

La pentagonía de Reinaldo Arenas:

Cinco novelas que conforman un solo
relato autobiográfico

Autor:

Escobar, Mariela Alejandra

Tutor:

Manzoni, Celina

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana

Título de la Tesis: La Patagonia de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico.

Tutora: Dra. Celina Manzoni

Maestranda: Mariela Alejandra Escobar

DNI: 17681645

Expediente: SO1:0889443/2013

A mi madre, quien hizo posible con su apoyo y su dedicación mi sueño de volver a estudiar.

Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecer a mi tutora, la doctora Celina Manzoni, por su inteligencia, su generosidad y su paciencia en la dirección de este proyecto. Además por haberme hecho conocer en las clases de Literatura Latinoamericana II la obra de Reinaldo Arenas y porque despertó en mí curiosidad y pasión por la literatura del Caribe.

En segundo lugar, a mis profesores de la Maestría, quienes me permitieron volver a recorrer, después de mucho tiempo, los caminos del estudio de la literatura. Especialmente a María Teresa Gramuglio quien me hizo repensar en más de una oportunidad el trabajo de la investigación en literatura.

Al Ministerio de Educación que me otorgó la beca PROFITE.

También a mis compañeros del Grupo de Estudios Caribeños, por su buena disposición y su apoyo: María Guadalupe, María Fernanda, Elsa, Ana, Virginia, Ariela, Francisco.

A mis compañeras y amigas que me escucharon, me leyeron y me toleraron en las peores peleas conmigo misma y me ayudaron a seguir: Silvia, Mónica, Alicia, Teresa, Ángela.

A mi amigo José, doctor y poeta cubano quien conoció en su juventud a Reinaldo y me facilitó un valioso material.

A mis hijos, Santiago y Ramiro, por darme aliento y por no quejarse de las ausencias.

A Luciano, por acompañarme en todo este período, por leer esta tesis, por leer a Arenas y por compartir el placer de su literatura.

A Ana María, por haber estado tan presente.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: El concepto de Pentagonía de Reinaldo Arenas como proyecto autobiográfico. Un recorrido crítico	
Introducción	10
Las entrevistas	11
Las cartas	17
Los prólogos	19
Planteos críticos	23
Teorías sobre la autobiografía	25
Capítulo 2: El protagonista como elemento de articulación entre las novelas	
Introducción	33
Las particularidades de la infancia	37
El ingreso en la sociedad	45
Trabajar para la Revolución	53
El adulto asume la crítica a través del humor	58
Fin de la agonía	66
Capítulo 3: Otros factores de continuidad: el espacio y el tiempo	
Introducción	70
El “tiempo sin tiempo” en la tierra	74
El tiempo histórico lejos del mar	76
El mar en la época de la Revolución	80
La ciudad del escándalo: La Habana de los años setenta	89
En el futuro del apocalipsis	97
El problema de las temporalidades	99
Capítulo 4: Intertextos, intratextos y paratextos	
Introducción	109
Relaciones entre <i>Celestino antes del alba</i> y <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i>	112
Intratextos en <i>Otra vez el mar</i>	118
<i>Otra vez el mar</i> y <i>El color del verano</i>: intratextualidades y metatexto	123

<i>El asalto en las novelas anteriores</i>	129
Los paratextos en la <i>Pentagonía</i>	131
Capítulo 5: El gesto autobiográfico	
Introducción	147
El acto performativo	148
Vínculos con otras representaciones	154
La construcción del “yo” en la <i>Pentagonía</i>	167
Conclusiones	171
Bibliografía	174

Introducción

Un recorrido por algunos datos de la biografía de Reinaldo Arenas permite bosquejar una imagen en permanente conflicto. Nació el 16 de julio de 1943 en un pueblo de Holguín, lejos del mar. Su madre fue Oneida Fuentes y su padre José Antonio Arenas, quien los abandonó después del nacimiento y no regresó a ver a Reinaldo (salvo en una oportunidad en la que lo encontró en el campo y le dio dos pesos); miembro de una familia campesina de escasos recursos, en su infancia vivió con sus abuelos y una decena de tías. En su primera adolescencia se mudó a la ciudad de Holguín, siguió viviendo con sus abuelos y cursó la escuela de primera enseñanza. Su madre había conseguido trabajo en los Estados Unidos y pasó una temporada en ese país. A fines de 1958 Arenas se unió a las fuerzas revolucionarias que peleaban contra la dictadura de Batista. Después del triunfo de la Revolución obtuvo una beca y estudió Contabilidad Agrícola.

En 1962 marchó hacia La Habana para estudiar la carrera de “Planificador”. En 1963 se presentó a un concurso de narradores convocado por la Biblioteca Nacional José Martí y, al no encontrar un relato breve que pudiera contarse en cinco minutos, escribió uno al que tituló “Los zapatos vacíos”.¹ El jurado, formado por Eliseo Diego y Cintio Vitier, entre otros, se sorprendió al enterarse de que el cuento era de su autoría. A partir de este episodio comenzó a trabajar en la Biblioteca e inició un ciclo vital de encuentros con los títulos de la literatura universal que atesoraban los anaqueles de la biblioteca. Si bien había comenzado a escribir en sus días de Holguín, a los trece años, el inicio de su carrera como escritor se encuentra entre los escritorios y los estantes de esta biblioteca. Allí escribe *Celestino antes del alba*, que obtiene la primera mención en el premio “Cirilo Villaverde” de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) de 1965, único libro publicado en la Isla, luego de algunas demoras, en 1967. En 1966 vuelve a otorgársele primera mención por su segunda novela, *El mundo alucinante*, que nunca será publicada en Cuba y cuya primera edición en francés, en 1968 obtiene el premio *Le Monