes mecánicos. Por eso se llama *El asalto*, porque él ha asaltado el poder de su propia madre. Entonces todo el pueblo que había estado esclavizado empieza a susurrar cada vez más alto y más alto mientras avanza.¹⁷⁵⁴

Este es también el título del último capítulo del libro donde justamente tiene lugar el asalto a la madre. Este simboliza en la pentagonía la liberación: con la muerte de la madre/‘Reprimero’, el protagonista devuelve a todos los habitantes de la isla la dignidad. El antihéroe de la novela se convierte de esta manera en el héroe de su pueblo y de toda la pentagonía ya que ha logrado destruir lo que oprimía a los personajes de cada uno de los cinco libros.

1.6. La estructura de la novela y las técnicas narrativas

Además de ser la parodia de *Las Coéforas* de Esquilo y de contener una gran influencia de la novela de Orwell, *El asalto* se puede considerar a la vez como un libro que reproduce, en cierta manera, el estilo de la novela picaresca y de aventuras. Sin embargo, como destacó Perla Rozencvaig, esta obra se acerca aún más a la novela detectivesca, como el mismo Arenas confesó: “efectivamente se trata de una novela de rasgos policiales; es decir, es la persecución de un policía en busca de un personaje que resulta ser el policía supremo, y él no lo sabe.”¹⁷⁵⁵

Eso explica la estructura tradicional de la quinta novela de la pentagonía. Por primera vez se trata de una obra en la que se cuenta una historia de manera cronológica. La

¹⁷⁵⁴ Soto, F., *Conversación con Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 45.

¹⁷⁵⁵ Rozencvaig, P., “Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 62.

historia está contada directamente por el protagonista, por lo cual el lector no recibe del narrador más información que la que tiene ese personaje. Este busca a su madre para matarla pero sólo la encuentra en las últimas páginas del libro cuando descubre que ella es el ‘Gran Reprimero’. Cuando uno vuelve a leer la novela, se da cuenta de que el autor da varias veces en el libro indicios sobre este descubrimiento final. Los personajes que pertenecen al gobierno, como por ejemplo el ‘Gran Secretario’, saben que la madre es el ‘Reprimerísimo’, y esto se detecta en algunos comentarios del protagonista o de ellos mismos.

Por ejemplo, al principio de la obra, la madre es arrestada por un delito, y el protagonista reacciona de la siguiente manera a propósito de las consecuencias de ese acontecimiento:

Después oí decir que ella no confesó (cosa que no me explico), y que nada le ocurrió (cosa que tampoco puedo explicarme). Según me dijeron era que ella es miembro de la Contrasusurración. Y entonces comprendí, como cualquiera podrá comprender, que para sobrevivir lo mejor es hacerse agente de la contrasusurración.¹⁷⁵⁶

En otro momento, el hecho de oír la voz del ‘Reprimero’ le recuerda a su madre:

El saludo glorioso del Reprimerísimo se repite otra vez por los altoparlantes, queriéndonos decir que ya debemos estar en nuestra línea, o marca, o centro o círculo o giro productivo, buenas mañanas, hijitos míos. Sus palabras, sin saber por qué, me hacen recordar con más furia que aún no he dado con mi madre.¹⁷⁵⁷

Se vuelve a notar la incompreensión del personaje. En otro caso, comenta que, dadas las reglas ‘reprimeras’ sobre el peso y el aspecto físico de los habitantes de la isla, no entiende cómo se ha permitido que su madre sea tan gorda:

Lo que no comprendo cómo es que puede mantener esa figura de yegua descomunal, cuando –por reglamento oficial– quien sobrepasa el peso estricto, hueso y pellejo, es remitido a un interrogatorio avasallador y en el caso que se

¹⁷⁵⁶ *El asalto*, p. 15.

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 18. (subrayado en la cita)

trate (no puede ser otra cosa) de hurto al patrimonio mancomunal se le fulmina, ya por enfermo, o por enfermo-enfermo (...).¹⁷⁵⁸

Al final de la novela, cuando el ‘Gran Reprimero’ llega a la tribuna, el protagonista explica que él también es extremadamente gordo. El lector no cae en esa similitud después de una primera lectura pero está claro que esto justifica la aceptación del peso de la madre del protagonista:

El Reprimerísimo hace avanzar su panza descomunal hasta situarse en la parte más elevada de la tribuna reprimerísima, con su gran catalejo observa la multitud humillada, y su inmenso vientre sigue inflándose. Mientras el himno suena, él sigue pavoneándose sobre sus nalgas monumentales, mueve su cuello desproporcionado, agita sus belfos dentro de su pelambrea, y resopla...¹⁷⁵⁹

Otro detalle ambiguo es que cuando el protagonista pide permiso para viajar fuera de la ‘Reprimería’, pretendiendo que su madre es el Jefe de la Susurración, el viceprimer oficial de la Contrasusurración le contesta: “-¡Viva el Reprimerísimo!... Tu madre no es agente de la Susurración –me dice ahora como molesto, y luego vuelve a calmarse.”¹⁷⁶⁰ ¿Cómo tiene este oficial tanta seguridad sobre esa afirmación? La respuesta se encuentra fácilmente: todos saben perfectamente que su búsqueda es inútil ya que su madre no está en ninguno de los lugares que tiene previsto visitar. La reacción del ‘Gran Secretario’ confirma este conocimiento de la identidad de la madre cuando explica al narrador que en la gran fiesta, podrá “realizar su deseo”¹⁷⁶¹ porque allí estará ella.

A pesar de esos detalles, el lector no entiende hasta el final del libro que la madre y el Reprimerísimo son una misma persona. La técnica del suspense está muy bien lograda en esta obra y por eso se puede decir que comparte numerosos rasgos con la novela detectivesca. *El asalto* empieza con la decisión del protagonista de buscar a su madre para matarla porque cada día se parece más a ella, y termina con el encuentro del hijo con la madre y el matricidio que libera a la población de la tiranía y de la persecución.

¹⁷⁵⁸ Ibid., pp. 41-42.

¹⁷⁵⁹ Ibid., p. 134.

¹⁷⁶⁰ Ibid., p. 27.

¹⁷⁶¹ Ibid., p. 121.

2. Los rasgos testimoniales en *El asalto*

El asalto es cronológicamente la última novela de la pentagonía. Ya que *El color del verano* trataba del último período de vida que Arenas pasó en la isla, esta novela es por consiguiente irrealista y además futurista. En ella, el autor intenta exponer su visión sobre cómo un sistema totalitario podría evolucionar y cuáles serían las consecuencias para los seres humanos que viven bajo ese gobierno. Es el testimonio de un hombre que ha vivido bajo una dictadura y que explica lo que teme para su isla y para sus habitantes. En esta obra se muestra la faceta oscura del ser humano, quien, bajo la influencia de un sistema dictatorial, puede acabar completamente envilecido.

Francisco Soto explica que el texto funciona como “a literary forewarning of totalitarianism at its extreme.”¹⁷⁶² Rita Molinero también se detiene en esa alerta que intenta dar el autor: “A modo de un fabulista, Arenas nos ha querido advertir lo que puede suceder cuando la violencia prohíbe el placer y domina sobre el poder de Eros.”¹⁷⁶³

En este caso, no es el perseguido quien deja un testimonio sino un monstruo obsesionado por matar a su madre. El argumento tiene lugar en un mundo enteramente creado por Arenas donde los seres humanos se han convertido en ‘bestias degeneradas’. Toda la novela es ficción y, por esta razón, no se trata en este caso de una novela testimonial ordinaria. No está basada en hechos autobiográficos o históricos que luego el autor ha llevado a la literatura, sino en las opiniones de este sobre un eventual futuro antiutópico para la isla.

Sin embargo, desde mi punto de vista, detrás de las palabras de ese protagonista tan cruel, se encuentra el testimonio de un perseguidor, quien comenta las vilezas del ambiente ‘reprimero’. Como apunta Molinero, aquí también se encuentra “el discurso contestatario de Arenas contra la doble marginación (política y sexual).”¹⁷⁶⁴

¹⁷⁶² Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 88.

¹⁷⁶³ Molinero, R., “De asaltos, furias y falos: en donde Arenas descubre ‘otro’ de los mundos posibles”, op. cit., p. 73.

¹⁷⁶⁴ Ibid.

2.1. El gobierno antiutópico del ‘Gran Reprimero’

2.1.1. Una crítica a los gobiernos dictatoriales comunistas

El modelo totalitario presentado en esta novela se puede considerar como un sistema comunista llevado a su extremo. Al igual que la novela de Orwell, todos los seres de la isla son iguales, a tal punto que es imposible diferenciarlos y, en ocasiones, distinguir un hombre de una mujer. Ya no hay ninguna propiedad privada y todos los habitantes tienen exactamente la misma vida.

El ‘Gran Reprimero’ es el dictador que controla todo, como el Gran Hermano de Orwell. En esta novela, “nadie posee ni los más elementales derechos de privacidad”¹⁷⁶⁵. Hasta los miembros del gobierno están constantemente controlados. Así, por ejemplo, cuando el narrador va a pedir permiso al viceprimer oficial de la Contrasusurración para poder viajar dentro de la isla, este empieza por contestarle:

-¡Viva el Reprimerísimo! –vuelve a exclamar– estas exclamaciones sé que no se dirigen a mí, sino a los aparatos receptores que pululan por todos los sitios.¹⁷⁶⁶

Además, los individuos ya no disponen de ninguna libertad individual. El gobierno los ha convertido en bestias que sólo sirven para la producción y la procreación. Así se vuelve a encontrar la importancia que tiene la mano de obra en un sistema comunista. Todo lo que no sea productivo está reprimido: el placer, la amistad, el ocio, etc. Incluso el sexo se ha convertido en algo únicamente productivo que necesita un “permiso de ensarte”¹⁷⁶⁷. La “procreación patria”¹⁷⁶⁸, que suele durar media hora, se realiza con otro individuo del sexo opuesto completamente desconocido.

2.1.1.1. La producción

Como en todo sistema comunista, la producción es algo sumamente importante en la que todos los miembros de la población tienen que participar. Esto remite, por ejemplo, al ideal del ‘hombre nuevo’ del Che Guevara o a la ley contra la vagancia establecida por el régimen de Castro en los años setenta. Esta se destaca en el libro,

¹⁷⁶⁵ Ibid., pp. 69-70.

¹⁷⁶⁶ *El asalto*, p. 26.

¹⁷⁶⁷ Ibid., p. 10. También en la novela de Orwell, el sexo se permite solamente para la procreación.

¹⁷⁶⁸ Ibid., p. 25.

aunque hiperbolizada por Arenas para denunciar aún más el sistema, con la invención del ‘Reprimero’ de los ‘nobancos’ para luchar contra la ociosidad:

La idea del noparque con los nobancos llenos de púas fue desde luego del Reprimero, los desafectos suelen gustar de la vagancia y se traicionan inconscientemente sentándose en un nobanco (el único asiento público que existe), entonces quedan taladrados por las púas y son aniquilocapturados al mismo tiempo; noble labor heroica cumple la elogiada invención reprimerísima.¹⁷⁶⁹

En el libro, el narrador da varios ejemplos de cómo cumplen las ‘alimañas’ con su trabajo. Así explica que los encargados de hacer los carteles y las pancartas aprovechan cada minuto del día para hacer algo útil:

Voy pasando revista, observando la gran manada. Ahora se inclinan y agarran, mastican, y escupen en el gran saco. Mientras no mastican, es decir, cuando se inclinan, todo está perfectamente orquestrado, la inmensa manada suelta un Viva el Reprimerísimo, y al instante comienzan a rumiar. Silencio; ahora están masticando y expulsando en el gran saco.¹⁷⁷⁰

Otra anécdota, con la que Arenas se burla de la obsesión por la producción, es cuando el narrador habla del único día del año en que se puede matar a las cucarachas. El resto del año, está prohibido “no por protección a la especie, sino por la pérdida de fuerza productiva (derroche) que tal acción conlleva.”¹⁷⁷¹

Finalmente, el límite de esta obsesión productiva es la interpretación de la enfermedad por parte del gobierno. Esta representa una doble traición porque un enfermo “deja de producir y contamina”¹⁷⁷². Así explica el narrador que es muy importante distinguir a los enfermos de los no enfermos que se hacen pasar por enfermos:

Pues en esta sociedad, y ya lo dijo el Reprimero, enfermarse es una traición, una de las peores, dijo, y cuando me tropiezo con algún enfermo repito su discurso metiendo al enfermo en la celda ambulante. Por lo demás estoy completamente convencido de que enfermarse es una traición terrible. ¿Acaso puede un enfermo trabajar para la mancomunidad? ¿Y cuál es uno de los peores

¹⁷⁶⁹ Ibid., p. 18.

¹⁷⁷⁰ Ibid., p. 32.

¹⁷⁷¹ Ibid., p. 72.

¹⁷⁷² Ibid., p. 42.

delitos que puede cometer uno de nuestros hermanos si no es dejar de cooperar al bien común? ¿Y cómo distinguir en fin al enfermo del no enfermo que se hace el enfermo? ¿Y cómo no poder pensar que aún el enfermo enfermo es un traidor pues se ha dejado socavar por la enfermedad habitando sin embargo la sociedad más pura y sana de todas cuantas han existido y existirán? Y qué traición la del enfermo... una traición que contamina...¹⁷⁷³

¿Cómo es posible presentar de esta manera a un ser que es víctima de su enfermedad? En este caso, la denuncia de Arenas hacia los inocentes perseguidos bajo los gobiernos dictatoriales es total. Esto se va a ver también en el siguiente apartado sobre el estilo de condenas que se aplican en ese país.

2.1.1.2. El rechazo del individuo

Bajo este sistema, el individuo en sí no puede existir: todos los hombres son y deben ser iguales. Están reducidos a trabajar para el gobierno y a callarse. Estos seres humanos ya no son individuos sino que el gobierno los ha convertido en ‘bestias’. No pueden expresar nada relacionado con su propia persona ni establecer vínculos con otros seres humanos. Ya no disponen de ninguna libertad individual. Lo único que les está permitido hacer es comunicarse con el lenguaje oficial, cuando resulta necesario u obligatorio, y trabajar para ampliar la producción del sistema.

Este rechazo del individuo como tal se expresa también en la imposición de un reglamento sobre las apariencias físicas. Todos deben llevar el pelo rapado al cero y un mono azul. Ningún personaje tiene un nombre real y cuando el narrador hace referencia a otro agente de la ‘Contrasusurración’, menciona que se llama “111, 454, 7822e serie.”¹⁷⁷⁴

También se impide todo tipo de relación entre los habitantes de la isla. El hecho de que todos se parezcan facilita por supuesto esta regla ya que no logran acordarse de los demás por sus semejanzas físicas tan marcadas. Así, la amistad se ha convertido en una alta traición. Explica el narrador sobre esta palabra:

La amistad (fea palabra ya casi desconocida entre los miembros de la mancomunidad y del polifamiliar) es uno de los cargos más terribles que se le

¹⁷⁷³ Ibid., pp. 38-39.

¹⁷⁷⁴ Ibid., p. 95.

pueda hacer a alguien, todos la niegan, todos saben lo terriblemente caro que puede costar esta imputación. En este campo se ha avanzado. La gente adquiere consciencia; el desconocimiento del otro –excluyendo naturalmente, a los agentes de la contrasusurración– es casi total.¹⁷⁷⁵

Como en el relato de Orwell, tanto la amistad como el amor están estrictamente prohibidos. Si se teme tanto a la relación amical es también porque sus consecuencias pueden ser muy graves. Así comenta el narrador:

Para el aniquilamiento total de un condenado se precisa aniquilar, bajo total aniquilamiento a todos sus familiares, conocidos y supuestos conocidos, así como toda señal propia, huella, garabato o raya, etc., que la alimaña haya dejado en la tierra. Quien lo recuerde (para detectarlo sobran agentes) será también condenado a total aniquilamiento (...).¹⁷⁷⁶

Y sigue:

Atemorizado de que cualquier conocido pueda ser un día condenado a total aniquilamiento y por lo tanto también aquel que lo conozca, la gente evita cualquier tipo de relación o conocimiento, cualquier tipo de amistad. Las orientaciones oficiales ayudan también en este proceso de desconocimiento. Casi nadie sabe junto a quien trabaja ni le interesa. En el polifamiliar todo el mundo está junto, pero se desconocen. Nadie tiene nombre y todas las orientaciones ayudan a que el otro sea igual al otro para no poder recordar a nadie en particular, para que nadie pueda ser recordado, para que ni uno mismo en el caso supuesto en que se nos comunique que ya uno no existe, pueda uno demostrar lo contrario.¹⁷⁷⁷

Este contexto de aislamiento social se pone de manifiesto hasta en las relaciones sexuales, que se llevan a cabo por desconocidos. Cuando tienen lugar de día, los habitantes prefieren llevar una “máscara de engarce para una seguridad absoluta”¹⁷⁷⁸. Esta falta de confianza que se pone de manifiesto en *El asalto* se ha repetido en las anteriores novelas de la pentagonía, donde se han encontrado casos de delaciones por parte de amigos, conocidos, incluso familiares. Conviene recordar, por ejemplo, en *El color del verano*, cuando la madre delata al protagonista o cuando ‘Miguel Barniz’ y ‘Paula Amanda’ entregan la grabación de los poemas de ‘Virgilio Piñera’. De esta

¹⁷⁷⁵ Ibid., pp. 54-55. (subrayado en la cita)

¹⁷⁷⁶ Ibid., p. 53.

¹⁷⁷⁷ Ibid., pp. 53-54.

¹⁷⁷⁸ Ibid., p. 54.

manera, se confirma que un sistema dictatorial, como el que se encuentra en *El asalto*, empuja a sus ciudadanos a no tener, salvo en contadas ocasiones, relaciones sociales.

2.1.1.3. Algunos ejemplos de condenas

A lo largo de la obra, ya que el protagonista controla a todos los presidiarios de las cárceles, se presentan varios casos de condenados. Cada uno es más absurdo que el anterior y demuestra una vez más que, en ese tipo de regímenes, los encarcelados son muy a menudo personas inocentes que, por alguna razón, no caben dentro de los parámetros establecidos por el gobierno dictatorial. En *El asalto*, se encuentran un joven detenido por tener los ojos verdes¹⁷⁷⁹; un viejo por recordar que los hombres llegaron a la luna¹⁷⁸⁰; unos por estar enfermos¹⁷⁸¹; otros por llevar el pelo largo¹⁷⁸². También se presenta el caso de una mujer¹⁷⁸³ que por haber dicho “tengo frío” es considerada como una de las peores enemigas del ‘Reprimero’. Esto se explica de la siguiente manera:

al utilizar la palabra tengo, deja claramente expresada su condición aberrante de criminal individual, enemigo irreconciliable de la filosofía patria, y por ende de la Patria, y por ende del Reprimerísimo. El uso de esta palabra (tengo) la ratifica como agente del enemigo, como diversionista confusionista, y nos la revela en toda su crueldad criminal: individualista con ideas propias sobre la temperatura y sobre su persona, que comete además la arrogancia bárbara de confesarlo públicamente.¹⁷⁸⁴

A estos se añaden otros casos de “gente que olvidó levantar la mano en una asamblea, gente que olvidó la palabra de un himno, gente que consciente o inconscientemente susurró, o no denunció a alguien que supuestamente susurró, mujeres que sin el salvoconducto autorizado se menearon, jóvenes que por un día olvidaron raparse, ejércitos completos que se equivocaron de consignas”¹⁷⁸⁵ y un largo etcétera.

¹⁷⁷⁹ Ibid., p. 55.

¹⁷⁸⁰ Ibid., p. 56.

¹⁷⁸¹ Ibid.

¹⁷⁸² Ibid.

¹⁷⁸³ Ibid.

¹⁷⁸⁴ Ibid., p. 62. (subrayado en la cita)

¹⁷⁸⁵ Ibid., pp. 58-59.

2.1.1.4. Un gobierno corrupto

Lo que Arenas critica además en *El asalto* es la corrupción que reina en esos regímenes. A pesar de tener numerosas leyes para que se mantenga su sistema, los responsables de los mismos son los primeros en no respetarlas. Uno de estos casos es cuando el narrador explica cómo va persiguiendo toda desviación sexual en la isla entera, y vuelve a la ‘Reprimería’ después de un largo viaje en el que aniquiló a numerosas ‘alimañas’. Sin embargo, cuando está con el ‘Gran Secretario’ para hacerle el relato de su viaje y darle el resultado de su búsqueda, se da cuenta de que él y sus hombres hacen exactamente lo que acaba de perseguir en toda la isla:

Una tropilla de agentes perfectamente ataviados de rojo, hombres jóvenes, muchachos casi, se acercan moviendo culos y piernas y entrepiernas. Todos quedan extasiados mirando, junto con el Gran Secretario, la pequeña comitiva que se nos acerca con una inmensa bandeja o tabla larga entre las garfas. Pienso, viendo como todo el mundo mira para las abultadas entrepiernas de los jóvenes, que este hecho hubiese bastado, de no haberse tratado de quienes se trata, para condenarlos a todos, incluyendo al Gran Secretario, al aniquilamiento total. (...) Nadie mira para la lata que trae sobre el tablero, sino para el cuerpo joven que avanza dentro del uniforme, como desbordándose. El mismo Gran Secretario, lejos de mirar la lata, examina el cuerpo del soldado patrio.¹⁷⁸⁶

Como se trata del ‘Gran Secretario’ y de otros subordinados, debe fingir no haber notado nada. Con esto Arenas hace una referencia indirecta al hecho de que, en Cuba, también se acepta cierta permisividad para las clases dirigentes o favorecidas. De este modo no resulta sorprendente descubrir, por ejemplo, que entre los más altos miembros del gobierno hay homosexuales, mientras se castiga al pueblo esta tendencia sexual.

2.1.2. La represión política

En este Estado, la represión política es extremadamente feroz. El gobierno desea eliminar todo lenguaje no controlado para no permitir ninguna opinión que no sea de elogio al tirano. Esto recuerda la ‘neolengua’ de Orwell que disminuía cada año las palabras de su vocabulario a fin de hacer imposible todo tipo de crítica al Partido. En

¹⁷⁸⁶ Ibid., p. 114.

una conversación con el ‘Gran Secretario’, este le explica al narrador cuál es la filosofía del ‘Reprimero’:

Lo importante, esto bien lo sabe el Reprimero, es minarlo todo, acabar con todo lo que pueda representar un equilibrio, un punto de comparación, una estabilidad, un recuerdo, acabar con todo lo que pueda significar un centro, una coherencia, un orden y una escala de valores, y comenzar a crear un nuevo tipo de equilibrio, fundado precisamente en el desequilibrio, en la pérdida del centro auténtico.¹⁷⁸⁷

Y añade:

Míralos cómo obedecen, con qué ritmo se inclinan, se agachan, pujan, cargan. Están eufóricos. Aunque tú no lo creas, están contentos. Sí, contentos. Hasta ahora el error de los que nos habían antecedido en el poder consistía en que para mantener el poder, concedían, daban... el éxito consiste en lo contrario. La cuestión es quitar; quitar cada día más, más, más, hasta que el hecho de seguir respirando el aire pestífero y contaminado, viviendo el tiempo sometido, sea algo tan inseguro que para lograrlo precariamente, todos aspiren a la dicha de traicionarse uno a los otros, de comerse uno a los unos, y aún para ello tengan que aguardar su turno autorizado...¹⁷⁸⁸

Han logrado crear así un nuevo sistema donde los hombres se han convertido en bestias y no pueden expresarse excepto en los períodos permitidos y utilizando las palabras y los diálogos oficiales que tienen que aprender de memoria. Cuando la gente quiere decir algo diferente, susurra pero ese es el acto que se considera como una de las mayores traiciones y que conlleva el aniquilamiento inmediato del individuo.

2.1.2.1. La memoria

Como en el gobierno inventado por Orwell, es sumamente importante que todo lo relacionado con el pasado desaparezca. Lo único que se comenta a su propósito es que la vida es mucho mejor ahora que antes de la llegada del nuevo gobierno. Por esta razón, delante de muchas palabras aparece el prefijo ‘no’ para demostrar claramente

¹⁷⁸⁷ Ibid., p. 117.

¹⁷⁸⁸ Ibid., p. 119.

que es un nuevo concepto que no está vinculado con el anterior.¹⁷⁸⁹ Así explica el narrador sobre la ‘nonoche’:

La idea de nonoche (al igual que todas las ideas) es del Reprimerísimo. ‘Cómo –y aún recuerdo también este discurso– concebir que en nuestra sociedad exista la noche. No, no podemos admitirlo, la aboliremos’. Y creó la nonoche, en la cual, y más aún que durante el día, debemos mantener el trabajo y el optimismo. Aboliremos pues del idioma, de la memoria y de la realidad todos los conceptos decadentes y contravitales que el pasado reaccionario nos ha legado. Optimicemos el idioma así como la vida. Creó así la nonoche...¹⁷⁹⁰

También es así en el caso de la ‘noguagua’. Este medio de transporte ya no tiene nada en común con el anterior. Estas son las palabras del narrador a propósito de su funcionamiento:

Enseguida me incorporo a la fila y hago la guagua, mis codos se ensartan al siguiente y así sucesivamente, cuando sumamos setenta y cinco, el encargado del transporte grita completo, suelta un fustazo, y la guagua, nosotros enganchados en fila india por los codos, partimos veloces.¹⁷⁹¹

Sólo los jóvenes son capaces de llamarla realmente con su nombre sin pensar en otra cosa, porque ellos no conocieron el medio de transporte del gobierno anterior que llevaba ese nombre:

La guagua logra salir del pantanal, y en la hora precisa, llegan a la línea productiva. Ahora descienden, ahora hacen como que descienden. Silenciosos, con las jetas enfangadas. Algunos, los más jóvenes, los que nunca han cogido una guagua de verdad, descienden de verdad, bajan de verdad de una guagua, los otros, los pocos que la conocieron no quieren ni acordarse, saben lo caro que cuesta el recuerdo, y solo recuerdan las palabras del Reprimerísimo: La memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima.¹⁷⁹²

Todo lo relacionado con el pasado tiene que desaparecer y, por eso, cada vez que se menciona la palabra ‘recuerdo’, se interpreta como uno de los vocablos más temibles del idioma.

¹⁷⁸⁹ También en Orwell aparecen palabras precedidas del prefijo no como ‘no-seres’, es decir hombres que fueron asesinados por oponerse al Partido y que, por lo tanto, fueron borrados de todo documento donde podían aparecer.

¹⁷⁹⁰ *El asalto*, p. 39.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 17. (subrayado en la cita)

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 20. (subrayado en la cita)

2.1.2.2. El lenguaje oficial

El lenguaje en *El asalto* ya no sirve a los intereses propios o para expresar ideas personales. Eso está sumamente prohibido y controlado por los ‘contrasusurradores’. Sólo se puede hablar para elogiar el sistema y al ‘Reprimero’. Por lo tanto, los habitantes de ese país hablan cada vez menos y empiezan a olvidar vocabulario. Comenta el narrador sobre un agente que encuentra en su búsqueda:

El agente, imbécil como todos los destacados en los campos, apenas si me entiende; descubro que apenas si maneja el lenguaje hablado; en cuanto al escrito sólo conoce la imagen reprimera.¹⁷⁹³

En otro momento se comenta que el vocabulario utilizado es cada vez más restringido, por lo que los diálogos preestablecidos serán de gran utilidad:

En el último escrutinio de la lengua, se descubrió que la mayoría no maneja más que treinta o veinte palabras durante toda su vida. Los diálogos oficiales resolverán el problema. Para nadie será una dificultad conocer o no el idioma, es más, para la fidelidad al diálogo oficial, es mucho mejor desconocerlo totalmente, así no habrá equivocaciones, interpolaciones, añadidos...¹⁷⁹⁴

Con esto, Arenas hace una crítica al valor que puede obtener el idioma en un sistema totalitario. Señala Francisco Soto que el escritor nos lanza una alerta:

The world of *El asalto* represents a warning of how the individual, subordinated to the incessant demands, orders, utilitarian seriousness, and uncontested value system of a totalitarian regime, loses the ability to use language as an instrument for the articulation of his or her own profound disquietude. While all language is indeed ideologically motivated, the language of political propaganda, whether spoken or written, is perhaps the most sinister, for it intentionally hides behind the mask of legitimacy and finality.¹⁷⁹⁵

En el país del ‘Reprimero’ sólo se pueden utilizar las palabras permitidas y los diálogos oficiales. Así comenta el narrador el caso de un hombre a quien, por no respetar esa regla, condenó rápidamente:

¹⁷⁹³ Ibid., p. 78.

¹⁷⁹⁴ Ibid., p. 118.

¹⁷⁹⁵ Soto, F., *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, op. cit., p. 120.

Al instante empiezo el interrogatorio. Con el primero la cosa es rápida, se trata de un viejo que habla el lenguaje oficial, es decir el idioma implantado por el Reprimero. Pero el viejo no sólo responde con las palabras precisas, siguiendo la escala de la lengua reprimera, sino que a veces hace derroche de dos o tres palabras fuera del plan lingual. Esto se paga caro, pues aunque todavía no se han hecho los nuevos reajustes a los diálogos autorizados, que están en trámites de confeccionamiento, todo interrogado debe limitarse a responder escuetamente al interrogatorio, diciendo si o no de acuerdo con lo que se le ordene.¹⁷⁹⁶

Otro extracto, donde se demuestra que los habitantes de la isla ya no pueden utilizar el lenguaje para sus propios fines e intereses, es cuando se dan instrucciones sobre la gran fiesta que tiene lugar al final de la novela:

Después del discurso oficial del Reprimero, no se hablará durante treinta días (y sólo en los momentos de la conversación autorizada) más que del brillante discurso reprimérisimo, pudiéndose emplear las palabras: glorioso, grande, único, optimista y magnánimo. Una vez terminados estos treinta días de elogio, comenzarán a regir los diálogos autorizados, que ya deben ser de conocimiento y memorización de toda la mancomunidad. Cualquier otro tipo de diálogo será considerado como actividad conspiratoria vil y traidora y será condenado con la pena que dimana de la democrático capital en su epígrafe concerniente a la traición de lesa patria y lesa Reprimero, o susurro.¹⁷⁹⁷

Salir de los esquemas preestablecidos es alta traición y conlleva el encarcelamiento o la muerte. A lo largo de la novela, se dan dos ejemplos de diálogos oficiales. El primero es una conversación entre dos niños:

Niño Uno: ¡Jiuuuuuu!
Niño Dos: ¡Jiaaaaaaaaa!
Niño Uno: ¡Jiuuuuuuuuuuu!
Niño Dos: ¡Jiaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!
Niño Uno: ¡Reprimero va!
Niño Dos: ¡Va va va!
Niño Uno: Va va va va va.
Niño Dos: ¡Va va va vaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa! (1)
Niño Uno: Jiuuuuuuuuuu.
Niño Dos: Jiaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa. (2)
(1) Este renglón servirá de modelo para la emulación dialogal, quien más va repita, rápida y fuertemente, será el ganador de la conversación.

¹⁷⁹⁶ *El asalto*, p. 83.

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 129. (subrayado en la cita)

(2) En los días hábiles los niños podrán hacer uso del diálogo, en la hora de la nosiesta o en algún caso especial, bajo la permisión reconcuñada. El día de la Gran Fiesta Patria, sin embargo, antes o después de haber terminado el discurso Reprimero, los niños podrán dialogar libremente, e incluso, podrán prolongar a su antojo los va.¹⁷⁹⁸

El segundo es el “Primer Diálogo Universal Autorizado a ser sostenido (en los momentos reglamentarios) entre un hombre y una mujer”¹⁷⁹⁹:

Hombre: Viva el Reprimerísimo.

Mujer: Viva, viva, viva, viva.

Hombre: Con nuestro tesón más producción.

Mujer: Producción, producción, producción.

Hombre: Más conciencia y decencia.

Mujer: Decencia, decencia.

Hombre: Gar, gar, gar, al enemigo aniquilar.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Ni una debilidad, ni un descanso, ni una mirada baja, tolerar.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Nuestras garfas siempre unidas contra el que intente susurrar.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Nuestras garfas engarzadas contra el que intente recular.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Nuestras garfas apretadas contra el que intente enfermar.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Nuestras garfas apretadas contra todo al que al gran Reprimero no demuestre grandemente amar.

Mujer: Gar gar gar.

Hombre: Gar gar gar.

Mujer: Gar gar gar.¹⁸⁰⁰

En una de las notas que sigue al diálogo, se comenta que “En lo concerniente a la agrandización o mutilación del diálogo modelo, el incurrente en el mismo será condenado por delito estatal, contrapatrio; delito que se inserta en el acápite criminal de la democrático capital –sin atenuantes–.”¹⁸⁰¹ Sólo los ‘gar’ se pueden repetir pero únicamente en ocasiones específicas y preestablecidas.

En la gran fiesta, se encuentran dos viejos condecorados por su uso del lenguaje bajo este gobierno. El primero ha sido elegido porque “ha olvidado completamente el

¹⁷⁹⁸ Ibid., pp. 96-97. (subrayado en la cita)

¹⁷⁹⁹ Ibid., p. 102.

¹⁸⁰⁰ Ibid., pp. 102-103.

¹⁸⁰¹ Ibid., p. 104.

idioma”¹⁸⁰². El caso del segundo es un poco diferente: “su heroicidad es realmente gigantesca; consiste en haberse aprendido de memoria todos los discursos del Reprimero incluyendo también los himnos, leyes, consignas y hasta los pasajes irónicos o cómicos, en fin, todas las palabras públicamente pronunciadas por el Reprimero.”¹⁸⁰³

El lenguaje ha obviamente perdido su función comunicativa. La capacidad que diferencia el hombre de los animales les ha sido quitada también. Esto complementa su nuevo estatuto de ‘bestias degeneradas’.

2.1.3. La represión sexual

En su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Roberto Valero habla de una constante homosexual que se encuentra a lo largo de toda la novela en el hecho de que el protagonista se está convirtiendo en el personaje femenino de su madre.¹⁸⁰⁴ Esto recuerda los dobles femeninos de Fortunato, Héctor y Gabriel. En este caso, no sé si se puede realmente hablar de una ‘constante homosexual’, ya que en toda la novela el protagonista rechaza todo lo relacionado con el sexo. Como en esa sociedad el acto sexual ha perdido todo valor de placer, tampoco representa algo que pueda atraer a una de esas ‘bestias’. Tal vez se podría decir que a este personaje no le interesa en absoluto ya que se permite únicamente el sexo heterosexual y con fines procreativos. Otra explicación es la que ofrece Arenas en *El color del verano* y en *Antes que anochezca*, cuando comenta que el sexo es un acto libre de placer. Es cierto que en el mundo de *El asalto*, ha perdido ese valor y, por lo tanto, es rechazado por el protagonista.

Aunque la sexualidad del personaje principal no queda muy clara en esta novela, lo que sí es sumamente importante es que él se convierte en el encargado de perseguir toda desviación sexual. Acaba siendo el opresor de la homosexualidad. El acto homosexual está totalmente reprimido por su inutilidad dentro de una sociedad donde sólo importa la producción.

¹⁸⁰² Ibid., p. 131.

¹⁸⁰³ Ibid., pp. 134-135.

¹⁸⁰⁴ Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 176.

En la novela se presenta como un “vicio aberrante (que todos creíamos exterminado)”¹⁸⁰⁵ y un “crimen horrendo y grotesco”¹⁸⁰⁶, contra el cual se debe luchar con urgencia. Escribe el narrador:

La justicia del Reprimero nunca ha sido más estricta que contra ese tipo de crimen horrendo y grotesco que por lo mismo se creía ya exterminado del seno patrio. Y que por lo mismo, urge que se extermine de inmediato, haciendo un revisamiento inmediato de todos los condenados en todos los campos.¹⁸⁰⁷

Entonces, el protagonista empieza a revisar todas las zonas de la isla donde podría haber homosexuales. Apunta sobre esa experiencia:

Siguen desfilando los presos. Insólitamente todos, ya al principio o al final de la interrogación, dirigen la mirada hacia el mismo sitio de mi cuerpo. La cosa es evidentemente alarmante, se trata de un campo absolutamente corrompido.¹⁸⁰⁸

Decide escribir una carta al ‘Gran Secretario’ para mantenerlo al tanto de la situación:

Se trata, le explico, de los peores criminales de toda la historia, y me propongo, como soldado humilde, fiel al Reprimerísimo, para detectar, disfrazado si es preciso de rata repugnante, a todas las bestias depravadas.¹⁸⁰⁹

Este le contesta que tiene su visto bueno para empezar con el aniquilamiento de todo individuo que presente tal desviación sexual:

en cuanto al concomitante concordante con lo estipulado en cuanto a la persecución y aniquilamiento total de todo depravado sexual, estipulamos, agregamos y autorizamos, que todo aquel que mirare, por poco o mucho tiempo, las entrepiernas, muslos o partes inferiores del cuerpo desde la cintura hasta las rodillas de cualquier otro ciudadano de nuestra gran patria, debe ser inmediatamente puesto en prisión, y aplicándosele la sentencia pertinente, ejecutado como alimaña repugnante y gran enemiga. Para que dicha pena se ejecute basta la denuncia del mirado.¹⁸¹⁰

¹⁸⁰⁵ *El asalto*, p. 85.

¹⁸⁰⁶ *Ibid.*

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

El número de homosexuales es tan alto que la lista de ‘alimañas’ eliminadas no cesa de aumentar. Sin embargo, a pesar del tratamiento que da el personaje principal a ese grupo de hombres, el mensaje del autor al final de su novela es muy diferente. Cuando el narrador encuentra por fin a su madre, experimenta su primera erección y con su sexo, la asesina, traspasándola. Es de esta manera que Arenas termina un conjunto de cinco novelas en las que se trata el tema de la represión sexual.

Aunque en *El asalto* no haya realmente una referencia directa a la homosexualidad del personaje principal, no se debe perder de vista que Arenas apuntó claramente en el prólogo de *Celestino* y de *El color del verano* que se trata, en toda la pentagonía, de un mismo protagonista que muere y siempre vuelve a renacer en la siguiente novela. Por lo tanto, me parece relevante llamar la atención en el hecho de que, en esta última novela, es con su sexo que el protagonista de la pentagonía logra aniquilar la persecución y el sistema dictatorial de su país, y que devuelve la libertad a la isla y a su pueblo. Esto retoma la idea de *El color del verano* donde los homosexuales eran quienes formaban un ejército del placer y luchaban para devolver la felicidad a la población cubana. Es finalmente el grupo perseguido quien consigue su liberación a través de la lucha.

2.2. El contexto histórico

En este caso, no hay ninguna referencia directa o indirecta a Cuba y los personajes no tienen nombres que, como en el caso de *El color del verano*, se parezcan claramente a los de personas reales de la cultura y de la política cubanas. A primera vista, esta novela podría ser una denuncia de todo tipo de sistema dictatorial donde se ha perdido el respeto del hombre y de su dignidad. Sin embargo, tampoco en este caso se puede olvidar el comentario de Arenas en el prólogo de la primera y de la cuarta novela de este conjunto de cinco obras, ya que sitúa a cada una de ellas en su isla natal, Cuba.

En *El asalto*, algunas palabras y frases, así como ciertos hechos, recuerdan al lector que, detrás de la denuncia de este gobierno terrible, se esconde una clara crítica al régimen castrista y a lo que podría ser su futuro. Apunta Brad Epps:

The Assault is a political allegory in a hyperbolic mode. Language is near extinction; cannibalism is on the horizon; and fear and rage are the only enduring emotions. Though it contains few precise historical and topographical markers, *The Assault* clearly refers to Castro's Cuba or, rather, to the nightmarish wake of Castro's Cuba.¹⁸¹¹

Roberto Valero destaca las similitudes entre el sistema del 'Reprimerísimo' y el de Fidel Castro:

El ambiente pavoroso, el minucioso control policial, el absurdo sistema legislativo, el poder absoluto del tirano... nos remiten al sistema padecido por el autor, el castrismo. Pero la novela no es solamente un alegato anticastrista, sino la mejor novela política de Arenas. El mensaje está dirigido contra cualquier sistema que limite la libertad individual.¹⁸¹²

Es cierto que la denuncia de Arenas no se limita al gobierno revolucionario y alcanza cierta universalidad, sin embargo, como apunta también Valero, las alusiones al sistema castrista son obvias:

Hay vínculos evidentes con el proceso revolucionario cubano: la persecución de homosexuales, el control minucioso del ciudadano; la aprobación, aún por parte de los desafectos, de cuanta tontería haga el dictador; la prohibición absoluta de tener el pelo largo (sobre todo la Cuba de los sesenta)...¹⁸¹³

Varios son los críticos que reconocen la metáfora del futuro cubano en esta obra, y comparto plenamente su tesis. Miguel Correa comenta, por ejemplo, que “la referencia a la situación política en Cuba y a su posible devenir es evidente.”¹⁸¹⁴ Por su parte, María Luisa Negrín describe la novela como “recreación orwelliana y apocalíptica del final de la opresión de Cuba”¹⁸¹⁵.

A las similitudes citadas por Roberto Valero, es necesario añadir algunas más que confirman el objetivo del autor de criticar al gobierno dictatorial de su propio país. Un

¹⁸¹¹ Epps, Brad, “Proper conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the politics of homosexuality”, *Journal of the History of Sexuality*, 6: 2 (octubre 1995): p. 276.

¹⁸¹² Valero, R., *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, op. cit., p. 181.

¹⁸¹³ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹⁸¹⁴ Correa, M., “The textual image of Reinaldo Arenas”, op. cit., p. 100.

¹⁸¹⁵ Negrín, M. L., op. cit., p. 62.

ejemplo es la referencia al discurso de más de treinta horas del ‘Gran Reprimero’¹⁸¹⁶. También se alude al hombre nuevo del Che Guevara que ya se encontraba en la obsesión por la producción. El caso más explícito es el de los niños que por amor a la patria delatan a sus padres susurradores¹⁸¹⁷. Cuando reciben su condecoración, apunta el narrador:

La misma insolencia de su andar, ahora que descienden, parece anunciar: nosotros los pequeños cerdos sí que estamos por encima de todos ustedes. Cuidado, porque nosotros sí somos el hombre nuevo...¹⁸¹⁸

La influencia de *1984* vuelve a ser evidente, ya que su autor había creado los niños-espías que delataban a sus padres de ‘crímenes de pensamiento’. Finalmente, la referencia más obvia al gobierno castrista es la parodia de las ‘Palabras a los Intelectuales’ pronunciadas por Fidel Castro en 1961. En esta novela, el narrador explica que, en la gran fiesta, hay un letrero con las palabras: “Con el reprimero todo, sin el reprimero nada”¹⁸¹⁹. Todos estos índices demuestran claramente que detrás del testimonio de este perseguidor, se encuentra una denuncia feroz contra el régimen dictatorial de Fidel Castro y contra cualquier otro sistema que persiga y cancele las libertades individuales de sus habitantes.

3. Conclusión

En este capítulo, se ha analizado la última novela de la pentagonía. *El asalto* es una obra que se diferencia enormemente de las novelas anteriores. Primero, por su estructura mucho más sencilla y enteramente cronológica; segundo, por el punto de vista desde donde se cuenta la historia: ya no es el perseguido quien hace su relato, sino el propio perseguidor en quien se ha convertido el niño de *Celestino*.

En el primer apartado, se ha presentado la novela con su argumento y sus personajes: el protagonista está buscando a su madre porque piensa que matándola podrá seguir

¹⁸¹⁶ *El asalto*, p. 112.

¹⁸¹⁷ Según me explicó el Dr. Alejandro González Acosta en un correo electrónico (15 de agosto de 2005), esa historia está basada en hechos reales: “Esto no es imaginario sino absolutamente real: en Cuba se enseñaba como parte de la educación política, el caso real de un niño soviético que denunció a sus padres en la época de Stalin y los llevó a la cárcel y a la muerte.”

¹⁸¹⁸ *El asalto*, p. 136. (subrayado en la cita)

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

siendo él mismo. Se vuelve a encontrar el tema de la relación de amor y odio con la madre que está muy presente en toda la obra de Reinaldo Arenas y, más específicamente, en las novelas de la pentagonía.

Este protagonista tiene poco en común con los de las cuatro primeras obras: es un monstruo obsesionado por la búsqueda. La madre, por su parte, representa todo lo relacionado con la represión y la persecución. Ella representa el poder y resulta ser el ‘Gran Reprimero’, es decir el dictador de la isla.

Lo que he intentado demostrar en ese primer apartado, con el análisis de la novela, es que el objetivo de Arenas es testimoniar sobre el destino de un ser humano bajo un sistema extremadamente totalitario. El mensaje que ya se había dado en *El color del verano* sobre la necesidad, en ese tipo de gobiernos, de cooperar para sobrevivir vuelve en *El asalto* de manera mucho más acentuada. El protagonista se convierte en uno de los peores delatores y acaba siendo un individuo completamente envilecido.

Con la burla y el suspense de una novela detectivesca, Arenas presenta un gobierno totalitario y corrupto. Este parece además ser comunista dada su obsesión por la producción y la igualdad. Los hombres ya no tienen ninguna libertad individual y sólo pueden hablar utilizando el lenguaje oficial preestablecido por el gobierno. El trato que reciben es tan duro que se han convertido en unas ‘alimañas’ que sólo hacen lo que se les permite. Arenas ha llevado al extremo lo que es un sistema totalitario.

La historia está contada desde el punto de vista del narrador que es, en este caso, un delator y por consiguiente perseguidor. Sin embargo, la denuncia del autor contra la marginación política y sexual de los gobiernos totalitarios y más específicamente de la dictadura castrista, está muy lograda en esta novela también. El narrador hace una descripción muy detallada del funcionamiento de este régimen y de su manera de tratar a los habitantes del país.

En *El asalto*, Arenas denuncia todo sistema totalitario, así como la faceta oscura del ser humano que, al no estar expuesta a tal situación, afortunadamente, no sale a la superficie. Esta novela no es tan claramente testimonial o autobiográfica, como en el caso de las novelas anteriores. Sin embargo, creo que se puede considerar como el

auto-testimonio de una persona que vivió bajo un sistema dictatorial y que se basa en su propia experiencia para avisar a los demás de lo que podría pasar en el caso de que este permaneciera y se recrudeciera.

CONCLUSIÓN

A lo largo de estos cuatro años de trabajo, he tenido la oportunidad de conocer muy profundamente la vida y obra de Reinaldo Arenas. Mi investigación comenzó en la biblioteca de la AECI de Madrid. A esto se añaden varios viajes a Cuba en los que me encontré con personas muy relevantes en la vida de este autor holguinero. En La Habana, entrevisté a Tomás Fernández Robaina, alias Tomasito la Goyesca, quien todavía trabaja en la Biblioteca Nacional José Martí. Él fue quien me llevó a casa de la tía del escritor en Miramar, donde este había vivido durante numerosos años. También conocí en Holguín a Delfín Prats, poeta y gran amigo suyo. Todas estas personas me permitieron conocer al Reinaldo Arenas de la isla. Sigo pensando que no se puede entender la obra de este escritor si uno no conoce minimamente su biografía.

El año pasado trabajé un semestre como lectora en la Universidad de Princeton, que me permitió tener acceso directo a la Firestone Library. En su sección de manuscritos se guardan los originales y la correspondencia de Arenas. Primero, repasé todas las cajas de la obra literaria del autor, comparando los manuscritos con las ediciones finales de las novelas. Así pude descubrir por ejemplo que en la primera versión de *El palacio* Arenas había pegado recortes de periódicos para ambientar su libro, aspecto muy relevante para la novela testimonial. También encontré el epígrafe de *Las Coéforas* que aparece en el manuscrito de *El asalto* pero que no se publicó en la edición final. Además tuve la oportunidad de leer una de las tres novelas que Arenas escribió siendo todavía un adolescente, *¡Qué dura es la vida!* Esto me permitió entender la referencia en la segunda novela de la pentagonía y ver que la idea que se esconde detrás de la obra de Arenas en general, ya estaba muy presente en su adolescencia.

Del mismo modo, fue muy interesante leer su correspondencia. En numerosas cartas, explica sus novelas, su manera de interpretar el argumento, los propósitos de las técnicas narrativas utilizadas, etc. Estas cartas fueron para mí algo muy importante

porque hizo desaparecer las últimas dudas que tenía sobre la tesis que yo defiendo en este trabajo.

Consultar las cartas a sus familiares me mostró qué tipo de relación compartía con ellos y sobre todo con su madre. A esto se añade que, gracias a su correspondencia, pude reconstruir su círculo de amistades y llegar a encontrar en Nueva York y en Miami a algunas personas que habían sido muy cercanas en su estancia estadounidense. Me refiero por ejemplo a Miguel Correa, a Reinaldo García Ramos y, sobre todo, a Dolores Koch y René Cifuentes. Conocerlos fue algo muy emocionante porque me hicieron descubrir el ser humano que se esconde detrás del escritor.

Finalmente, es necesario mencionar que este trabajo nunca hubiera sido tan completo sin la cantidad de material del que dispone la Firestone Library. Gracias además a su sistema de 'Interloan Library', he podido conseguir todos los artículos y libros que buscaba sobre Arenas y su pentagonía, así como la gran mayoría de las entrevistas que se le hicieron tanto en Cuba como fuera de la isla.

La tesis que defiendo en este estudio ya se ha dado a conocer parcialmente en las conclusiones de los diferentes apartados. En este trabajo se ha analizado la pentagonía de Reinaldo Arenas con el fin de demostrar que estos libros son novelas testimoniales y autobiográficas. El primer caso es el más polémico ya que Arenas denuncia la persecución que sufrió bajo el régimen dictatorial de Fidel Castro, algo totalmente opuesto a los testimonios que ofrece la crítica oficialista de la isla. Su argumento para rechazar la obra de Arenas como testimonio suele ser la presencia de la ficción en sus libros.

El testimonio es un género híbrido para el que los estudiosos no han encontrado todavía una definición que incluya a todas las obras denominadas testimoniales. Por lo tanto, a partir de las más importantes definiciones que se han dado hasta ahora, he establecido cuatro rasgos imprescindibles para que una novela sea considerada perteneciente al género testimonio. Además de las novelas-testimonio como *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, es necesario recordar que dentro de este género también existe la novela testimonial. Esta es una obra de ficción en la que un informante, que puede ser el propio autor, cuenta su testimonio.

El caso de la autobiografía es bastante más sencillo ya que la teoría sobre este género incluye directamente la novela autobiográfica, es decir una obra de ficción escrita por un autor, quien se basa en su propia vida.

En la primera parte, se ha hecho un recorrido de la teoría de la autobiografía/novela autobiográfica y del testimonio/novela testimonial. Luego, se ha realizado un breve repaso de la historia de la persecución a los intelectuales en Cuba y de la biografía de Reinaldo Arenas para llegar a presentar, en el último capítulo, las cinco obras que forman este conjunto.

En la segunda parte, se analizó cada obra de la pentagonía por separado, siempre dentro del contexto testimonial y autobiográfico respectivamente. *Celestino antes del alba* (1967) es la primera novela de Arenas y la única publicada en Cuba. Tiene lugar en el período de la dictadura batistiana, a mediados de los años cincuenta. Se cuenta la historia de un niño poeta en un ambiente campesino. Es rechazado por sus familiares y perseguido por su abuelo para que no escriba. A fin de escapar de esta persecución, el niño se inventa un doble, Celestino, quien lo acompaña en su soledad y lo ayuda a soportar el ambiente familiar. Esta novela es claramente autobiográfica ya que el autor cuenta su infancia en el campo cubano de Holguín. En ella, además, testimonia la vida del poeta en un ambiente rural donde sólo importa la producción y el trabajo físico. Ya se adivina la presencia de la homosexualidad y su rechazo por la sociedad, pero todavía es muy borrosa.

La segunda novela, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), relata la historia de Fortunato y de sus familiares. Fortunato es el niño poeta de la novela anterior que se ha convertido en un joven adolescente. La trama tiene lugar al final de la dictadura de Fulgencio Batista cuando los barbudos están en la Sierra Maestra. Los abuelos del protagonista han vendido la finca en el campo para establecerse en la ciudad de Holguín. Como el protagonista de *Celestino*, Fortunato está obsesionado por la lectura y por la escritura, lo que es totalmente rechazado por sus familiares. Además, resalta de manera mucho más clara ahora su homosexualidad, otro rasgo de su personalidad que su familia no acepta. Por lo tanto, Fortunato decide huir a la sierra para unirse a

los rebeldes pero, desgraciadamente, no lo necesitan y es asesinado por un soldado del ejército batistiano, después de ser detenido.

En el caso de la segunda novela, toda la familia padece una situación agónica y es Fortunato quien les permite dejar un testimonio sobre ella. Él es el portavoz de sus tragedias, su intérprete y, por lo tanto, quien les presta una voz para expresar su situación de pobreza y de hambre en la ciudad de Holguín. Además, esta novela es sumamente autobiográfica también: numerosos son los episodios contados en ella que vuelven casi literalmente en la autobiografía del autor y en entrevistas que se le hicieron en Estados Unidos.

Otra vez el mar (1982) es la primera obra que trata directamente de la Revolución cubana. El protagonista, Héctor, es un escritor adulto muy decepcionado por la evolución del proceso revolucionario que había apoyado siendo adolescente. Va a pasar unos días de vacaciones en la playa con su mujer y su hijo aunque, con el paso de las hojas, el lector descubre que Héctor es, como el autor, homosexual. También se revela al final de la novela que la mujer y el hijo son una invención del protagonista y que él es el único personaje verdadero. Como intelectual y homosexual, Héctor tiene que fingir constantemente su adhesión a la Revolución castrista pero, cansado de esta doble vida, prefiere suicidarse antes que volver a La Habana.

Esta tercera novela es también claramente autobiográfica y en ella, el lector llega en ocasiones a reconocer las palabras del propio escritor detrás de los comentarios de su protagonista. El testimonio de Arenas abarca en este caso la situación del intelectual homosexual perseguido en Cuba.

El tema de la homosexualidad está aún más acentuado en la siguiente novela, *El color del verano* (1991). En ella, Arenas cuenta la historia del submundo homosexual habanero de los años setenta. A través de la celebración ficticia de un gran carnaval en la isla para festejar los cincuenta años en el poder del dictador 'Fifo', Arenas ofrece por primera vez su voz a un grupo de marginados rechazados por preferencias sexuales y no, como suele ser el caso en el testimonio, de raza o de clase social. Además, es relevante llamar la atención en el hecho de que esta novela es la más autobiográfica de todas, incluso el protagonista lleva el nombre del autor. Esta obra se

puede leer casi paralelamente con *Antes que anochezca* donde el lector reconoce a los personajes de ficción en las personas reales del mundo cultural y político cubano.

Finalmente, *El asalto* (1991) es el libro más difícil de clasificar dentro de la novela testimonial y autobiográfica. La última obra de la pentagonía se podría considerar como el *1984* cubano, ya que la influencia de Georges Orwell es omnipresente. La gran diferencia es que el autor holguinero adapta la trama a la historia de su isla natal. En ella, el protagonista ya no es el ser perseguido por el régimen totalitario sino que se ha convertido en un monstruo, obsesionado por matar a su madre. Para ello, decide cooperar con el gobierno sin saber que su madre es la persona que ostenta todo el poder, el 'Gran Reprimero'. Al final de la novela, logra asesinarla y libera de esta forma la isla de la sumisión. Es la única novela donde no muere el protagonista porque después de haber logrado lo que lleva intentando desde *Celestino*, decide descansar y disfrutar de esa liberación.

Es una obra futurista por lo que no se puede realmente considerar como una novela autobiográfica, sin embargo, sí me parece que el autor deja en ella un testimonio basándose en su propia experiencia. En este caso, se debe hablar de la palabra de un hombre que sufrió la persecución en su país por ser un intelectual contestatario además de homosexual, y que quiere escribir lo que teme para el futuro de la isla si la dictadura se perfecciona más tiempo en el poder. Como en el caso de Orwell, es una antiutopía o distopía sobre el porvenir de los sistemas totalitarios. En ella, Arenas ha llevado al extremo todo lo relacionado con los principios y los reglamentos del gobierno de Cuba, así como sus efectos sobre los habitantes de la isla. Es obvio que no presenta los rasgos típicos de la novela testimonial, no obstante creo que detrás de las palabras de este protagonista, se debe reconocer la voz de un pueblo sobre su situación de opresión.

En este trabajo, se ha confirmado la tesis propuesta en el libro de Francisco Soto, *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*. Como lo había mencionado en la introducción, Soto es el primer crítico en publicar un estudio sobre la pentagonía en su totalidad en el que, además, propone situarla en el contexto de la 'documentary novel'. Sin embargo, su método no me ha parecido muy convincente ni suficientemente profundo. Es por esa razón que he considerado adecuado completar su investigación

con un análisis más detallado de cada novela, al que he añadido un estudio autobiográfico de las mismas, a fin de demostrar que además de ser novelas testimoniales, también son autobiográficas.

Finalmente, dado el alto uso de cubanismos que aparece en estas novelas, he puesto a disposición un glosario de los mismos para facilitar la lectura de esta tesis.

GLOSARIO DE CUBANISMOS

A¹⁸²⁰

abakúa: Miembro de la sociedad Abakúa, asociación con fines de ayuda mutua, de origen africano, formada exclusivamente por hombres.

abuje: Ácaro de color rojo que se cría en las hierbas, de donde pasa al cuerpo de las personas y les produce un picor insoportable.

afiche: Cartel.

almácigo: Árbol que alcanza hasta 8 m de altura. Tiene hojas grandes, compuestas, y flores dispuestas en racimos axilares y terminales.

anón: Árbol de copa amplia y abierta que alcanza aproximadamente 5 m de altura. Tiene hojas lanceoladas, de color verde oscuro en la parte superior y verde más claro en la parte inferior, y flores solitarias, pequeñas, de color verde amarillento y olor agradable.

apasote: Planta herbácea que alcanza aproximadamente 1 m de altura. Tiene hojas alternas, oblongas, de color verde claro y olor fuerte y desagradable, y flores axilares, pequeñas y amarillentas. A la infusión de sus hojas se le atribuyen propiedades antihelmínticas.

atarantado: Loco.

aura: Ave carroñera de unos 70 cm de longitud. Tiene la cabeza y el cuello sin plumas y de color rojizo, y el resto del cuerpo es de color negro.

B

babienca: Babieca.

balacear: Tirotear.

balacera: Tiroteo.

batea: Recipiente circular de madera y aros de hierro, generalmente más estrecho en la parte inferior, que se emplea para lavar.

¹⁸²⁰ Las definiciones de este glosario provienen en la mayoría de los casos del *Diccionario del español de Cuba*. En algunos han sido acortadas, en otros han sido completadas por las ofrecidas en el *Diccionario de la RAE* (www.rae.es).

bejuco: Nombre de varias especies de plantas rastreras o trepadoras. Sus tallos, por su flexibilidad y resistencia, se utilizan para atar cosas, para hacer muebles y cestos, etc.

bilonguería: De bilongo: Brujería.

bohío: Vivienda rústica de paredes de yagua o de tablas de madera de palma y de techo de guano.

bravo: Enfadado, de mal humor.

bugarrón: Hombre que mantiene relaciones sexuales con personas de su mismo sexo y ejerce en ellas el papel activo.

C

cantaleta: Repetición insistente de algo, especialmente de una petición o de una pregunta, y que causa molestia o fastidio.

cañáfistula: Árbol de la familia de las papilionáceas de tronco ceniciento o ramoso, hojas enteras y puntiagudas, flores amarillas y frutos en vaina con una pulpa negruzca y dulce que se usa en medicina.

candela: Fuego.

carajo: Se usa para expresar contrariedad o disgusto.
mandar al carajo/irse al carajo: expresa un rechazo rotundo a una propuesta.

ceiba: Árbol que puede alcanzar 30 m de altura. Su tronco es muy grueso y está cubierto de espinas que van desapareciendo con el tiempo. Tiene hojas palmeadas y flores blancuzcas.

chipojo: Camaleón.

chivo: Macho de la cabra.

cimarrón: Esclavo negro que huía para refugiarse en el monte.

cocal: Terreno poblado de cocoteros.

cocuyo: Árbol que alcanza hasta unos 15 m de altura. Tiene hojas lanceoladas, ondeadas y lampiñas, con el ápice redondo. Su fruto es una baya de unos 20 mm de largo.

cogollo: Parte más nueva y tierna de la caña de azúcar, por la que crece el tallo y se desarrolla la planta.

corcomillearse: De corcomilla: Preocupación obsesiva o idea fija.

corojal: Terreno poblado de corojos.

corojo: Palma que alcanza 7 m de altura. Su tronco es ancho en el centro y estrecho en sus extremos.

cuje: Tallo de cualquier vegetal, desnudo de hojas, largo y flexible.

E

embutir: Darle de comer en exceso a alguien.

enyaguado: Operación de revestir con yaguas el techo de una vivienda rústica.

espejuelos: Gafas.

excusado: Aseo.

F

faino: Idiota.

fainera: Acción que revela ingenuidad, poco entendimiento o falta de viveza.

fajarse: Abalanzarse un animal vacuno hacia una persona con el fin de agredirla.

fanguero: Suciedad que se forma cuando se pisotea en un lugar en el que se ha derramado un líquido.

flete: Acción de fletear.

fletear: Recorrer una prostituta las calles en busca de clientes.

flit: Insecticida líquido para matar moscas o mosquitos.

G

gaveta: Caja abierta por arriba que forma parte de armarios, mesas, cómodas, etc. y sirve para guardar objetos.

guagua: Vehículo automotor, destinado al transporte, urbano e interurbano, de personas.

guajiro: Campesino.

guámpara: Machete corto y de hoja ancha que se utiliza para cortar la caña de azúcar.

guanábana: Árbol que alcanza hasta 8 m de altura. Tiene hojas oblongas, brillantes y lampiñas, y flores de color amarillo y rojo.

guanaja: Idiota.

guanajera: Tontería.

guanajo: Ave doméstica de gran tamaño, con plumaje de color pardo con reflejos cobrizos y manchas blanquecinas: pavo.

guaninal: Campo de guanina.

guanina: Hierba anual que alcanza alrededor de 1 m de altura.

guano: Hojas secas o pencas de las palmas.

guao: Nombre de varias especies de plantas, propias de sabanas, costas y terrenos pedregosos, cuyo látex es muy cáustico.

guataca: Instrumento agrícola formado por un mango de madera largo y fino en uno de cuyos extremos va insertada una lámina rectangular de hierro, con un borde cortante. Se emplea para cavar o remover tierras roturadas o blandas.

guateque: Fiesta campesina en la que se canta y se baila.

guayaba: Fruta de color amarillo que cuando madura, tiene una pulpa jugosa, amarilla o rojiza, que se usa para hacer dulces.

guayabera: Prenda de vestir de hombre, que cubre la parte superior del cuerpo, de manga corta o larga.

guayo: Utensilio de cocina hecho de metal o de plástico, con pequeños agujeros de bordes salientes, que se emplea para rallar alimentos.

guindar: Poner algo en alguna parte de manera que cuelgue de ella.

H

horcón: Persona que, en una familia, asegura el sustento a otros.

J

jaba: Bolsa con dos asas.

jamonero: Hombre que tiene la costumbre de tocar a las mujeres por lascivia, importunándolas.

janazo: Golpe dado con un jan.

jan: Instrumento que consiste en una barra de hierro cuyos extremos terminan uno, en forma punta aguda, y el otro en forma aplanada.

janeado: De janearse: Esforzarse para conseguir algo determinado o lograr un propósito.

jícara: Vasija que se hace con la corteza desecada de media güira.

jicotea: Tortuga que vive en ríos, lagunas y depósitos de agua dulce.

jodía/jodida (ni a): En ningún caso.

julepe: Insistencia.

julepear: Apremiar a alguien para que tome una resolución o haga algo determinado.

juraco: Agujero.

L

loca: Hombre homosexual.

M

maguey: Planta de hojas lanceoladas, carnosas, terminadas en punta, bordeadas de espinas y dispuestas en forma de roseta. Es planta textil, en el campo se usa como sustituto del jabón.

majá: Ofidio que puede alcanzar 5 m de largo. Es de color amarillo iridiscente, con manchas en forma de rombos en el dorso y los lados.

malanga: Planta de hojas grandes, acorazonadas, con largos pecíolos. Tiene el tallo muy corto, unido a un rizoma del cual nacen tubérculos, muy apreciados por sus propiedades nutritivas.

mambí: Persona que luchó contra España por la independencia de Cuba.

mamón: Retoño que brota en las plantas de tabaco después de la poda.

manigueta: Manivela que permite dar vueltas a una rueda o al eje de una máquina.

marielito: Persona que salió de Cuba por el puente marítimo del Mariel en 1980.

matojo: Pequeño matorral.

mocha: Machete corto de hoja ancha que se utiliza para cortar la caña de azúcar.

murumaca: Gesto exagerado y cómico.

N

nailon: Bolsa de plástico.

neblinal: Lugar con mucha neblina.
neblina: Niebla.

Ñ

ñaapa: Pequeño regalo en especie que suelen dar los comerciantes al por menor a los clientes.

O

ómnibus: Autobús.

P

pájaro: Hombre homosexual.

palmiches: Fruto de la palma real.

pargo: Hombre homosexual.

penca: Hoja seca de guano en forma de abanico.

pinga: Miembro viril.

pití: De pitirre: Nombre de varias especies de pájaros cuya longitud oscila entre 20 y 28 cm y que tienen generalmente la parte superior oscura, las patas y el pico negro y las alas oscuras bordeadas de gris.

pitusa (pantalón): Vaqueros.

portañuela: Bragueta.

potrero: Terreno cercado destinado a la cría de ganado, especialmente vacuno.

pujido: Gemido que se emite cuando se hace un gran esfuerzo o se soporta un dolor.

Q

quicio: Escalón muy alto o conjunto de dos o tres escalones que da acceso a una casa o un edificio situado a un nivel más alto que la acera.

quiebrahacha: Árbol que crece hasta unos 10 m de altura. Tiene hojas compuestas, pinnadas, con folíolos ovales lustrosos.

quilo: Kilo.

R

rastra: Camión de gran tonelaje.

repello: Acción de rozar un hombre a una persona con el pene, aprovechando un descuido o una aglomeración de personas.

restaurán: Restaurante.

revirarse: No obedecer una persona a lo que se le ordena.

S

sanaco: Idiota.

sao: Sabana de poca extensión, con algunos matorrales o grupos de árboles.

saya: Falda.

seca: Época del año, de noviembre a abril, en que llueve poco.

singar: Realizar el coito una persona.

sinsonte: Ave canora que mide 25 cm de longitud, de cola muy larga. Se destaca por su canto melodioso y por la facilidad con la que imita el canto de otras aves.

T

talanquera: Portón rústico, de aproximadamente unos 3 m de ancho por 1,5 m de alto, formado por maderos y trancas, que se pone en las cercas de una finca.

tatagua: Mariposa nocturna de color oscuro y de gran tamaño.

templar: Realizar el coito una persona.

tibisal: Campo de tibisí.

tibisí: Nombre de varias especies de plantas silvestres que crecen en bosques y matorrales, principalmente en lugares montañosos, y junto a los arroyos y en otros lugares húmedos.

tolete (al): Existir algo en cantidad considerable en un lugar.

traquear: Producir un ruido seco y súbito.

trusa: Traje de baño de hombre o de mujer.

tusa: Parte dura de la mazorca de maíz a la cual están adheridos los granos.

V

vejigo: Niño o muchacho.

venduta: Local comercial muy pequeño y de poca importancia.

verraco: Idiota.

virar: Volver al lugar del que se ha partido.

Y

yagruma: Árbol que alcanza hasta 20 m de altura. Tiene sus pocas ramas extendidas, y la corteza delgada, lisa y de color gris.

yagua: Tejido fibroso que cubre la parte superior del tronco de la palma real y que se emplea especialmente para hacer las paredes y los techos de los bohíos.

yarey: Nombre de varias especies de palmas que crecen en terrenos arcillosos y cuyas hojas, en forma de abanico, se usan para tejer sombreros, cestas, etc.

yuca: Planta que alcanza hasta 2 m de alto. Tiene hojas palmeadas, de lóbulos profundos, y flores pequeñas. Su raíz es comestible.

Z

zafra: Cosecha de la caña de azúcar.

zanaco: De sanaco: Idiota.

zarazo: Poco maduro.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía areniana

1.1. Obras de Reinaldo Arenas

1.1.1. Narrativa

- “La punta del arcoiris”, *Unión* (La Habana), 1 (enero-marzo 1965): 113-119.
Celestino antes del alba, La Habana, Unión, 1967 (Barcelona, Tusquets, 2000).
Le monde hallucinant, París, Seuil, 1968 (*El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Barcelona, Tusquets Fabula, 2001).
Con los ojos cerrados, Montevideo, Arca, 1972.
Le palais des très blanches mouffettes, París, Seuil, 1975 (*El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001).
Termina el desfile, Barcelona, Seix Barral, 1981.
Otra vez el mar, Barcelona, Argos Vergara, 1982 (Barcelona, Tusquets, 2002).
Arturo, la estrella más brillante, Barcelona, Montesinos Editor, 1984 (Miami, Ediciones Universal, 2001).
La loma del ángel, Miami, Mariel Press, 1987 (Miami, Ediciones Universal, 1995).
El portero, Miami, Ediciones Universal, 1990.
Viaje a La Habana, Miami, Ediciones Universal, 1990 (Miami, Ediciones Universal, 1995).
El asalto, Miami, Ediciones Universal, 1991.
El color del verano, Miami, Ediciones Universal, 1991 (Barcelona, Tusquets, 1999).
Adiós a Mamá, Barcelona, Ediciones Áltera, 1995 (Miami, Ediciones Universal, 1996).

1.1.2. Poesía

- El Central*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
Voluntad de vivir manifestándose, Madrid, Betania, 1989.
Leprosorio (Trilogía poética), Madrid, Betania, 1990.
Inferno. Poesía completa, Barcelona, Lumen, 2001.

1.1.3. Teatro

- Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, Miami, Ediciones Universal, 1986 (Miami, Ediciones Universal, 2001).

1.1.4. Ensayo

- Méditations de Saint-Nazaire*, Saint-Nazaire, Meet, 1990.

Un plebiscito a Fidel Castro (en colaboración con Jorge Camacho), Madrid, Betania, 1990.

Necesidad de libertad (grito luego existo), México, Kosmos editorial, 1986 (Miami, Ediciones Universal, 2001).

1.1.5. Autobiografía

Antes que anochezca, Barcelona, Tusquets, 1992 (Barcelona, Tusquets, 2000).

1.1.6. Artículos consultados

“Celestino y yo”, *Unión* (La Habana), Año 6: 3 (julio-septiembre 1967): 117-120.

“El páramo en llamas”, en Benítez Rojo, Antonio (ed.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 60-63.

“El Nobel para Ubre Blanca”, *Unveiling Cuba*, 2 (enero 1983): 3.

“Cuba: future or survival?”, *Unveiling Cuba*, 3 (abril 1983): 8-10.

“Traitor”, *Unveiling Cuba*, 5 (octubre 1983): 5-6.

“El reino de la imagen”, *Mariel*, Año I: 1 (primavera 1983): 20-22.

“A poet in Cuba”, *Granta* (Londres), 14 (invierno 1984): 197-203.

“Un largo viaje de Mariel a Nueva York”, en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985, pp. 42-46.

“Diosa instalada en el centro del poema”, en Castellanos, Isabel e Inclán, Josefina, *En torno a Lydia Cabrera*, Miami, Ediciones Universal, 1987, pp. 27-28.

“En memoria de Olga Andreu”, *El Nuevo Herald* (Miami), 22 de junio de 1988: 9A.

“Los dichosos sesenta”, *Ideas '92* (University of Miami), II: 4, 2 (primavera 1989): 7-13.

“Mariel: diez años después”, *Diario de las Américas* (Miami), 12 de abril de 1990: 5A.

“Meza, el precursor”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 152-153 (julio-diciembre 1990): 777-779.

“Cuba: Literatura y Libertad”, *El Nuevo Herald* (Miami), 13 de marzo de 1990: 9A editorial.

“Sobre *Otra vez el mar*”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992): 13.

“La literatura cubana en el exilio”, *Puentelibre*, 2: 5-6 (verano 1995): 107-111.

“Humor e irreverencia”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 19 (invierno 2000-2001): 59-63.

“Grito, luego existo”, en *Necesidad de libertad (grito luego existo)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 13-24.

“La represión (intelectual) en Cuba”, en *Necesidad de libertad (grito luego existo)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 42-53.

“Necesidad de libertad”, en *Necesidad de libertad (grito luego existo)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 210-214.

También he consultado todos los manuscritos de Reinaldo Arenas así como su correspondencia que se encuentran en la Firestone Library de la Universidad de Princeton (New Jersey).

1.2. Entrevistas a Reinaldo Arenas

- Alomá, Orlando, "Arenas antes del alba (entrevista)", *Cuba* (La Habana), VI: 65 (septiembre 1967): 37.
- Anhalt, Nedda G. de, "Reinaldo Arenas: opiniones", *Vuelta* (México), 15: 173 (abril 1991): 72-73.
- Barnet, Miguel, "Celestino antes y después del alba", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 6: 60 (julio-agosto 1967): 21.
- Barquet, Jesús, "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida, Nueva Orleans, 1983", en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 65-74.
- Clavel, André, "Reinaldo Arenas: «La perestroika à Cuba? Un rêve!»", *L'événement du Jeudi* (11 de octubre de 1989): 126.
- Espinosa Domínguez, Carlos, "La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas", *Quimera*, 101 (1991): 54-61.
- Ette, Ottmar, "Entrevista con Reinaldo Arenas (Nueva York, 29 de noviembre de 1985)", *Lateinamerika Studien*, 22 (1986): 177-195.
- "Los colores de la libertad: Nueva York, 14 de enero de 1990", en Ette, Ottmar (ed.) *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 75-91.
- Giesbert, Franz-Olivier, "Dangerous Manuscripts: a conversation with Reinaldo Arenas", *Encounter*, 58: 1 (enero 1982): 60-67.
- Guzmán, Cristina, "Entrevista", en Arenas, Reinaldo, *La vieja Rosa*, Caracas, Ed. Arte, 1980, pp. 103-114.
- Hasson, Liliane, "La mémoire aiguisée", en *Autrement* (París), número especial "Cuba, 30 ans de Révolution", 35 (enero 1989): 62-70.
- "Memorias de un exiliado. París, primavera 1985", en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 35-63.
- "Literatura y Revolución (Encuestas). Los autores: Reinaldo Arenas (1943)", *Casa de las Américas*, 51-52 (1968-1969): 164.
- McClanahan, Roger, "Escape from Morro Castle", *New York Native*, 91 (4-17 de junio 1984): 49-50.
- Méndez, José, "Reinaldo Arenas: Los dioses tejen desgracias para que los hombres tengan algo que contar", *ABC* (Madrid), 30 de mayo 1986: 57.
- Molinero, Rita, "Entrevista con Reinaldo Arenas: 'Donde no hay furia y desgarró, no hay literatura'", *Quimera*, 17 (marzo 1982): 19-23.
- Montenegro, Nivia y Olivares, Jorge, "Conversación con Reinaldo Arenas", *Taller literario* (University of South California, Los Angeles), I: 2 (otoño 1980): 53-67.
- Morley, Mónica y Santi, Enrico Mario, "Reinaldo Arenas en su mundo alucinante: una entrevista", *Hispania*, 66 (marzo 1983): 114-118.
- Octaviano Terra, Paulo, "Entrevista exclusiva a Reinaldo Arenas", *Linden Lane Magazine*, 9: 3 (septiembre 1992): 19-20.
- Orovio, Helio, "Los desiertos y los premios: Reinaldo Arenas", *El Caiman Barbudo* (La Habana): 8 (1ero de noviembre 1966): 18.
- "Pourquoi écrivez-vous?" Respuesta a esta pregunta en *Libération* (París), número especial dirigido por Jean-François Fogel y Daniel Rondeau (marzo 1985): 103.

- Prieto Taboada, Antonio, "Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 44: 4 (1994): 683-697.
- Reed, Roger, "Cuban novelist Reinaldo Arenas ambivalent about being in exile", *The Times of the Americas*, 30 de diciembre de 1987: 2.
- "Reinaldo Arenas azota a Europa: Una entrevista exclusiva con Reinaldo Arenas", *Mariel*, Año I: 4 (invierno 1984): 7-9.
- Roca, Ana, "Charlemos con Reinaldo Arenas. Un escritor en el exilio", *Américas* (Washington), XXXIII, 9 (septiembre 1981): 36-38.
- Rodríguez, Aleida Anselma, "Reinaldo Arenas: entrevista en La Habana", *Prismal/Cabral* (Maryland), 6 (1981): 50-59.
- Rozencvaig, Perla, "Reinaldo Arenas", *Hispanamérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), 10: 28 (abril 1981): 41-48.
- "Qué mundo tuvo que vivir: entrevista con Reinaldo Arenas", *Vuelta* (México), 15: 181 (diciembre 1991): 61-64.
- Santi, Enrico Mario, "Entrevista con Reinaldo Arenas", *Vuelta* (México), 47 (1980): 18-25.
- Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Betania, 1990.
- Torres Fierro, Danubio, "Verdades de ayer y verdades de hoy: entrevista con el narrador cubano Reinaldo Arenas", *Vuelta* (México), 17: 195 (febrero 1993): 49-52.

Entrevistas realizadas a Juan Abreu, Nicolás Abreu Felipe, María Badías, Miguel Barnet, Jesús Barquet, Rafael Bordao, Luisa Campuzano, René Cifuentes, Miguel Correa, Carlos Díaz Barros, Ángel Luis Fernández Guerra, Daniel Fernández, Tomás Fernández Robaina, Orfelina Fuentes, Reinaldo García Ramos, Reynaldo González, Ismael Lorenzo, Roberto Madrigal, Luis de la Paz, Delfín Prats, Dolores Koch, Jorge Olivares, Philip Lee Paradise, Carlos Victoria.

1.3. Bibliografía crítica sobre la obra de Reinaldo Arenas

- Abdul Aadi, Herlinda, "Sobre Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*", *Hispanic Journal*, 2: 1 (1980): 115-116.
- Abreu, Juan, "El Central. Una aspiración suicida", *Mariel*, Año I: 1 (primavera 1983): 24.
- "Mariel", *Mariel*, Año I: 2 (verano 1983): 25.
- "Un viaje imaginario", en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985, pp. 37-41.
- "Despedida de Arenas", *Diario de las Américas* (Miami, Florida), 16 de diciembre de 1990: 5A.
- "Presencia de Arenas", en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 13-20.
- "Pequeño elogio a la escoria", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 135-138.

- *A la sombra del mar, jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- “El color del verano”, en http://www.barcelonareview.com/13/s_resen.htm (junio-agosto 1999).
- “Prólogo”, en Arenas, Reinaldo, *Inferno. Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001.
- “Bella insumisión”, *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 22-23.
- Abreu Felipe, José, “Oración”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 155.
- “Dos poemas y un breve comentario”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 122-124.
- Abreu Felipe, Nicolás, “El elefante”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 163-164.
- “Mi amigo Reinaldo Arenas”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 184-193.
- Aguirre, Mariano, “Un tosco realismo antisocialista”, *El País* (Madrid), 13 de febrero 1983: 5.
- Alarcón Negy, Alma Margarita, “El texto narrativo homoerotismo hispanoamericano en Arenas, Lemebel, Manrique y Pérez”, Tesis doctoral, University of Houston, agosto 2002.
- “El texto narrativo homoerotismo hispanoamericano en Arenas, Lemebel, Manrique y Pérez”, *Dissertation Abstracts International*, 63: 9 (marzo 2003): 3213.
- Alberto, Eliseo, “El amanecer de Reinaldo Arenas”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 20 (primavera 2001): 289-291.
- Almendros, Néstor, “El atentillo de Olga en el Vedado”, *El Nuevo Herald* (Miami), 22 de junio de 1988: 9A.
- Altamiranda, Daniel, “Lectura neo-alegórica de ‘Adiós a mamá’ de Reinaldo Arenas”, *El cuento en red*, 3 (invierno 2001): 1-9.
- Álvarez Amell, Diana, “Reinaldo Arenas. Un escritor polémico”, *El Reportero* (San Juan de Puerto Rico), 20 de noviembre de 1980: 16.
- Álvarez Bravo, Armando, “La realidad literaria del Mariel”, *El Nuevo Herald* (Miami), 21 de abril de 1990: 1D galería.
- “*El portero*: Reinaldo Arenas ofrece un panorama del desarraigo humano”, *El Nuevo Herald* (Miami), 6 de mayo de 1990: 4D galería.
- “Reinaldo Arenas”, *Vuelta* (México), 171 (febrero 1991): 71-73.
- “Anochece de Reinaldo Arenas”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 160-165.
- Alzate Cadavid, Carolina, “Desviación, exceso, verdad: Parodia y re-escritura en cuatro novelas históricas de Gertrudis Gómez de Avellanada y Reinaldo Arenas”, *Dissertation Abstracts International*, 59: 2 (agosto 1998): 501.
- *Desviación y verdad: la re-escritura en Arenas y la Avellanada*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.
- Anadón, José, “Entrevista a Carlos Fuentes (1980)”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), XLIX: 123-124 (abril-septiembre 1983): 622.
- Anhalt, Nedda G. de, “*Arturo, la estrella más brillante*, de Reinaldo Arenas”, *Unomásuno* (México), 5 de octubre de 1985: 12-13.

- “La luz que ilumina *Antes que anochezca*”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 177-183.
- Arencibia Rodríguez, Lourdes, *Reinaldo Arenas entre Eros y Tanatos*, Bogotá, Sopoite, 2001.
- “Cuando lleguen los grandes aguaceros”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 73-105.
- Argüelles, Lourdes y Rich, B. Ruby, “Homosexuality, homophobia and revolution: Notes toward an understanding of the Cuban lesbian and gay male experience, Part I”, *Signs*, 9 (1984): 683-699.
- y Rich, B. Ruby, “Homosexuality, homophobia and revolution: Notes toward an understanding of the Cuban lesbian and gay male experience, Part II”, *Signs*, 11 (1985): 120-136.
- Ariza, René, “El que faltaba”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 159.
- Armas, Armando de, “Réquiem por el Rey”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 166-169.
- Badías, María, “Lo que compartimos con Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 21-26.
- Báez, Pedro F., “Frente al espejo”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992): 5.
- Barquet, Jesús, “El socialismo en cuestión: anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas”, *La palabra y el hombre*, 85 (enero-marzo 1993): 119-134.
- “Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 27-38.
- “La generación del Mariel”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 110-125.
- “Suicidio y rebeldía: Reinaldo Arenas habla sobre el suicidio”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 111-116.
- Béjar, Eduardo, *La textualidad de Reinaldo Arenas: Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Playor, 1987.
- “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 53-61.
- Bejel, Emilio, “*Antes que anochezca*: Autobiografía de un disidente cubano homosexual”, *Hispanamérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), 25: 74 (agosto 1996): 29-45.
- *Gay Cuban Nation*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- Benjamin, Roger, “Communal nightmare”, *New York Native*, 9-15 de diciembre de 1985: 36.
- Bertot, Lillian, “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 63-75.
- *The literary imagination of the Mariel Generation*, Washington D. C., The Cuban American National Foundation, 1995.

- “La transformación madre-estado en el discurso subversivo de Reinaldo Arenas”, *South Eastern Latin Americanist*, Vol. XLI: 1-2 (verano-otoño 1997): 9-17.
- “Aproximaciones a la literatura contestataria cubana”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 85-98.
- Bobes, Marilyn, “El homosexualismo en la literatura cubana. Algunas aproximaciones a un tema tabú”, 25 de enero de 2002 en http://www.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro37/942_37_imp.html.
- Bordao, Rafael, “Reinaldo Arenas: in memoriam”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992): 2-13.
- “Los poetas del Mariel: fruto bastardo de la Revolución”, *Revista Hispanocubana* (Madrid), 7 (mayo-septiembre 2000): 125-128.
- “Inaplazable fugitivo”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 116-117.
- Borges, Jorge Luis, “El otro, el mismo”, en Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé ed., 1974, pp. 859-860.
- Borinsky, Alicia, “Re-escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 41: 92-93 (julio-diciembre 1975): 605-616.
- Browning, Richard, *Childhood and nation in Latin American literature: Allende, Arenas, Bryce Echenique (etc.)*, Nueva York, Peter Lang, 2001.
- Bueno, Salvador, “Los temas de la novela cubana”, *Asomante*, 4 (1960): 39-48.
- Bush, Andrew, “The riddled text: Borges and Arenas”, *MLN*, 103: 2 (marzo 1998): 374-397.
- Bustos, Marcela, “Las huellas del camuflaje: una lectura de *Cantando en el pozo* de Reinaldo Arenas”, *Literatura y Lingüística* (Chile), 7 (1994): 59-77.
- Cabrera, Vicente, “La palabra erotizada y religiosa de Reinaldo Arenas”, *Alba de América: revista literaria* (Westminster), 14: 26-27 (julio 1996): 321-331.
- Cabrera Infante, Guillermo, “Entre la historia y la nada. Notas sobre una ideología del suicidio”, *Vuelta* (México), 7: 74 (1983): 11-22.
- “Más sobre el suicidio”, *Vuelta* (México), 7: 79 (1983): 50-51.
- *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfabeta, 1998.
- Cacheiro, Adolfo, “Reinaldo Arenas: a political reappraisal”, *Dissertation Abstracts International*, 56: 11 (mayo 1996): 4413.
- “*El mundo alucinante: history and ideology*”, *Hispania*, 79: 4 (diciembre 1996): 762-771.
- “Ideology and commodity fetishism: Reinaldo Arenas’ *Otra vez el mar*”, *Revista de estudios hispánicos*, 25: 1-2 (1998): 241-257.
- *Reinaldo Arenas: una apreciación política*, Lanham (Maryland), International Scholars Publications, 2000.
- Cámara, Madeline, “Reinaldo Arenas: la palabra rebelde”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 106-107.
- Camozzi, Rolando, “Reseña de *El palacio de las blanquísimas mofetas*”, *Sábado cultural del ABC* (Madrid), 14 de mayo de 1983: IV.
- “Reseña de *Arturo, la estrella más brillante*”, *Sábado cultural del ABC* (Madrid), 2 de marzo de 1985: VIII.
- Campos, Jorge, “José Donoso y Reinaldo Arenas”, *Ínsula* (Madrid), 421 (1981): 11.

- Cárdenas, Esteban Luis, "Barrio", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 157-158.
- "Reinaldo Arenas: el brillo de la gloria", en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 199-206.
- Cardinale, Miguel A., "Vicisitudes identitarias en la obra de Reinaldo Arenas", Tesis doctoral, Georgetown University, abril 2002.
- "Vicisitudes identitarias en la obra de Reinaldo Arenas", *Dissertation Abstracts International*, 63: 5 (noviembre 2002): 1847.
- Cardoso, Minora Caridad, "Reinaldo Arenas: The agony is the ecstasy", Tesis doctoral, The University of Texas (Austin), mayo 1997.
- "Reinaldo Arenas: The agony is the ecstasy", *Dissertation Abstracts International*, 58: 7 (enero 1998): 2678.
- Cartano, Tony, "Un univers investi de fantasmés", *La quinzaine littéraire* (París), 215 (agosto 1975): 25-26.
- Castrillon, Carlos, "Damonte y Arenas: Las estrellas más brillantes", *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992): 11-12.
- "El humor alucinante de Reinaldo Arenas", *Alba de América: revista literaria* (Westminster), 15: 28-29 (julio 1997): 404-411.
- Cazemajou, Jean, "Farewell to the sea de Reinaldo Arenas ou l'exil intérieur", en Andouard-Labarthe, Elyette et al. (ed.), *Multilinguisme et multiculturalisme en Amérique du Nord. L'ici et l'ailleurs*, Bordeaux (France), Centre de recherches sur l'Amérique Latine, 1991, pp. 139-150.
- Charvátova, Anezka, "Los escritores cubanos en los Estados Unidos", en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 30-49.
- Cifuentes, René, "El que está y no está", *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 17.
- Clarck, Stephen, "Antes que anochezca de Reinaldo Arenas: las paradojas de la autorepresentación", *Revista del ateneo puertorriqueño* (San Juan, Puerto Rico), 5: 13-15 (enero-diciembre 1995): 209-225.
- *Autobiografía y Revolución en Cuba*, Venezuela, Wilmer Barrientos ed., 1999.
- Clavijo, Uva, "Reinaldo antes del alba", *Diario de las Américas*, 20 de diciembre 1990: 5A.
- Colchie, Thomas, "Preface", en Arenas, Reinaldo, *Before night falls: A memoir*, Penguin, 2001.
- Connor, Olga, "La amistad esencial en la creación de 'Mariel'", *El Nuevo Herald*, 15 de junio de 2003: 4E.
- Conte, Antonio, "Memoria de Arenas", en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 207-209.
- Correa Mujica, Miguel, "The textual image of Reinaldo Arenas", Tesis doctoral, The City University of New York, 2002.
- "The textual image of Reinaldo Arenas", *Dissertation Abstracts International*, 63: 9 (marzo 2003): 3213.
- "Antes que anochezca en La Habana", en <http://hometown.aol.com/mcorrea46/Antes.htm>.
- "Sobre el verano y su color", en <http://www.elateje.com/0307/ensayos030702.htm>.
- Cortanze, Gérard de, "L'horreur de la prison", *Le Magazine Littéraire* (París), 220 (junio 1985): 47.

- Cosford, Bill, "Dos documentales, dos perspectivas", *El Nuevo Herald* (Miami), 8 de junio de 1983: 7 galería.
- Costa, Margaret Hill, "Reinaldo Arenas: a poet in Cuba. Autobiography", *Granta* (Londres), 14 (invierno 1984): 197-205.
- Costa, Octavio R., "En torno al suicidio de Reinaldo Arenas", *Diario de las Américas*, 19 de diciembre de 1990: 5A.
- Cusato, Domenico Antonio, "Esperanzas y desengaños de una revolución", *Caribana*, 4 (1994-1995): 75-86.
- "El cuento se acabó (a propósito de 'Final de un cuento' de Reinaldo Arenas)", en Di Prisco, Rafael y Scocozza, Antonio, *Literatura y política en América Latina*, Caracas, La casa de Bello, 1995, pp. 341-363.
- Davies, Diana K., "Through other creatures: Modes of identification in *A school for Fools* and *Singing from the Well*", *Dissertation Abstracts International*, 56: 05 (noviembre 1995): 1764.
- DeCurtis, Anthony, "Farewell to the sea", *Saturday Review* (noviembre-diciembre 1985): 7.
- De Luca, Dina Carmela, "La creación de la identidad autobiográfica hispanoamericana: 1980-1994 (Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Isabel Allende, Margo Glantz, Manuel Zapata Olivilla)", Tesis doctoral, University of Missouri-Columbia, agosto 1997.
- "La creación de la identidad autobiográfica hispanoamericana: 1980-1994 (Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, Isabel Allende, Margo Glantz, Manuel Zapata Olivilla)", *Dissertation Abstracts International*, 59: 7 (enero 1999): 2531.
- Deredita, John F., "Vanguardia, ideología, mito (En torno a una novelística reciente en Cuba)", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 41: 92-93 (julio-diciembre 1975): 617-625.
- Díaz, Carlos A., "El comandante sí tiene quién le escriba", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 139-142.
- Díaz Martínez, Manuel, "El grito del desterrado", *El observador* (Barcelona), 4 de junio de 1992: 1-2.
- Dibble, Sandra y Burkett, Elinor, "A writer's last words. His final book was finished. His body was ravaged by aids. So last week, exiled Cuban novelist Reinaldo Arenas decided it was time to die", *The Miami Herald* (Miami), 11 de diciembre de 1990: 1C living today.
- Diego, Eliseo, "Sobre *Celestino antes del alba*", *Casa de las Américas*, 45 (1967): 162-166.
- "*Celestino antes del alba*", *Mundo Nuevo*, 21 (1968): 33-40.
- Di Prisco, Rafael y Scocozza, Antonio, *Literatura y política en América Latina*, Caracas, La casa de Bello, 1995.
- Dorn, Georgette M., "Human Rights in Latin America, 1960-1980", en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 2). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1987, pp. 430-436.
- Epps, Brad, "Proper conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the politics of homosexuality", *Journal of the History of Sexuality*, 6: 2 (octubre 1995): 231-283.
- "Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 62: 176-177 (1996): 799-820.

- Esterrich, Carmelo, "Locas, pájaros y demás mariconadas: el ciudadano sexual en Reinaldo Arenas", *Confluencia*, 13: 1 (otoño 1997): 178-193.
- Esteso, Santiago, "El incesante roer de la palabra: escritura y homoerotismo en *El color del verano* de Reinaldo Arenas", Tesina de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
- Estévez, Abilio, "Between nightfall and vengeance: remembering Reinaldo Arenas", en Behar, Ruth (ed.), *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, Ann Arbor, University of Michigan, 1995, pp. 305-313.
- "Autobiografía de un desesperado", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 130-132.
- Ette, Ottmar, "La revista 'Mariel' (1983-1985): acerca del campo literario y político cubano", *Actas* (1985): 81-95.
- "Reinaldo Arenas", *Kritische Lexicon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 11 (noviembre 1986): 1-16.
- "Gedachtnis und Schrift: Über das Zyklische im Erzhlwerk Reinaldo Arenas", *Lateinamerika Studien*, 23 (1987): 279-324.
- (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991.
- "La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto", en Ette, Ottmar (ed.) *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 95-138.
- "'Traición, naturalmente': Espacio literario, poetología implícita en *La Loma del Ángel*, de Reinaldo Arenas", en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 87-107.
- "Un diálogo diferido: Observaciones en torno a tres etapas del campo literario cubano en los siglos XIX y XX", *Apuntes Postmodernos*, 4: 2 (primavera 1994): 20-31.
- "Asimetría intercultural. Diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa", *Casa de las Américas*, 199 (abril-junio 1995): 36-51.
- "Las citas de Manuel Vázquez Montalban en La Habana", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 14 (otoño 1999): 69-89.
- "Humor e irreverencia. Reinaldo Arenas", *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 19 (invierno 2000-2001): 59-63.
- Fogel, Jean-François y Rondeau, Daniel, "Pourquoi écrivez-vous?", *Libération* (París), (marzo 1985): 103.
- Fornet, Jorge, "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto", *La Gaceta de Cuba*, 5 (septiembre-octubre 2001): 38-45.
- Foster, David William, *Alternative voices in the contemporary Latin American narrative*, Columbia (USA), University of Missouri Press, 1985.
- *Cuban literature: A research guide*, Nueva York, Garland Publishing, 1985.
- "Critical monographs, dissertations and critical essays about Reinaldo Arenas", en Foster, David William, *Cuban literature: A research guide*, Nueva York, Garland Publishing, 1985, pp. 89-91.
- *Gay and lesbian themes in Latin American writing*, Austin, University Press of Texas, 1991.
- "Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en la narrativa de Reinaldo Arenas", *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993): 89-94.
- (ed.), *Latin American writers on gay and lesbian themes: a biocritical sourcebook*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1994.

- *Producción cultural e identidades homoeróticas*, San José (Costa Rica), Ed. de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- Fowler Calzada, Victor, "Arenas, el irreverente", *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 10-11 (1992): 22-23.
- "Arenas: homoerotismo y crítica de la cultura", *Apuntes posmodernos* (número monográfico dedicado a la lectura del texto de Reinaldo Arenas y su temática), (1995): 20-27.
- Freixas, Ramón, "Homosexuales en Cuba en busca de libertad", *La Gaceta del libro* (Madrid), 19 (quincena de marzo de 1985): 1.
- García, María C., "Escritores del Mariel transitan del silencio a la notoriedad", *El Nuevo Herald* (Miami), 21 de agosto de 1983: 1 frente.
- García Lorca, Federico, "Ritmo de otoño", en García Lorca, *Obras completas*, Barcelona, Opera Mundi, 1996, pp. 166-170.
- García Ponce, Juan, "Una bella y feroz autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*", *Uno más uno (Suplemento Sábado)*, 1-2 (junio 1993): 26.
- García Ramos, Reinaldo, "Los narradores perseguidos", *Mariel*, Año I: 2 (verano 1983): 27-28.
- "Good-Bye, Dictator", en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985, pp. 31-36.
- "Visitas a la caverna", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 156.
- "La gran esperanza", *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 2-3.
- "Dos homenajes", *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 5.
- García Sánchez, Franklin B., "El dionisismo paródico-grotesco de *La Loma del Ángel* de Reinaldo Arenas", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17: 2 (invierno 1993): 271-279.
- Gnutzmann-Borris, Rita, "Reseña de *El palacio de las blanquísimas mofetas*", *Mundaiz*, 25 (enero-junio 1983): 119-120.
- Gómez Carriles, Lázaro, *Desertores del paraíso*, Madrid, Playor, 1987.
- "Recordando a Reinaldo", en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 39-42.
- González, Flora, "Repetición y escritura en la obra de Reinaldo Arenas", en González Echevarría, Roberto (et al.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984, pp. 395-408.
- "La creación a partir del silencio en dos novelas de Reinaldo Arenas", en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 92-102.
- González Acosta, Alejandro, "Reinaldo Arenas y la expresión de una contracultura en la Cuba contemporánea", pp. 1-14 (en prensa).
- González Echevarría, Roberto (et al.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- "An outcast of the island", *The New York Times Book Review*, 24 de octubre de 1993: 1, 32-33.
- Goytisoló, Juan, "Esencia y milagro de la literatura", *El Universal* (Caracas), 6 de octubre de 1985: 4.

- Guerra, Germán, “De Mariel a Key West en un barco de papel”, *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 35.
- Gutiérrez, Bárbara, “La otra cara del Mariel”, *El Nuevo Herald* (Miami), 19 de agosto de 1983: 13 galería.
- Hagstrom, Suzy, “One child’s savage singing”, *Orlando Sentinel* (Orlando, Florida), 27 de septiembre de 1987: 6.
- Hasson, Liliane, “*Antes que anochezca* (Autobiografía): una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 165-173.
- “Reinaldo Arenas: New York era una fiesta”, *Revista Hispanocubana* (Madrid), 7 (mayo-septiembre 2000): 129-137.
- “Mariel, una revista (casi) desconocida en Francia”, *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 33.
- Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985.
- *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 2). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1987.
- Herald, “¿Quiénes son los tres escritores?”, *El Nuevo Herald* (Miami), 10 de abril de 1983: 9 frente.
- La redacción de El, “Desaparecerá revista Mariel”, *El Nuevo Herald* (Miami), 14 de enero de 1985: 2 frente.
- Hernández, Jesús, “5 amigos hablan de Reinaldo Arenas”, en <http://www.elateje.com/0101/especial010102.htm>.
- Hernández-Miyares, Julio, “La hipérbole, la fantasía y el humor en *Adiós a mamá* de Reinaldo Arenas”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 61-72.
- y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990.
- Hillson, John, *La política sexual de Reinaldo Arenas*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- Howes, Robert, “The literature of outsiders: the literature of the gay community in Latin America”, en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985, pp. 288-304.
- “Select bibliography of Latin American publications dealing with homosexuality”, en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 2). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1987, pp. 580-591.
- Islas, Maya, “¿A Reinaldo Arenas: El portero?”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 118-119.
- Jay, Karla y Young, Allen (eds.), *Out of the closet: Voices of gay liberation*, Nueva York, Douglas Book, 1972.
- Jiménez, Luis, “*Antes que anochezca* y el homoerotismo en la autobiografía”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 13-21.

- Jiménez, Onilda, "Cuba: elemento recurrente en la narrativa de Reinaldo Arenas", *Círculo: revista de cultura* (Verona, N.J.), 21 (1992): 89-97.
- Jiménez Eman, Gabriel, "La transgresión imaginaria", *Quimera* (Madrid), 9-10 (1981): 70-74.
- Kaebnick, Suzanne, "The loca freedom fighter in *Antes que anochezca* and *El color del verano*", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (Tempe), 26: 1 (mayo 1997): 102-114.
- "Transgendered subjects, refigured politics: The prose and politics of liberation", Tesis doctoral, State University of New York, 1997.
- "Transgendered subjects, refigured politics: The prose and politics of liberation", *Dissertation Abstracts International*, 59: 2 (agosto 1998): 484.
- Kassir, Gaye, "Arenas and Rosales: A portrayal of exile, personal disenfranchisement, and escape through the written word", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latinamerican Studies*, 3: 3 (octubre 2002): 227-241.
- Keenaghan, Eric Christian, "Making flesh word: Baroque modernisms and pragmatist refigurations of embodied masculinities in twentieth-century United States and Cuban literatures", *Dissertation Abstracts International*, 64: 2 (agosto 2003): 493.
- Kerr, Roy A., "Farewell is as troubled as the Cuba it condemns", *Orlando Sentinel* (Orlando, Florida), 19 de enero de 1986: V.
- Koch, Dolores, "Arenas, Reinaldo. *Termina el desfile*", *Explicación de textos literarios*, XII: 1 (1983-1984): 88-90.
- "Reinaldo Arenas", en Solé, Carlos A. y Abreu, María I. (Eds.), *Latin American Writers*, Tomo III, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1989, pp. 1451-1457.
- "Reinaldo Arenas, con los ojos cerrados", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 155-156 (abril-septiembre 1991): 685-688.
- "Reinaldo Arenas y la crítica en inglés; a propósito de *Reinaldo Arenas: The Pentagonia* de Francisco Soto", *Puentelibre*, 2: 5-6 (verano 1995): 168-169.
- Labanyi, Jo, "Profile of Reinaldo Arenas", *Index on Censorship* (Londres), XVII: 4 (abril 1988): 7-11.
- Lago, David, "XX Aniversario del éxodo masivo. Embajada del Perú-Puerto de El Mariel", *Revista Hispanocubana* (Madrid), 7 (mayo-septiembre 2000): 79-124.
- Ledezma, Enrique, "La insoportable verdad de Reinaldo Arenas", *El Universal* (Caracas), 27 de julio de 1980: 1.
- Leiner, Marvin, *Sexual politics in Cuba. Machismo, homosexuality and AIDS*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1994.
- Lezama Lima, José, "Para Reinaldo Arenas", en Lezama Lima, José, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978, pp. 46-47.
- Lichtbau, Myron I., "El papel de los dos Reinaldos en 'Los heridos'", en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 45-50.
- Lindon, Mathieu, "Arturo dans l'Arenas", *Libération* (París), 13 de junio de 1985: 34.
- López Cruz, Humberto, "Reinaldo Arenas y el discurso del silencio en *Celestino antes del alba*", *Círculo: revista de cultura* (Verona), 26 (1997): 158-165.
- "Desesperanza y continuidad en *Orfeo negro* y *El color del verano*", *Catálogo de Letras*, 11-12 (1997): 15.

- “Subversión en el discurso histórico de *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, *South Eastern Latin Americanist*, Vol. XLI: 1-2 (verano-otoño 1997): 1-8.
- “La proyección apocalíptica areniana en *El color del verano*: subversión y libertad”, *Monographic Review – Revista Monográfica* (Lubbock), 14 (1998): 112-121.
- “Bibliografía de y sobre Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 117-130.
- “*El color del verano* de Reinaldo Arenas: Subversión social”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 23-30.
- Lugo Nazario, Félix, “La estructura ausente en *Celestino antes del alba*”, *Círculo: revista de cultura*, 21 (1992): 53-59.
- *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Miami, Ediciones Universal, 1995.
- Lumsden, Ian, *Machos, maricones and gays. Cuba and homosexuality*, Philadelphia, Temple University Press, 1996.
- MacAdam, Alfred J., “La vocación literaria en Arenas”, *Linden Lane Magazine*, 1: 4 (octubre-diciembre 1982): 9-10.
- Machover, Jacobo, “La fureur du poète emprisonné”, *Magazine littéraire* (París), 246 (octubre 1987): 81-82.
- *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, PUV, 2001.
- Madrigal, Roberto, “Mariel: hito y resonancias”, *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 32.
- Manrique, Jaime, “Last days of Reinaldo Arenas”, *The Washington Post*, 7 de noviembre de 1993: X.04.
- *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, Madrid, Síntesis, 2000.
- Manzoni, Celina, “Memoria de la noche. La autobiografía de Reinaldo Arenas”, en *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana. Actas de la XI Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1996, pp. 343-350.
- Marco, Joaquín, “*El color del verano*”, *El cultural* (España), 7 de febrero 1999: 15.
- Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003).
- Martín Sevillano, Ana Belén, “De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: homosexualidad o disidencia”, *Revista Hispanocubana* (Madrid), 4 (mayo-septiembre 1999): 77-86.
- Martínez, Elena, “Parodia, ideologías y humor en la novelística de Arenas, Robles, Barnet y Vásquez: convergencias y divergencias”, *Lo que no se ha dicho* (Nueva York), (1994): 125-143.
- Martínez, Guillermo, “Más allá de la revolución”, *El Nuevo Herald* (Miami), 24 de febrero de 1983: 7 editorial.
- Martínez Sotomayor, Rodolfo, “En la biblioteca”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 170-174.
- Maseda, Héctor, “Los trabajos forzados en Cuba”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 20 (primavera 2001): 224-227.
- McKenna, Maureen, “Rewriting the Revolution: The intellectual in contemporary Latin American historical fiction”, Tesis doctoral, Yale University, 1998.

- “Rewriting the Revolution: The intellectual in contemporary Latin American historical fiction”, *Dissertation Abstracts International*, 60: 5 (noviembre 1999): 1583.
- Meluzá, Lourdes, “En cámara: los refugiados del Mariel”, *El Nuevo Herald* (Miami), 10 de junio de 1983: 9 galería.
- Méndez Rodena, Adriana, “*El palacio de las blanquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?*”, *Revista de la Universidad de México* (México), 39: 27 (julio 1983): 14-21.
- “La economía de lo simbólico en la narrativa de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 65-79.
- Mocega González, Esther P., “Invención y revelación de la realidad en *El palacio de las blanquísimas mofetas*”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 80-91.
- Molinero, Rita, “Arenas en el jardín de las delicias”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 129-137.
- “De asaltos, furias y falos: en donde Arenas descubre ‘otro’ de los mundos posibles”, *Apuntes Posmodernos*, 6: 1 (1995): 66-75.
- “*Viaje a La Habana: Distopía (homo)sexualidad y la subversión de lo real en un texto de Reinaldo Arenas*”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 99-109.
- Möller, Haidy G., “Los homosexuales en Cuba”, *Mariel*, Año II: 5 (primavera 1984): 13.
- Molloy, Sylvia, *At face value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Montenegro, Nivia, “El espejismo del texto: Reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 56-64.
- Morales-Díaz, Enrique, “‘Farewell, master, Farewell’: Counter-discourse in Reinaldo Arenas’ writing”, *Dissertation Abstracts International*, 63: 5 (noviembre 2002): 1848.
- Morgado, Marcia, “Encuentro con Néstor Almendros”, *Mariel*, Año I: 2 (verano 1983): 8-9.
- “Versailles”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 160-162.
- “Muere el escritor y disidente cubano Reinaldo Arenas”, *El País* (Madrid), 9 de diciembre de 1990 en http://www.elpais.es/articulo/elpepicul/19901209/elpepicul_4/Tes/Muere%20el%20escritor%20y%20disidente%20cubano%20Reinaldo%20Arenas.
- Murietta, Fabio, “Las prisiones de Reinaldo Arenas”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 2 (otoño 1996): 131-138.
- Navarette, William, “Eclipse de sol”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, p. 121.
- Negrín, María Luisa, *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*, Nueva York, The Edwin Mellen Press, 2000.

- Nodarse, María Margarita, "La obra de Reinaldo Arenas: un intento de lectura abierta", *Dissertation Abstracts International*, 49: 5 (noviembre 1988): 1159A.
- Nuez, Ivan de la, "Mariel en el extremo de la cultura", *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 105-109.
- Ocasio, Rafael, "La narrativa de Reinaldo Arenas en el contexto de la revolución cubana", *Dissertation Abstracts International*, 48: 12 (junio 1988): 3121A.
- "Autobiographical writing and 'Out of the closet' literature by gay latino writers", *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* (Australia), 3083: 11-12 (1999-2000): 273-282.
- *Cuba's political and sexual outlaw. Reinaldo Arenas*, Gainesville, University Press of Florida, 2003.
- Olivares, Jorge, "Carnival and the novel: Reinaldo Arenas' *El palacio de las blanquísimas mofetas*", *Hispanic Review*, 53: 4 (otoño 1985): 467-476.
- "Otra vez el mar de Arenas: Dos textos (des)enmascarados", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35: 1 (1987): 311-320.
- "Otra vez *Cecilia Valdés*: Arenas con(tra) Villaverde", *Hispanic Review*, 62: 2 (primavera 1994): 169-184.
- "¿Por qué llora Reinaldo Arenas?", *MLN*, 115: 2 (marzo 2000): 268-298.
- Padrón-Bermejo, Violeta, "Imaginando La Habana: Identidad nacional en Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Zoé Valdés", Tesis doctoral, University of North Carolina, 2003.
- "Imaginando La Habana: Identidad nacional en Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Zoé Valdés", *Dissertation Abstracts International*, 64: 8 (febrero 2004): 2914.
- Pato, Hilda, "The power of abjection: Reinaldo Arenas in his *Palacio*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23: 1 (otoño 1998): 144-153.
- Paulson, Michael G., *The youth and the beach: A comparative study of Thoms Mann's Der tod in Venedig (Death in Venice) and Reinaldo Arenas' Otra vez el mar (Farewell to the Sea)*, Miami, Ediciones Universal, 1993.
- Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001.
- "10 años sin Reinaldo Arenas", en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 26-29.
- Pellicer Vázquez, Ana, "Literatura y Revolución en Cuba: la obra de Reinaldo Arenas", Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- Pereira, Manuel, "Reinaldo antes del alba", *Quimera*, 111 (1992): 54-58.
- Perera, Hilda, "Reinaldo", *Diario las Américas*, 28 de diciembre de 1990: 5A.
- Pérez, Gabriel, "Donde las arenas son más diáfanos. Entrevista a Oneida Fuentes", en <http://www.uneac.com/LaIslaEnPeso/num11/saco.htm>.
- Pérez Alencart, Alfredo, "Epílogo: Manifiestos poéticos de Reinaldo Arenas", en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 131-137.
- Pérez Rivera, Francisco, "La mano del traductor en el 'boom' hispano", *El Nuevo Herald* (Miami), 24 de octubre de 1983: 9 galería.
- Rama, Ángel, "Reinaldo Arenas al ostracismo", *Eco*, 231 (enero 1981): 332-337.
- Ramírez, Liliana, "La autobiografía como des-figuración", *Texto y contexto* (Bogotá, Colombia), 28 (septiembre-diciembre 1995): 189-208.
- Reati, Fernando, "Hay amores que matan: ortodoxia política y transgresión sexual en *El beso de la mujer araña* y *Arturo, la estrella más brillante*", *Journal of interdisciplinary literary studies*, 4: 1-2 (1992): 15-30.

- “Reseña de *Otra vez el mar*”, *Sábado cultural del ABC* (Madrid), 22 de enero de 1983: VI.
- Reynaldo, Andrés, “Adiós al Rey”, *El Nuevo Herald* (Miami), 12 de diciembre de 1990: 10A.
- “Exilios II”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 150-152.
- Rexach, Rosario, “Re-lectura de dos obras de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 139-151
- Richmond Ellis, Robert, “The gay lifewriting of Reinaldo Arenas: *Antes que anochezca*”, *Autobiography Studies* (Chapel Hill), 10: 1 (primavera 1995): 126-144.
- “The queer birds of Juan Goytisolo and Reinaldo Arenas”, *Romance Quarterly*, 42: 1 (invierno 1995): 47-60.
- Riera, Miguel, “El mundo es alucinante”, *Quimera*, 111 (1992): 58-59.
- Ripoll, Carlos, “La generación del Mariel”, *Mariel*, Año I: 2 (verano 1983): 29-30.
- Rivero, Isel, “Un destello de memoria para los dos Reinaldos”, *Mariel. Revista de literatura y arte. Edición especial del aniversario* (primavera 2003): 34.
- Rodeno Iturriaga, Ignacio F., “Un puente entre las literaturas hispanoamericana y U.S. latina: Mitificación y resistencia en cinco relatos del yo”, *Dissertation Abstracts International*, 64: 1 (julio 2003): 162.
- Rodríguez, Alicia Leonides, “Literature and society: three novels by Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* and *Otra vez el mar*”, *Dissertation Abstracts International*, 49: 8 (febrero 1989): 2239A.
- “La mujer en la obra de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 151-159.
- Rodríguez Monegal, Emir, “The labyrinthine world of Reinaldo Arenas”, *Latin American Literary Review* (Pittsburg), 8: 16 (primavera-verano 1980): 126-131.
- “*Celestino antes del alba*”, *Vuelta* (México), 53 (1981): 33-34.
- “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 5-13.
- Rodríguez Ortiz, Óscar, *Sobre Narradores y héroes*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- “Reinaldo Arenas después del alba”, *Escandalar*, 4: 1 (enero-marzo 1981): 74-75.
- Romeu, Raquel, “La marginalidad en *El portero*: Escritura de frontera”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 31-39.
- Ronet, Jorge, *La mueca de la paloma negra*, Madrid, Playor, 1987.
- Rosales, Guillermo, “Boarding home”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 143-149.
- Rozencvaig, Perla, “Reseña de *El palacio de las blanquísimas mofetas*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), XLVIII: 118-119 (1982): 453-454.
- *Reinaldo Arenas, narrativa de transgresión*, México, Editorial Oasis, 1986.
- “The fictionalization of history in three novels of Reinaldo Arenas”, *Dissertation Abstracts International*, 47: 3 (septiembre 1986): 923A-924A.
- Sales, Miguel, “‘Mariel’: Crónica de un naufragio”, *El Nuevo Herald* (Miami), 12 de mayo de 1983: 7 editorial.

- Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994.
- y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y Subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999.
- “Reinaldo Arenas y el discurso a la libertad”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 41-49.
- Sánchez, Yvette, “Arenas, desilusionado, sensitivo y sensual”, en *Religiosidad cotidiana en la narrativa caribeña*, Lausanne, Imprimerie de la cité, 1992, pp. 143-153.
- Sánchez Boudy, José, “Reinaldo Arenas o la dignidad intelectual”, *Diario de las Américas* (Miami), 11 de julio de 1980: 5.
- Sánchez Grey Alba, Esther, “Un acercamiento a *Celestino antes del alba*”, *Círculo: Revista de cultura*, 10 (1982): 15-24.
- Santi, Enrico Mario, “Mariel de Sur a Norte”, *Mariel*, Año I: 2 (verano 1983): 29-30.
- “The life and times of Reinaldo Arenas”, *Michigan Quarterly Review*, 23: 2 (primavera 1984): 227-236.
- “Vida y milagros de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 29-38.
- y Valero, Roberto, “Bibliografía de y sobre Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 198-223.
- Santiago, Héctor, “Reinaldo Arenas, las cucarachas y yo”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 194-198.
- Sarduy, Severo, “Escrito sobre Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 14-18.
- “Textos inéditos de Severo Sarduy: Ciclón/diagonal – Armand/Arenas”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 154 (enero-marzo 1991): 327-335.
- Schulman, Aline, “L’étrange histoire d’un couple dans une histoire non moins troublante”, *Quinzaine Littéraire* (París), 498 (15 de diciembre 1987): 11.
- Schulz Cruz, Bernard, “*Antes que anochezca*: Reinaldo Arenas espantando demonios antes de la muerte”, *South Eastern Latin Americanist*, XLI: 1-2 (verano-otoño 1997): 18-25.
- “*Antes que anochezca*: El exorcismo de Arenas”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 51-61.
- Schwartz, Kessel, *A new history of Spanish American fiction* (Vol. II), Coral Gables (Florida), University of Miami Press, 1971.
- “Homosexuality and the fiction of Reinaldo Arenas”, *Journal of Evolutionary Psychology*, V: 1-2 (marzo 1984): 12-20.
- “Maternidad e incesto: fantasías en la narrativa de Reinaldo Arenas”, en Hernández-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Glenview, Scott. Foresman/Montesinos, 1990, pp. 19-28.
- Senegal, Humberto, “Reinaldo Arenas y *Celestino antes del alba*”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 4: 12 (1992): 6-8.

- “La escritura de la memoria”, *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, 5: 13 (1994): 30-34.
- Serrano, Pío, “Abecedario de Reinaldo Arenas”, *Revista Hispanocubana* (Madrid), 7 (mayo-septiembre 2000): 138-146.
- “La narrativa cubana del/desde/en el exilio”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 50-60.
- Simons, Marline, “Some residents unwittingly swept into political fury”, *The Washington Post*, 12 de mayo de 1980: 15.
- Smith, Paul Julian, “Cuban homosexualities: On the beach with Néstor Almendros and Reinaldo Arenas”, en Molloy, Silvia (ed.) y MacKee, Irwin Robert (ed.), *Hispanism and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 248-268.
- Solotorevsky, Myrna, “El relato literario como configurador de un referente histórico: *Termina el desfile* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 154 (enero-marzo 1991): 365-369.
- “La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini”, en Vilanova, Antonio (ed.), *Reflejos: revista del departamento de estudios españoles y latinoamericanos*, Jerusalem, 1: 1 (julio 1992): 16-19.
- *La relación mundo-escritura*, Gaithersburg, Hispamérica, 1993.
- Soto, Francisco, “*Otra vez el mar*: el escritor frente a la escritura”, *Selected proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference* (1988-1989): 253-258.
- “Reinaldo Arenas: tradition and singularity”, *Dissertation Abstracts International*, 49: 9 (marzo 1989): 2676A.
- “Reinaldo Arenas: *El portero*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 56: 152-153 (julio-diciembre 1990): 1399-1401.
- “Reinaldo Arenas: *Voluntad de vivir manifestándose*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 56: 152-153 (julio-diciembre 1990): 1401-1403.
- “Reinaldo Arenas: *Viaje a La Habana*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 155-156 (abril-septiembre 1991): 806-809.
- “*Celestino antes del alba*: escritura subversiva/sexualidad transgresiva” *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 154 (enero-marzo 1991): 345-353.
- “Reinaldo Arenas and the Cuban documentary novel: a study of *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* and *Otra vez el mar*”, *Utah Foreign Language Review* (Salt Lake City), (1991-1992): 1-18.
- “*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The struggle for self-expression”, *Hispania*, 75: 1 (marzo 1992): 60-68.
- “La transfiguración del poder en ‘La vieja Rosa’ y *Arturo, la estrella más brillante*”, *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura* (Greeley), 8: 1 (otoño 1992): 71-78.
- *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, Florida, University Press of Florida, 1994.
- “*El color del verano*: innovaciones temáticas y aportaciones ideológicas a la novela del dictador”, *Apuntes Posmodernos*, 6: 1 (1995): 59-65.
- *Reinaldo Arenas*, Nueva York, Twayne Publishers, 1998.

- “La estética del *camp* y el homoerotismo en ‘Que trine Eva’”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 63-72.
- Triff, Soren, “Los ensayos dispersos de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 183-199.
- Ulcia, Manuel, “Encuentro con Reinaldo Arenas en este mundo alucinante”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 495 (1991): 125-127.
- Urbina, Nicasio, “La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas”, *Hispanic Journal*, 13: 1 (primavera 1992): 111-122.
- “De *Celestino antes del alba* a *El portero*: historia de una carcajada”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 201-223.
- Valcarcel Rivera, Carmen, “La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: *Viaje a La Habana*”, *Cauce*, 14-15 (1992): 571-584.
- Valero, Roberto, “Mariel: antecedentes y consecuencias”, en Hazen, Dan C., *Latin American Masses and Minorities: their images and realities (Vol. 1). Seminar on the acquisition of Latin American Library Materials XXX*, University of Wisconsin (Madison), SALALM Secretariat, 1985, pp. 27-30.
- “Una mirada unificadora de la obra de Reinaldo Arenas”, *El Universal* (Caracas), 17 de septiembre de 1989: 1.
- “*Otra vez el mar* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 57: 154 (enero-marzo 1991): 355-363.
- *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Hallmark Press, 1991.
- “‘Ay, qué lindo tienes el pelo’. Un testimonio de los últimos tiempos de Arenas”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 29-32.
- , Hasson, Liliane y Ette, Ottmar, “Bibliografía areniana”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 177-231.
- “La tétrica mofeta en su palacio blanquísimo”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 43-49.
- “Las islas son malvadas y nadie lo sospecha”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 153-154.
- Vega, María N., “Exilio y enajenación en la obra de Reinaldo Arenas”, *Dissertation Abstracts International*, 56: 7 (enero 1996): 2076A.
- Velázquez, Jaime, “Vida de muertos”, *Revista de la Universidad de México*, 36: 4 (1981): 47-48.
- Verrier, Raúl, “Murió en Nueva York Reinaldo Arenas”, *Diario de las Américas* (Miami), 9 de diciembre de 1990: 1A y 11A.
- Vesterman, William, “Going no place with Arenas”, *Review* (Nueva York), (primavera 1973): 49-51.
- Victoria, Carlos, “Fragmentos del Mariel”, *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid), 8-9 (primavera-verano 1998): 133-134.
- “La estrella fugaz”, en Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 140-159.
- “La catarata”, *Revista Hispanocubana*, 9 (invierno 2001): 69-73.
- Villaverde, Fernando, “Pugna entre 3 escritores en el exilio”, *El Nuevo Herald* (Miami), 10 de abril de 1983: 1 frente.

- “El deseo cumplido de Reinaldo Arenas”, *El Nuevo Herald* (Miami), 1ero de mayo de 1983: 21 galería.
- “Editores de ‘Mariel’ polemizan con colega”, *El Nuevo Herald* (Miami), 3 de febrero de 1985: 1 frente.
- “Un relato que parece escrito de un solo aliento”, *El Nuevo Herald* (Miami), 10 de marzo de 1985: 17 galería.
- Volek, Emil, “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 51: 130-131 (enero-junio 1985): 125-148.
- Wilde, Oscar, *The young king and other stories*, Londres, Folio Society, 1953.
- William, Luis, “El desplazamiento de los orígenes en la narrativa caribeña de Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez y Julia Álvarez”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 25 (1996): 263-288.
- Wogatzke Luckow, Gudrun, “Dekonstruktion und rekonstruktion eines textes: Reinaldo Arenas’ version der Cecilia Valdes von Cirilo Villaverde”, *Romanistisches Jahrbuch*, 44 (1993): 343-358.
- Wood, Michael, “No sorrow left unturned”, *The New York Review*, XXXVIII: 5 (7 de marzo de 1991): 21-23.
- Young, Allen, “The Cuban Revolution and gay liberation”, en Jay, Karla y Young, Allen (eds.), *Out of the closet: Voices of Gay Liberation*, Nueva York, Douglas Book, 1972, pp. 205-228.
- *Los gays bajo la revolución cubana*, Madrid, Playor, 1984.
- Zaldivar, Gladys, “Dialéctica de la nostalgia en ‘Final de un cuento’ de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo y López Cruz, Humberto (eds.), *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*, Salamanca, CEIAS, 1999, pp. 73-83.
- Zayas, Manuel Ramón de, “Sangre y Arenas: Machismo, homosexualidad y subversión”, *Apuntes postmodernos* (número monográfico dedicado a la lectura del texto de Reinaldo Arenas y su temática), (1995): 3-19.

2. Obras relacionadas con la literatura y la historia de Cuba

- Abella, Rosa, “Bibliografía de la novela publicada en Cuba y en el extranjero por escritores cubanos: 1959-1965”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 32: 62 (julio-diciembre 1966): 307-311.
- Abreu, Juan, *Garbageland*, Barcelona, Mondadori, 2001.
- Abreu Felipe, José, *Siempre la lluvia*, Miami, Ediciones Universal, 1994.
- Acosta Rubio, Raúl, *Cuba, todos culpables: relato de un testigo: lo que no se sabe del dictador Batista y su época*, Miami, Ediciones Universal, 1977.
- Adoun, Jorge Enrique, “El intelectual y la clandestinidad de la cultura”, en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 39-45.
- Agüero, Luis, “La novela”, *Casa de las Américas*, 22-23 (1963): 60-67.
- Almendros, Néstor y Jiménez-Leal, Orlando, *Conducta Impropia*, Madrid, Playor, 1984.
- Álvarez García, Imeldo, “La novela en la revolución cubana”, *Cuadernos Americanos*, 38: 6 (1979): 20-45.

- Alzugaray, Carlos, *Crónica de un fracaso imperial*, Ed. de Ciencias sociales, La Habana, 2000.
- Arias, Salvador, "Literatura cubana: 1959-1975", *Casa de las Américas*, 113 (1979): 14-26.
- Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971.
- "Situación actual de la cultura cubana", en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 7-32.
- "Situación del intelectual en la América Latina", en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 145-152.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- Bennett, David, "Fulgencio Batista: an apología", en <http://www.geocities.com/pwhce/batista.html>.
- Borge, Tomás, *Un grano de maíz. Conversación con Fidel Castro*, México, Fondo de cultura económica, 1992.
- Bueno, Salvador, "La novela en Cuba, hoy", *Ínsula* (Madrid), Año XXIII: 260-261 (julio-agosto 1968): 1, 21 y 24.
- Cabrera Infante, Guillermo, "Bites from the Bearded Crocodile", *London Review of Books* (Londres), 3: 13 (4-17 de junio 1981): 3-8.
- *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Casal, Lourdes, "La novela en Cuba 1959-1967: una introducción", *Exilio* (Nueva York), (1969-1970): 184-217.
- *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, Nueva York, Nueva Atlántida, 1971.
- Casañas, Inés y Fonet, Jorge, *Premio Casa de las Américas. Memoria*, La Habana, Casa de las Américas, 1999.
- Castro, Fidel, "Discurso de clausura", *Casa de las Américas* (La Habana), 65-66 (1971): 21-33.
- *La Revolución Cubana*, México D.F., Era, 1972.
- "Palabras a los intelectuales", en Castro, Fidel, *La Revolución Cubana*, México D.F., Era, 1972, pp. 356-379.
- "Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", en Arenas, R., *Necesidad de libertad (grito luego existo)*, Miami, Ediciones Universal, 2001, pp. 285-289.
- Clark, Juan, *Cuba. Mito y realidad*, Miami, Saeta, 1992.
- Córdova, Efrén (et al.), *40 años de revolución: el legado de Castro*, Miami, Ediciones Universal, 1999.
- Correa, Miguel, *Al norte del infierno*, Miami, Sibi, 1984.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *Obra crítica, Vol. II*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 365-385.
- Coulthard, Gabriel, "The situation of the writer in the contemporary Cuba", *Caribbean Studies*, 7: 1 (1967): 23-35.
- Cros Sandoval, Mercedes, *Mariel and Cuban national identity*, Miami, Sibi, 1986.
- Desnoes, Edmundo, *Los dispositivos en la flor*, Hanover, Ed. del Norte, 1981.
- Deutschmann, David (ed.), *Che. A memoir by Fidel Castro*, Australia, Ocean Press, 1994.
- Díaz, Filiberto, "Cuba y su literatura", *Mundo Nuevo*, 39-40 (1969): 83-86.

- Díaz, Jesús y Vales Paz, Juan, “Vanguardia, tradición y subdesarrollo”, en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 65-82.
- Domínguez, Jorge, *Cuba: Order and Revolution*, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, 1978.
- Donoso, José, *Historia personal del «boom»*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Edwards, Jorge, *Persona non grata*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Fernández, Alina, *Alina: memorias de la hija rebelde de Fidel Castro*, Barcelona, Plaza&Janés, 1997.
- Fernández, Gastón, *The Mariel exodus twenty years later: a study on the politics of stigma and a research bibliography*, Miami, Ediciones Universal, 2002.
- Fernández, Pablo Armando, *Los niños se despiden*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- Fleites, Alex, “¿Quiénes fabrican escritores?”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), (septiembre 1986): 2-3 y 28.
- Fogel, Jean-François y Rosenthal, Bertrand, *Fin de siècle à La Havane*, París, Seuil, 1993.
- Fornet, Ambrosio, “El intelectual en la revolución”, en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 33-37.
- Franqui, Carlos, *Camilo Cienfuegos*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- García Saavedra, Vivian (dir. de proyecto), *El caso de la embajada del Perú y el Mariel: éxodo masivo de cubanos: reporte oral, 1980*, Washington D.C., ReEncuentro Cubano, 1981.
- González Almaguer, Rodolfo, “Western”, *El Caimán Barbudo* (La Habana), 168 (diciembre 1981): 18-19.
- González Echevarría, Roberto (compilador), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: coloquio de Yale*, Caracas, Monte Ávila, 1984.
- Grupo Areíto, *Contra viento y marea*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
- Guerra, Felicia y Álvarez-Detrell, Tamara, *Balseros, historia oral del éxodo cubano del '94*, Miami, Ediciones Universal, 1997.
- Guevara, Ernesto, “El hombre nuevo”, en Desnoes, Edmundo, *Los dispositivos en la flor*, Hanover, Ed. del Norte, 1981, pp. 525-532.
- *Textos Revolucionarios*, Nafarroa, Txalaparta, 1997.
- Hernández, Filisberto, *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965.
- Jiménez, Roberto, “El plan de trabajo forzado en Isla de Pinos”, *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 20 (primavera 2001): 198-202.
- Jiménez-Leal, Orlando, *8-A: la realidad invisible*, Miami, Ediciones Universal, 1997.
- Kapcia, Antoni, “La novela cubana a partir de 1959: ¿revolución literaria o literatura revolucionaria?”, *Cuadernos Americanos*, 38: 4 (julio-agosto 1979): 33-45.
- Languépin, Olivier, *Cuba. La faillite d'une utopie*, París, Gallimard, 1999.
- Leante, César, *Revive, historia. Anatomía del castrismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- López Segrera, Francisco, *Raíces históricas de la revolución cubana, 1868-1959: introducción al estudio de las clases sociales en Cuba en sus relaciones con la política y la economía*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1980.
- Mambisa, Rudi, “Notes on the political economy of Cuba”, *A world to win*, 14 (1989): 68-73 y 82-88.
- “Cuba burn down the cane fields, Part II”, *A world to win*, 15 (1990): 74-84.

- Martínez Alier, Juan y Verena, *Cuba: economía y sociedad*, París, Ruedo ibérico, 1977.
- Masó, Fausto, "Literatura y revolución en Cuba", *Mundo Nuevo*, 32 (febrero 1969): 50-54.
- Matos, Huber, *Cómo llegó la noche*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Méndez y Soto, Ernesto, *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*, Miami, Ediciones Universal, 1977.
- Menton, Seymour, *La narrativa de la revolución cubana*, Madrid, Playor, 1978.
- Montaner, Carlos Alberto, *Informe secreto sobre la Revolución Cubana*, Madrid, Playor, 1983.
- Oppenheimer, Andrés, *La hora final de Castro*, Buenos Aires/Madrid/México, Javier Vergara, 1992.
- Otero, Lisandro, "El escritor en la Revolución Cubana", *Casa de las Américas*, 36-37 (1966): 203-209.
- Padilla, Heberto, *La mala memoria*, Costa Rica, Kosmos, 1992.
----- *Fuera del juego*, Miami, Ediciones Universal, 1998.
- Paz Sánchez, Manuel de, *Suite para dos épocas: la caída de Batista y el triunfo de la Revolución Cubana, según la diplomacia española*, París, L'Harmattan, 1997.
- Pereira, Armando, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Pino-Santos Navaro, Carina (ed.), *Cronología: 25 años de revolución*, La Habana, Ed. política, 1987.
- Piñera, Virgilio, *La carne de René*, Madrid, Alfaguara, 1985.
----- *La isla en peso*, La Habana, Unión, 1998.
- Rodríguez Coronel, Rogelio, *La novela de la Revolución cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir, "La nueva novela vista desde Cuba", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 41: 92-93 (julio-diciembre 1975): 647-664.
----- "Cabrera Infante: la novela como autobiografía total", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), 47: 116-117 (julio-diciembre 1981): 266-271.
- Román, Daniel, *Así era Cuba*, Miami, Ediciones Universal, 1994.
- Roznada, Rossana, "Problemas de una cultura revolucionaria", en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 83-89.
- Salas, Luis, *Social control and deviance in Cuba*, Nueva York, Praeger, 1979.
- Sánchez Santacruz, Elizardo, "Los defensores de los derechos humanos somos *no personas*", *Encuentro de la Cultura Cubana* (Madrid), 21/22 (verano-otoño 2001): 127-130.
- Schwartz, Kessel, *A new history of South American Fiction*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- "Situación de los derechos humanos en Cuba. Informe Anual de Amnistía Internacional", *Revista hispanocubana* (Madrid), 4 (mayo-septiembre 1999): 153-156.
- Smorkaloff, Pamela María, *Literatura y edición de libros. La cultura literaria y el proceso social en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.
- Staten, Clifford, *The history of Cuba*, Westport-Londres, Greenwood Press, 2003.
- Torriente, Loló de la, "La política cultural y los escritores y artistas cubanos", *Cuadernos Americanos*, 22: 5 (septiembre-octubre 1963): 79-89.
- Trento, Angelo, *Castro et la Révolution Cubaine*, Firenze, Casterman-Giunti, 1998.
- Ulla, Jorge y Ott, Lawrence, *Dos filmes de Mariel*, Madrid, Playor, 1986.

- Varlin, Catherine, "Concepto de intelectual", en Benedetti, Mario (et al., eds.), *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 61-64.
- Vázquez Montalban, Manuel, *Y Dios entró en La Habana*, Madrid, El País/Aguilar, 1998.
- Victoria, Carlos, *La travesía secreta*, Miami, Ediciones Universal, 1994.
- Wood, Michael, *Children of silence. On contemporary fiction*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- VV.AA., *La Palabra y el hombre*, (Xalapa, México. Universidad Veracruzana), 85 (enero-marzo 1993).
- VV.AA., "Literatura y Revolución (Encuestas). Los Autores", *Casa de las Américas*, 51-52 (1968-1969): 119-200.
- V.V.A.A., "Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad", *Casa de las Américas*, 56 (1969), pp. 7-21.

3. Obras relacionadas con el testimonio

- Achugar, Hugo, "Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro", en Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana editores, 1992, pp. 49-72.
- Azougarh, Abdeslam, *Miguel Barnet: rescate e invención de la memoria*, Ginebra, Slatkine, 1996.
- y Fernández Guerra, Ángel Luis (eds.), *Acerca de Miguel Barnet*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- Barnet, Miguel, "La novela testimonio. Socio-literatura", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 280-302.
- "Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 303-314.
- *La vida real*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, 1998.
- *Canción de Rachel*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- *Biografía de un Cimarrón*, La Habana, Letras Cubanas, 2001.
- "Base para el Premio Casa de las Américas 1983", *Casa de las Américas*, 132 (1982), pp. 189-190.
- Beverley, John, "The margin at the center", en Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 23-41.
- "The real thing", en Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 266-285.
- y Achugar, Hugo (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana editores, 1992.
- Burgos-Debray, Elisabeth, *Moi, Rigoberta Menchú*, París, Gallimard, 1999.

- Caruth, Cathy, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- Casaus, Víctor, “Defensa del testimonio”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 324-332.
- “El testimonio: recuento y perspectivas del género en nuestro país”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 333-341.
- Cavallari, Héctor M., “Ficción, testimonios, representación”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 73-84.
- Chevigny, Bell Gale, “Las novelas testimoniales de Miguel Barnet y Norman Mailer”, en Azougarh, Abdeslam y Fernández Guerra, Ángel Luis (eds.), *Acerca de Miguel Barnet*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, pp. 39-56.
- Colás, Santiago, “What’s wrong with representation?”, en Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 161-171.
- Depestel, Bart, “Postmodernidad, postcolonialidad y novelística testimonial. La re-escritura de la historiografía cubana en la obra de Miguel Barnet”, Tesina de licenciatura, Universidad Católica de Lovaina (Bélgica), 2002.
- Duchesne, Juan, “Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 85-137.
- Eloy Martínez, Tomás, *La novela de Perón*, Madrid, Alianza, 1989.
- *Santa Evita*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- Felman, Shoshana and Laub, Dori, *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Fernández Guerra, Ángel Luis, “Novela testimonio y socio-literatura”, *Temas. Estudios de Cultura*, 14 (1987): 127-140.
- Fernández Vázquez, Antonio A., *La novelística cubana de la Revolución*, Miami, Ediciones Universal, 1980.
- Fornet, Ambrosio, “Mnemosina pide la palabra”, en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 342-346.
- Galeano, Eduardo, *Días y noches de amor y de guerra*, Madrid, Alianza, 2002.
- González de Cascorro, Raúl, “El género testimonio en Cuba”, *Unión* (La Habana), 4 (1978): 73-89.
- Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996.
- y Kearney, Michael, “Voices of the voiceless. Testimonial literature in America Latina”, en V.V.A.A., “Voices of the voiceless in Testimonial literature”, *American Perspectives* (California), 18: 3 (verano 1991): 3-14.

- Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986.
- Moreiras, Alberto, "The aura of testimonio", en Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 192-224.
- Narváez, Jorge, "El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 235-279.
- Ochando Aymerich, Carmen, *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Oliver, María Rosa, "La literatura de testimonio", *Casa de las Américas*, 27 (diciembre 1964): 3-11.
- Prada Oropeza, Renato, "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 7-21.
- Randall, Margaret, "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?", en Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana editores, 1992, pp. 21-48.
- Rice-Sayre, Laura P., "Witnessing history: diplomacy versus testimony", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 48-72.
- Rivero, Eliana, "Acerca del género 'testimonio': textos, narradores y 'artefactos'", *Hispanamérica: revista de literatura* (Gaithersburg, EE.UU.), XVI: 46-47 (abril-agosto 1987): 41-56.
- "Testimonial literature and conversations as literary discourse: Cuba and Nicaragua", en V.V.A.A., "Voices of the voiceless in testimonial literature", *American Perspectives*, 18: 3 (verano 1991): 69-79.
- Rojas, Marta, "El testimonio en la Revolución Cubana", en Jara, René y Vidal, Hernán (eds.), *Testimonio y Literatura*, Minesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Monographic Series of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature, 1986, pp. 315-323.
- Sebková, Ivana, "Para una descripción del género testimonio", *Unión* (La Habana), 1 (1982): 126-134.
- Sklodowska, Elzbieta, *Testimonio Hispanoamericano: historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang, 1992.
- "Spanish American testimonial novel", en Gugelberger, Georg (ed.), *The Real thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 84-100.
- "Miguel Barnet y la gente sin historia", en Azougarh, Abdeslam y Fernández Guerra, Ángel Luis (eds.), *Acerca de Miguel Barnet*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, pp. 31-38.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can the subaltern speak?", en Williams, Patrick y Chrisman, Laura (eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory. A*

- Reader*, Nueva York-Londres-Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 66-111.
- Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Argentina, Ed. de la Flor, 2000.
- Yúdice, George, “Testimonio and postmodernism”, en V.V.A.A., “Voices of the voiceless in testimonial literature”, *American Perspectives*, 18: 3 (verano 1991): 15-31.
- “Testimonio y concientización”, en Beverley, John y Achugar, Hugo (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana editores, 1992, pp. 207-228.
- Zeuske, Michael, “El Cimarrón y las consecuencias de la Guerra del 95. Un repaso de la biografía de Esteban Montejo”, *Revista de Indias*, LVIII: 212 (enero-abril 1998), pp. 65-84.
- V.V.A.A., “Mesa redonda sobre el testimonio”, *Revolución y Cultura*, 133-134 (1983): 17-31.
- V.V.A.A., “Voices of the voiceless in testimonial literature”, *American Perspectives*, 18: 3 (verano 1991).

4. Obras relacionadas con la autobiografía

- Alegría, Fernando, “Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda”, en VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991, pp. 11-26.
- Block de Behar, Lisa, “Anotaciones a propósito de una escritura negativa”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 171-183.
- Brück, Carlos, “El autor de sus días”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 35-39.
- Calle-Gruber, Mireille y Rothe, Arnold (compiladores), *Autobiographie et biographie : colloque franco-allemand de Heidelberg*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1989.
- Duccio, Demetrio, *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Eakin, Paul John, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 79-93.
- Eberenz, Rolf, “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía”, en VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991, pp. 37-51.
- Ezquerro, Milagros, “Le roman en première personne: *Pedro Páramo*”, en VV.AA., *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du colloque international de Baume-les-Aix, 11-12-13 mai 1979*, Aix en Provence, Université de Provence, 1980, pp. 63-74.
- Glusberg, Jorge, “Algunas reflexiones sobre autobiografía y escritura”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 103-109.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 9-18.
- Henry, Anne, “Imaginaire pour une autobiographie fictive: *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust”, en Calle-Gruber, Mireille y Rothe, Arnold

- (compiladores), *Autobiographie et biographie : colloque franco-allemand de Heidelberg*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1989, pp. 115-127.
- Heuser, Carmen, “Los rastros del recuerdo”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 95-102.
- Kohan, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción*, Barcelona, Grafein Ediciones, 2000.
- Lejeune, Philippe, *On autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- “L’autobiocopie”, en Calle-Gruber, Mireille y Rothe, Arnold (compiladores), *Autobiographie et biographie : colloque franco-allemand de Heidelberg*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1989, pp. 53-66.
- “El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 47-61.
- *Pour l’autobiographie : chroniques*, París, Seuil, 1998.
- *Les brouillons de soi*, París, Seuil, 1998.
- Loureiro, Ángel G., “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 2-8.
- “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, *Anales de literatura española* (Universidad de Alicante), 14: 4 (2000-2001): 135-150.
- Man, Paul de, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 113-118.
- May, Georges, *L’autobiographie*, París, Presses universitaires de France, 1984.
- Miething, Christoph, “La grammaire de l’ego. Phénoménologie de la subjectivité et théorie autobiographique”, en Calle-Gruber, Mireille y Rothe, Arnold (compiladores), *Autobiographie et biographie : colloque franco-allemand de Heidelberg*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1989, pp. 149-162.
- Molino, Jean, “Interpretar la autobiografía”, en VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991, pp. 107-137.
- Olney, James, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 33-47.
- Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- Pérez, Martha, “El acontecimiento autobiográfico”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 89-94.
- Pinar, William, *Autobiography, politics, and sexuality: essays in curriculum theory 1972-1992*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- Repetto, Carlos, “Autobiografía y escritura”, en Orbe, Juan (compilador), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 215-222.
- Richmond Ellis, Robert, *They dream not of angels but of men. Homoeroticism, gender and race in Latin American autobiography*, Gainesville, University Press of Florida, 2002.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Confessions*, París, Livre de poche, 1963.
- Ruggiu, Daniela, *Tra autobiografía e memorie. Espressioni di un genere controverso in Hispano-America*, Roma, Bulzoni editore, 2000.
- Sprinker, Michael, “Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 118-128.
- Vilaseca, David, *Hindsight and the real: subjectivity in gay hispanic autobiography*, Bern-Nueva York, Peter Lang, 2003.

- Villanueva, Darío, “Para una pragmática de la autobiografía”, en VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991, pp. 201-218.
- VV.AA., *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du colloque international de Baume-les-Aix, 11-12-13 mai 1979*, Aix en Provence, Université de Provence, 1980.
- VV.AA., *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispanica Elvetica, 1991.
- Weintraub, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos*, 29 (diciembre 1991): 18-33.
- Zweig, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, Anacardillo, 2002.

5. Obras de consulta general

- Altman, Dennis, *The homosexualisation of America, the americanisation of the homosexual*, Nueva York, St Martin's Press, 1982.
- *Homosexuality, which homosexuality?*, Amsterdam: Uitgeverij An Dekker/Schorer; Londres: GMP Publishers, 1989.
- *Homosexual oppression & liberation*, Nueva York, New York University Press, 1993.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, París, Le Livre de Poche, 1996.
- Bergson, Henri, “Le rire” en http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html, pp. 1-87.
- Booth, Wayne, *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Eco, Umberto, *The role of the reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- Fluvia, Armando, “El homosexual ante la sociedad enferma”, en Enríquez, José Ramón (ed.), *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets, 1978, pp. 72-93.
- Foley, Barbara, *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1986.
- Genette, Gérard, *Narrative discourse revisited*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1988.
- Hamilton, Edith, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Alleur (Belgique), Marabout, 2004.
- Iser, Wolfgang, *The act of reading. A theory of aesthetic response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.
- Jay, Paul, *Being in the text: Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1984.
- Keppler, Carl Francis, *The literature of the second self*, Tucson (Arizona), University of Arizona Press, 1972.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, París, Gallimard, 1986.
- Orwell, Georges, *1984*, Barcelona, Folio, 2005.
- *La ferme des animaux*, Cher (Francia), Folio, 2005.
- Poe, Edgar Allan, “The Black Cat”, en Mabbott, Thomas O. (ed.), *Collected works of Edgar Allan Poe*, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

- Rogers, Robert, *A psychoanalytical study of the double in literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1998.
- Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, *Punto de vista*, 40 (1991): 1-3.
- Selden, Raman y Widdowson, Meter, *A reader's guide to contemporary literary theory*, Lexington, Kentucky University Press, 1993.

6. Diccionarios consultados

- Diccionario de la literatura cubana. Tomo I*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.
- Diccionario de la literatura cubana. Tomo II*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.
- Diccionario Salamanca de la lengua española*, Madrid, Santillana/Universidad de Salamanca, 1996.
- Diccionario del español de Cuba*, Madrid, Gredos, 2000.
- Diccionario de la Real Academia Española*, en www.rae.es.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abdul Aadi, Herlinda: 630.
 Abella, Rosa: 647.
 Abreu, Juan: 1, 97, 122, 408, 471, 497, 565, 574, 576, 630, 647.
 Abreu, María I.: 639.
 Abreu Felipe, José: 93, 408, 565, 631, 647.
 Abreu Felipe, Nicolás: 408, 565, 630, 631.
 Achugar, Hugo: 36, 37, 44, 54-56, 58-60, 67, 68, 651, 653.
 Acosta Rubio, Raúl: 647.
 Adoun, Jorge Enrique: 647.
 Agüero, Luis: 647.
 Aguirre, Mariano: 631.
 Aguirre, Mirta: 58.
 Alarcón Negy, Alma Margarita: 631.
 Alberto, Eliseo: 85, 129, 631.
 Alegría, Fernando: 654.
 Alighieri, Dante: 110.
 Almendros, Néstor: 35, 92, 93, 101, 399, 401-403, 478, 631, 641, 645, 647.
 Alomá, Orlando: 629.
 Alonso, Dora: 33.
 Altamiranda, Daniel: 631.
 Altman, Dennis: 656.
 Álvarez, Julia: 647.
 Álvarez Amell, Diana: 631.
 Álvarez Bravo, Armando: 631.
 Álvarez-Detrell, Tamara: 649.
 Álvarez García, Imeldo: 146, 647.
 Álvarez Ríos, Baldomero: 33.
 Alzate Cadavid, Carolina: 631.
 Alzugaray, Carlos: 648.
 Ameijeiras, Efigenio: 31.
 Anadón, José: 631.
 Andreu, Olga: 564, 628.
 Anhalt, Nedda G. de: 629, 631.
 Arenas, Reinaldo: 1-5, 9, 13, 19, 20, 35, 46, 47, 51, 56, 69, 71, 72, 74, 75, 78, 81-83, 85, 89-103, 105-116, 118-133, 135, 137, 139-150, 152, 153, 155-158, 162, 164, 169-172, 174, 176, 178-181, 185-190, 192, 194, 195, 197, 200-202, 213, 214, 218, 219, 221, 237, 238, 245-250, 253, 271-278, 283-285, 287, 288, 292, 296, 297, 301-305, 309, 314, 317, 319, 320-326, 331, 334-337, 341, 342, 344, 346-348, 355, 357-360, 363, 365-371, 373-377, 379-384, 386-391, 394, 397, 398, 401, 403-410, 420, 421, 423-430, 432, 433, 435, 437, 441, 443, 445, 446, 449-457, 459-461, 464, 471-475, 477-483, 485-491, 493, 495-497, 499, 500, 506-508, 510-515, 517-519, 522, 524-528, 530-532, 539-542, 544, 545, 548-554, 557, 560-565, 569-571, 573-579, 581, 583, 584, 586-588, 590, 591, 594, 596, 597, 600, 603, 606, 608, 609, 611, 613-617, 627-630, 648.
 Arenas Machín, Antonio: 89.
 Arencibia Rodríguez, Lourdes: 200, 375, 497, 553, 563, 632.
 Argüelles, Lourdes: 632.
 Arias, Salvador: 146.
 Ariza, René: 455, 632.
 Armas, Armando de: 632.
 Armas Marcelo, Juan José: 304.
 Arroyo, Anita: 35.
 Arrufat, Antón: 145, 454.
 Azougarh, Abdeslam: 25-30, 32, 39, 43, 44, 46, 56-59, 61, 66, 68, 651-653.
 Badías, María: 575, 630, 632.
 Báez, Pedro F.: 632.
 Bakhtin, Mikhail: 512, 545, 563.
 Barnet, Miguel: 9, 23, 25, 26, 31-34, 36, 39-41, 43, 50, 53, 56, 58-60, 62, 67, 68, 94-96, 108, 113, 120, 144, 246, 277, 454, 507, 518, 519, 560, 614, 629, 630, 640, 651-653.
 Barquet, Jesús: 110, 122, 144-146, 155, 157, 196, 223, 271, 305, 306, 322, 324, 349, 421, 437, 441, 450, 576, 577, 583, 629, 630, 632.
 Barrios, Domitila: 62.
 Batista, Fulgencio: 29, 30, 89, 90, 100, 110, 118, 142, 143, 148, 188, 190-192, 194, 197, 228, 285, 304, 305, 317, 326, 327, 333-335, 339, 340, 358, 368-371, 373, 376, 377, 390, 395, 414, 415, 437, 456, 590, 615, 647, 648, 650.
 Baudelaire, Charles: 348, 414, 656.
 Béjar, Eduardo: 237, 632.
 Bejel, Emilio: 119, 120, 273, 286, 294, 295, 399, 400, 632.
 Benedetti, Mario: 647-651.
 Benítez Rojo, Antonio: 140, 424, 628, 648.
 Benjamin, Roger: 437, 632.
 Bennett, David: 194, 648.
 Bergson, Henri: 468, 561, 656.
 Bertot, Lilian: 121, 124, 131, 632.
 Beverley, John: 36, 37, 44, 54, 55, 65, 67, 651, 653, 654.
 Block de Behar, Lisa: 654.

- Bobes, Marilyn: 633.
Booth, Wayne: 656.
Bordao, Rafael: 630, 633.
Borge, Tomás: 648.
Borges, Jorge Luis: 17, 113, 114, 127, 238, 271, 285, 633.
Borinsky, Alicia: 633.
Bosch Van Aeken, Jeroen (El Bosco): 510, 511, 552.
Browning, Richard: 342, 633.
Brück, Carlos: 654.
Bueno, Salvador: 146, 633, 648.
Buonarroti, Michelangelo: 520.
Burgos-Debray, Elisabeth: 59, 651.
Burkett, Elinor: 635.
Bush, Andrew: 633.
Bustos, Marcela: 633.
- Cabrera, Lydia: 628.
Cabrera, Vicente: 633.
Cabrera Infante, Guillermo: 139, 162, 360, 396, 400, 499, 633, 640, 642, 648, 650.
Cacheiro, Adolfo: 633.
Calderón González, Jorge: 32, 33.
Calle-Gruber, Mireille: 654, 655.
Calvo, Elia: 409.
Camacho, Jorge: 94, 101, 102, 303, 326, 407, 409, 410, 483, 499-501, 507, 562, 628.
Camacho, Margarita: 303, 326, 407, 409, 410, 483, 499-501, 507, 562.
Cámara, Madeline: 633.
Camozzi, Rolando: 633.
Campos, Jorge: 633.
Campuzano, Luisa: 91, 630.
Carballo, Emmanuel: 303.
Cárdenas, Esteban Luis: 634.
Cardinale, Miguel A.: 634.
Cardoso, Minora Caridad: 314, 320, 325, 634.
Carpentier, Alejo: 31, 76, 139, 141, 142, 302, 519.
Carranza, Nicolás: 63.
Cartano, Tony: 634.
Caruth, Cathy: 652.
Casal, Lourdes: 80, 146, 400, 648.
Casañas, Inés: 32, 648.
Casas, Fray Bartolomé de las: 21, 22, 127.
Casaus, Víctor: 29, 32, 34, 35, 30-45, 652.
Castrillon, Carlos: 634.
Castro, Fidel: 3, 4, 29, 33, 38-40, 48, 69, 71-75, 78, 80-83, 85, 90, 94, 100-102, 108, 110, 113, 114, 118, 119, 191, 192, 194, 197, 303, 339, 369, 371, 373, 390, 396, 397, 400, 407, 421, 437, 441, 450, 452, 478, 485-488, 494, 501, 506, 510, 515, 517, 518, 528, 532, 544, 545, 547, 560, 566, 574, 577, 588, 590, 595, 609, 610, 614, 628, 635, 648-650.
Castro, Raúl: 30, 402.
Cavallari, Héctor M.: 64, 652.
Cazemajou, Jean: 445, 480, 634.
Céspedes, Carlos Manuel de: 26.
Charvátova, Anezka: 634.
Chateaubriand, François René de: 14.
Chavarri, Paco: 335.
Chevigny, Bell Gale: 39, 42, 652.
Chibás, Eduardo: 285, 385.
Chomónt Mediavilla, Faure: 30.
Cienfuegos, Camilo: 30, 73, 649.
Cifuentes, René: 1, 384, 403, 531, 549, 614, 63, 634.
Cirules, Enrique: 33, 43.
Clarck, Stephen: 634.
Clark, Juan: 648.
Clavel, André: 629.
Clavijo, Uva: 634.
Cobo Sausa, Manuel: 35.
Colás, Santiago: 652.
Colchie, Thomas: 634.
Collazo, Enrique: 26, 27.
Colón, Cristóbal: 21, 22, 565.
Connor, Olga: 634.
Conte, Antonio: 634.
Córdova, Efrén: 648.
Correa, Miguel: 1, 302, 304, 322, 323, 325, 441, 474, 497, 550, 557, 560, 561, 565, 587, 588, 609, 614, 630, 634, 648.
Cortanze, Gérard de: 634.
Cortázar, Julio: 24, 64, 81, 271, 432, 648.
Cortés, Aurelio: 96, 407, 454, 455.
Cortés, Hernán: 21, 22.
Cosford, Bill: 635.
Coulthard, Gabriel: 648.
Costa, Margaret Hill: 635.
Costa, Octavio R.: 635.
Coste, Didier: 147, 304.
Coulthard, Gabriel: 648.
Cros Sandoval, Mercedes: 648.
Cruz, Manuel de la: 25, 26.
Cruz, Rigoberto: 33.
Cuasimodo, Salvatore: 401.
Cusato, Domenico Antonio: 635.
Cuza Malé, Belkis: 80, 94, 95, 532.
- Dalton, Roque: 78, 79.
Davies, Diana K.: 635.
DeCurtis, Anthony: 635.
De Luca, Dina Carmela: 635.
Depestel, Bart: 23, 24, 652.
Deredita, John F.: 635.
Desnoes, Edmundo: 40, 79, 80, 108, 648, 649.
Despestre, René: 79.
Deutschmann, David: 648.
Díaz, Carlos A.: 635.
Díaz, Filiberto: 648.
Díaz, Jesús: 649.
Díaz Barrios, Carlos: 630.

- Díaz del Castillo, Bernal: 21, 22.
 Díaz Martínez, Manuel: 94, 635.
 Díaz Marzo, Ramón Valentín: 100.
 Díaz Versón, Salvador: 35.
 Dibble, Sandra: 635.
 Diego, Eliseo: 91, 94, 144, 192, 201, 202, 220,
 251, 302, 461, 462, 635.
 Dilthey, Wilhem: 12, 14.
 Di Prisco, Rafael: 635.
 Domínguez, Jorge: 649.
 Donoso, José: 633, 649.
 Dorn, Georgette M.: 635.
 Dórticos, Osvaldo: 73.
 Duccio, Demetrio: 654.
 Duchesne, Juan: 652.
- Eakin, Paul John: 654.
 Eberenz, Rolf: 654.
 Echerri, Vicente: 454.
 Eco, Umberto: 157, 656.
 Edwards, Jorge: 649.
 Eisenhower, Dwight D.: 340.
 Eloy, Martínez: 652.
 Epps, Brad: 608, 609, 635.
 Espinosa Domínguez, Carlos: 140, 156, 275,
 484, 573, 629.
 Esteban, Ángel: 1.
 Esterrich, Carmelo: 636.
 Estesó, Santiago: 636.
 Estévez, Abilio: 404, 553, 636.
 Esquilo: 590, 591.
 Ette, Ottmar: 3, 94, 110, 125, 132, 141, 143,
 145, 146, 150, 157, 158, 169, 178,
 188, 190, 246, 272, 305, 317, 322,
 336, 340, 358, 370, 461, 480, 499,
 506, 508, 509, 513, 554, 629, 636,
 638, 646.
 Ezquerro, Milagros: 654.
- Feijóo, Samuel: 397, 399.
 Felipe, Nelly: 406, 538.
 Felman, Shoshana: 652.
 Feltrinelli, Gian Giacomo: 401.
 Fernández, Alina: 649.
 Fernández, Daniel: 520, 630.
 Fernández, Gastón: 649.
 Fernández, Pablo Armando: 564, 649.
 Fernández Camas, Emilio: 35.
 Fernández Guerra, Ángel Luis: 32, 39, 43, 630,
 651-653.
 Fernández Retamar, Roberto: 79, 462, 485.
 Fernández Robaina, Tomás: 1, 89, 335, 454,
 613, 630.
 Fernández Vázquez, Antonio: 35, 68, 69.
 Ferrer, Horacio: 27.
 Figuerova, Olga: 540.
 Fleites, Alex: 649.
 Fluvia, Armando: 656.
 Fogel, Jean-François: 629, 636, 649.
 Foley, Barbara: 656.
- Fornet, Ambrosio: 23, 26, 28, 57, 79, 84, 649,
 652.
 Fornet, Jorge: 32, 636, 648.
 Foster, David William: 636.
 Fowler Calzada, Víctor: 512, 539, 562, 637.
 Franco, Jean: 24.
 Franqui, Carlos: 72, 401, 649.
 Freixas, Ramón: 637.
 Freud, Sigmund: 200.
 Freyre de Andrade, María Teresa: 141.
 Fuentes, Norberto: 99, 145.
 Fuentes Rodríguez, Oneida: 89, 147, 218, 376,
 380, 642.
 Fuentes Rodríguez, Orfelina: 96, 375, 406,
 565, 630.
 Fuentes Rodríguez, Osaida: 375.
- Galeano, Eduardo: 59, 652.
 Gálvez, William: 30.
 García, Calixto: 334.
 García, María C.: 637.
 García Canclini, Néstor: 53.
 García Lorca, Federico: 637.
 García Márquez, Gabriel: 81, 249.
 García Olivera, Julio: 30.
 García Ponce, Juan: 637.
 García Ramos, Reinaldo: 1, 400, 614, 630,
 637.
 García Saavedra, Vivian: 649.
 García Sánchez, Franklin B.: 637.
 Genette, Gérard: 656.
 Gide, André: 11, 478.
 Giesbert, Franz-Olivier: 278, 369, 370, 478,
 483, 487, 629.
 Gilio, María Esther: 32.
 Glusberg, Jorge: 654.
 Gnutzmann-Borris, Rita: 358, 637.
 Gómez, Máximo: 25, 27.
 Gómez Carriles, Lázaro: 326, 500, 544, 637.
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis: 461, 462,
 631.
 Gómez Kemp, Ramiro: 35.
 González, Flora: 637.
 González, Ingrávida: 96, 490.
 González, Reynaldo: 33, 94, 95, 630.
 González Acosta, Alejandro: 1, 121, 512, 610,
 637.
 González Almaguer, Rodolfo: 649.
 González de Cascorro, Raúl: 30, 33, 652.
 González Echevarría, Roberto: 637, 649.
 Goytisolo, Juan: 635, 637, 643.
 Guerra, Felicia: 649.
 Guerra, Germán: 638.
 Guevara, Alfredo: 399.
 Guevara, Ernesto: 3, 24, 30, 52, 73, 76, 92,
 116, 237, 396, 439, 595, 610, 649.
 Gugelberger, Georg: 45, 51, 52, 651-653.
 Guillén, Nicolás: 33, 75, 485, 507.
 Gusdorf, Georges: 12-15, 654.
 Gutiérrez, Bárbara: 638.

- Gutiérrez, Carlos María: 79.
Gutiérrez Alea, Tomás: 85, 86, 402, 404.
Guzmán, Cristina: 100, 629.
- Hagstrom, Suzy: 638.
Hamilton, Edith: 551, 656.
Harlow, Barbara: 51.
Hart, Armando: 73.
Hasson, Liliane: 1, 3, 141-143, 178, 221, 287, 288, 339, 370, 371, 454, 455, 484, 486, 487, 497, 498, 565, 629, 638, 646.
Hazen, Dan C.: 628, 630, 635, 637, 638, 646.
Henríquez Ureña, Camila: 141-143.
Henry, Anne: 654.
Heras León, Eduardo: 145.
Heredia, José María: 461, 462, 566.
Hernández, Enrique C.: 35.
Hernández, Felisberto: 649.
Hernández, Jesús: 638.
Hernández, Virgilio R.: 30.
Hernández Catá, Alfonso: 395.
Hernández-Miyares, Julio: 90, 95, 100, 119, 149, 342, 637-639, 641, 643, 644.
Heuser, Carmen: 655.
Hillson, John: 638.
Howes, Robert: 638.
Hurley, Andrew: 147.
Hutcheon, Linda: 560.
- Iglesias, Joel: 30.
Iglesias Tauler, Maruja: 91.
Iser, Wolfgang: 66, 157, 322, 656.
Islas, Maya: 638.
- Jamís, Fayad: 143.
Jara, René: 21, 26, 29, 34, 36, 41, 42, 52, 53, 57, 64, 651-653.
Jay, Karla: 638, 647.
Jay, Paul: 656.
Jiménez, Luis: 638.
Jiménez, Onilda: 107, 336, 450, 639.
Jiménez, Roberto: 649.
Jiménez Eman, Gabriel: 639.
Jiménez-Leal, Orlando: 35, 93, 647, 649.
Joyce, James: 213.
Juan Pablo II: 517.
- Kaebnick, Suzanne: 540, 639.
Kafka, Franz: 264.
Kapcia, Antoni: 649.
Kassir, Gaye: 192, 639.
Keenaghan, Eric Christian: 639.
Keppler, Carl Francis: 124, 203, 471, 656.
Kearney, Michael: 51, 652.
Kerr, Roy A.: 478, 639.
Koch, Dolores: 1, 108, 384, 425, 549, 614, 630, 639.
Kohan, Silvia Adela: 13, 17, 655.
Kundera, Milan: 656.
- Labanyi, Jo: 403, 639.
Lago, David: 639.
Landa, René: 35.
Landívar, Rafael: 462.
Languepin, Olivier: 649.
Laub, Dori: 652.
Lázaro Carreter, Fernando: 129.
Lazo, Mario: 30.
Leante, César: 649.
Ledezma, Enrique: 639.
Leiner, Marvin: 401, 639.
Lejeune, Philippe: 11, 13, 15-20, 60, 655.
León Cotayo, Nicanor: 30.
León Suárez, José: 63.
Lewis, Óscar: 25, 50.
Lezama Lima, José: 91, 94, 95, 114, 145, 213, 349, 404, 435, 461, 462, 508, 566, 568, 586, 587, 639.
Lichtbau, Myron I.: 639.
Lindon, Mathieu: 639.
Lockwood, Lee: 397.
López, César: 564.
López Acosta, Pedro de Jesús: 404.
López Castellón, Enrique: 348.
López Cruz, Humberto: 123, 533, 539, 542, 544, 545, 548, 561, 632, 633, 638-644, 646, 649.
López de Gómara, Francisco: 22.
López Segrera, Francisco: 649.
Lorenzo, Ismael: 630.
Loureiro, Ángel G.: 655.
Lugo Nazario, Félix: 114, 115, 132, 133, 147-149, 151, 153, 179-182, 193, 196-199, 202, 212, 213, 218, 219, 237, 238, 247, 250, 251, 274-275, 341, 433, 435, 436, 441, 442, 478, 640.
Lumsden, Ian: 309, 395, 397, 399, 404, 405, 640.
- MacAdam, Alfred J.: 640.
Machado, Gerardo: 28, 334, 335.
Machover, Jacobo: 75, 430, 457, 498, 499, 510, 588, 640.
Madrigal, Roberto: 630, 640.
Mambisa, Rudi: 649.
Man, Paul de: 12, 13.
Manrique, Jaime: 473, 630, 640.
Manzoni, Celina: 640.
Marco, Joaquín: 493, 640.
Mario, José: 92, 400, 401.
Márquez de la Cerra, Miguel F.: 35.
Martí, José: 23, 25-27, 73, 94, 121, 139, 144, 302, 461, 462, 481, 508, 566, 613.
Martín Sevillano, Ana Belén: 640.
Martínez, Elena: 560, 640.
Martínez, Guillermo: 640.
Martínez, Ricardo: 30.
Martínez Alier, Juan: 650.
Martínez Alier, Verena: 650.

- Martínez Campos, Arsenio: 566.
 Martínez Matos, José: 454, 455.
 Martínez Sotomayor, Rodolfo: 640.
 Martínez Villena, Rubén: 28.
 Maseda, Héctor: 92, 640.
 Masetti, Jorge Ricardo: 25.
 Masó, Fausto: 75, 650.
 Matos, Huber: 73, 650.
 Mauriac, François: 11, 15.
 May, Georges: 13, 17, 18, 655.
 McClanahan, Roger: 629.
 McKenna, Maureen: 640.
 Mejides, Miguel: 404.
 Meluza, Lourdes: 641.
 Menchú, Rigoberta: 42, 53, 54, 59, 60, 113, 651.
 Mencia, Mario: 30.
 Méndez, José: 368, 629.
 Méndez Capote, Renée: 33, 39.
 Méndez Rodena, Adriana: 326, 334, 335, 358, 359, 641.
 Méndez y Soto, Ernesto: 186, 198, 246, 650.
 Menton, Seymour: 85, 650.
 Meza, Ramón: 628.
 Mier, Fray Servando Teresa de: 93, 171, 179, 195, 302, 410, 633.
 Miething, Christoph: 655.
 Milanés, Pablo: 404.
 Miranda, Caridad: 31.
 Miró Argenter, José: 27.
 Mocega González, Esther P.: 341, 342, 641.
 Molinero, Rita: 271, 375, 508, 525, 526, 539, 540, 561, 590, 594, 629, 641.
 Molino, Jean: 12, 655.
 Möller, Haidy G.: 641.
 Molloy, Sylvia: 15, 20, 641, 645.
 Monal Rodríguez, Isabel: 452.
 Montaner, Carlos Alberto: 396, 650.
 Montejo, Esteban: 23, 40, 60, 62, 96, 654.
 Montenegro, Carlos: 395.
 Montenegro, Nivia: 105, 109, 133, 149, 150, 151, 160, 161, 163, 170, 179, 188, 199, 200, 237, 273, 277, 303, 304, 319, 320, 368, 584, 629, 641.
 Morales-Díaz, Enrique: 641.
 Moreiras, Alberto: 653.
 Morejón, Nancy: 33.
 Moreno Fraginals, Manuel: 454.
 Morera, Clara: 565.
 Morgado, Marcia: 641.
 Morley, Mónica: 249, 629.
 Moza, Barnabé: 27.
 Murietta, Fabio: 641.
 Narváez, Jorge: 653.
 Navarrete, William: 641.
 Navarro, Desiderio: 483.
 Negrín, María Luisa: 78, 126, 129, 152, 553, 554, 562, 583, 589, 609, 641.
 Neischen, Olga: 409.
 Nieves, Dolores: 64.
 Nodarse, María Margarita: 642.
 Nuez, Ivan de la: 642.
 Núñez Cabeza de Vaca, Álvar: 21.
 Núñez Jiménez, Antonio: 29, 33.
 Núñez Pérez, Orlando: 35.
 Ocasio, Rafael: 158, 642.
 Ochando, Carmen: 21-24, 26, 28, 34-36, 40-42, 45, 46, 52, 653.
 Octaviano Terra, Paulo: 629.
 Olivares, Jorge: 105, 109, 133, 188, 273, 277, 303, 304, 319, 320, 368, 443, 461, 584, 629, 630, 642.
 Oliver, María Rosa: 653.
 Olney, James: 655.
 Oppenheimer, Andrés: 650.
 Orbe, Juan: 654, 655.
 Orovio, Helio: 629.
 Ortega, Damaso: 521.
 Orwell, George: 119, 439, 573, 577, 591, 595, 598, 600-602, 609, 617, 656.
 Otero, Lisandro: 28, 29, 33, 40, 650.
 Ott, Lawrence: 650.
 Padilla, Heberto: 79-84, 94, 95, 97, 143, 245, 399, 507, 532, 562, 635, 648, 650.
 Padrón-Bermejo, Violeta: 642.
 Padura, Leonardo: 404.
 Parent, Ana: 192.
 Pato, Hilda: 642.
 Pauls, AnnaLee: 1.
 Paulson, Michael G.: 642.
 Paute, Paulette: 96.
 Pavón, Luís: 486.
 Paz, Luis de la: 200, 631-634, 638, 640-642, 644-646.
 Paz, Octavio: 425, 485.
 Paz, Senel: 86, 402, 454.
 Paz Sánchez, Manuel de: 650.
 Paradise, Philip Lee: 630.
 Pellicer Vázquez, Ana: 2, 72, 75, 76, 78, 79, 81, 116, 118, 119, 402, 403, 554, 642.
 Peña, Humberto: 35.
 Pereira, Armando: 650.
 Pereira, Manuel: 33, 642.
 Perera, Hilda: 642.
 Pérez, Gabriel: 218, 380, 642.
 Pérez, Martha: 655.
 Pérez Alencart, Alfredo: 642.
 Pérez de la Riva, Juan: 51, 61.
 Pérez Galdos, Benito: 309.
 Pérez Rivera, Francisco: 642.
 Piedra Martel, Manuel: 27.
 Pinar, William: 655.
 Pino, Quintín: 30.
 Pino-Santos Navaro, Carina: 650.
 Pinochet, Augusto: 114.

- Piñera, Virgilio: 91, 95, 141, 145, 251, 302, 399, 483, 484, 508, 518, 519, 526, 531, 564, 566, 590, 640, 650.
Poe, Edgar Allan: 656.
Portela Alzota, Ena Lucía: 404.
Portuondo, José Antonio: 141, 142, 302.
Pozas, Ricardo: 25, 32, 60.
Prada Oropeza, Renato: 21, 44, 45, 49, 57, 58, 62, 64, 653.
Prats, Delfín: 1, 98, 454, 563, 613, 630.
Prendes, Álvaro: 67.
Prieto Taboada, Antonio: 106, 107, 123, 156, 157, 275, 305, 322, 331, 349, 359, 360, 375, 473, 587, 630.
Prío Socarrás, Carlos: 335.
Proust, Marcel: 213, 524, 654.

Quevedo, José: 30.
Quevedo, Miguel Ángel: 285, 378.

Rama, Ángel: 303, 642.
Ramírez, Liliana: 642.
Randall, Margaret: 36, 42, 48, 49, 66, 653.
Reati, Fernando: 642.
Reed, Roger: 630.
Repetto, Carlos: 655.
Rexach, Rosario: 185, 186, 203, 220, 221, 237, 349, 643.
Reynaldo, Andrés: 643.
Rich, B. Ruby: 632.
Richmond Ellis, Robert: 643, 655.
Rice-Sayre, Laura P.: 42, 52, 653.
Riera, Miguel: 643.
Rincón, Carlos: 32, 53, 60.
Ripoll, Carlos: 643.
Rita Rodríguez, Félix: 302.
Rivero, Isel: 643.
Rivero, Eliana: 66, 653.
Rivero, Raúl: 86.
Rivero Collado, Andrés: 35.
Roa, Ramón: 26, 28.
Roa, Raúl: 25, 28, 32, 485.
Robbe-Grillet, Alain: 271.
Roca, Ana: 630.
Rodeno Iturriaga, Ignacio F.: 643.
Rodríguez, Alicia Leonides: 643.
Rodríguez, Aleida Anselma: 106, 107, 309, 379, 630.
Rodríguez, Bernardino: 63.
Rodríguez, Carlos Rafael: 33.
Rodríguez, Mario: 30.
Rodríguez, Silvio: 451.
Rodríguez Coronel, Rogelio: 147, 650.
Rodríguez Loeches, Enrique: 30.
Rodríguez Monegal, Emir: 119, 189, 190, 213, 219, 245, 246, 248, 303, 643, 650.
Rodríguez Ortiz, Óscar: 643.
Rogelio Nogueras, Luis: 454.
Rogers, Robert: 657.
Rojas, Marta: 26, 27, 28-31, 33, 42, 653.

Román, Daniel: 650.
Romeu, Raquel: 643.
Rondeau, Daniel: 629, 636.
Ronet, Jorge: 93, 401, 643.
Rosales, Guillermo: 192, 639, 643.
Rosenthal, Bertrand: 649.
Rothe, Arnold: 654, 655.
Rousseau, Jean-Jacques: 11, 12, 655.
Rozencvaig, Perla: 90, 95, 100, 109, 119, 128, 149, 170, 171, 201, 238, 247, 321, 322, 324, 342, 344, 345, 365, 496, 499, 524, 550, 588, 591, 630, 637-639, 641, 643, 644.
Roznada, Rossana: 650.
Ruggiu, Daniela: 655.
Rulfo, Juan: 139, 140, 223, 231, 246, 253, 322, 354, 367, 628, 657.

Saco, José Antonio: 89.
Saer, Juan José: 65, 66, 645, 657.
Salas, Luis: 400, 650.
Salas, Roger (Coco): 96, 454.
Sales, Miguel: 643.
Salvat, Juan Manuel: 495.
Salvatierra, Carmelo: 193.
Satanowsky, Marcos: 63.
Sánchez, Cuco: 372-374, 389.
Sánchez, Luis Rafael: 647.
Sánchez, Reinaldo: 121-123, 126, 130, 144, 169, 186, 237, 508, 561, 565, 630, 632, 633, 636-638, 640-644, 646, 647.
Sánchez, Yvette: 360, 644.
Sánchez Arango, Aureliano: 285.
Sánchez Boudy, José: 644.
Sánchez Grey Alba, Esther: 644.
Sánchez Santacruz, Elizardo: 86, 87, 650.
Sanguily, Manuel: 95, 486.
Santamaría, Haydée: 72, 73.
Santi, Enrico Mario: 91, 93-95, 99, 101, 130, 131, 142, 249, 276, 629, 630, 644.
Santiago, Héctor: 644.
Santos Moray, Mercedes: 67, 404.
Sarduy, Severo: 220, 393, 499, 500, 640, 644.
Sartre, Jean-Paul: 75, 400, 401.
Schulman, Aline: 644.
Schulz Cruz, Bernard: 644.
Schwartz, Kessel: 644, 650.
Scocozza, Antonio: 635.
Schnabel, Julián: 3, 326.
Sebková, Ivana: 36, 59, 128, 653.
Selden, Raman: 657.
Senegal, Humberto: 275, 644.
Serrano, Pío: 645.
Shakespeare, William: 446.
Shoultz, Lars: 52.
Simo, Ana María: 400.
Simons, Marline: 101, 645.
Siniavsky, Andrei: 81.
Skłodowska, Elzbieta: 42, 61, 65, 68, 653.

- Smith, Paul Julian: 645.
 Smorkaloff, Pamela María: 78, 650.
 Solé, Carlos A.: 639.
 Soler, William: 90.
 Soler Puig, José: 40.
 Solotorevsky, Myrna: 130, 189, 219, 645.
 Sosa Blanco, Jesús: 339, 340, 373.
 Soto, Francisco: 3, 108, 113, 117, 118, 120, 121, 125, 128, 129, 132, 140, 141, 148, 150, 159, 169, 170, 178, 186-189, 197, 198, 201, 202, 214, 218, 246, 247, 250, 273, 274, 319, 321, 322, 334, 340, 341, 346, 405, 406, 410, 420, 424, 425, 443, 444, 446, 454, 460, 481, 510, 511, 577, 579, 586, 587, 591, 594, 603, 617, 630, 639, 645.
 Spivak, Gayatri Chakravorty: 22, 61, 653.
 Sprinker, Michael: 655.
 Stalin, Iósif: 24, 396, 610.
 Staten, Clifford: 650.
 Suárez, Bienvenido: 455.
 Suñol, Eddy: 90, 373.

 Tabío, Juan Carlos: 86, 402, 404.
 Tacón, Miguel: 566.
 Torres, Simón: 52.
 Torriente, Loló de la: 650.
 Torriente Brau, Pablo de la: 25, 28.
 Trento, Angelo: 191, 650.
 Triff, Soren: 646.
 Torres Fierro, Danubio: 630.
 Triana, Gladys: 519.

 Ulaia, Manuel: 646.
 Ulla, Jorge: 650.
 Urbina, Nicasio: 169, 181, 646.
 Urías, Roberto: 404.

 Valcarcel Rivera, Carmen: 646.
 Valdés Vivó, Raúl: 33.
 Valero, Roberto: 74, 90, 92, 96, 102, 115, 132, 139, 147, 151, 152, 155, 159, 160, 162, 164, 167, 174-176, 179-181, 188, 192-197, 220, 236, 246, 248, 266, 267, 271-273, 276, 334, 336, 341, 345, 369, 382, 393, 422, 423, 426, 427, 430, 433, 449, 450, 455-457, 459, 460, 464, 472, 479, 518, 519, 551, 565, 575, 588, 606, 609, 644, 646.
 Vales Paz, Juan: 649.
 Valladares, Armando: 35, 59.
 Vallejo, César: 52.
 Vargas Llosa, Mario: 81, 82.
 Varlin, Catherine: 651.
 Vázquez Montalban, Manuel: 636, 651.
 Vega, María N.: 646.
 Velázquez, Diego: 274.
 Velázquez, Jaime: 646.
 Verrier, Raúl: 646.
 Vesterman, William: 646.
 Victoria, Carlos: 1, 495, 575, 630, 646, 651.
 Vidal, Hernán: 21, 26, 29, 34, 36, 41, 42, 52, 57, 64, 651-653.
 Vieta, Ezequiel: 91, 139, 141, 142.
 Vilaseca, David: 655.
 Villa, Pancho: 86.
 Villanueva, Darío: 656.
 Villaverde, Cirilo: 91, 139, 496, 642, 647.
 Villaverde, Fernando: 646.
 Vitier, Cintio: 91, 454, 473, 474, 485.
 Volek, Emil: 647.

 Walsh, Rodolfo: 25, 32, 57, 63, 64, 113, 654.
 Weintraub, Karl J.: 14, 656.
 Whitman, Walt: 461.
 Widdowson, Meter: 657.
 Wilde, Oscar: 124, 647.
 William, Luis: 647.
 Wogatzke, Luckow: 647.
 Woolf, Virginia: 123.
 Wood, Michael: 359, 647, 651.

 Young, Allen: 394, 395, 397, 638, 647.
 Yúdice, George: 37, 38, 45, 53, 55, 67, 654.
 Yuli, Daniel: 81.

 Zaldivar, Gladys: 647.
 Zayas, Manuel Ramón de: 397, 647.
 Zeuske, Michael: 40, 654.
 Zhdánov, Andrei: 24.
 Zuaznavar, Octavio: 403.
 Zweig, Stefan: 656.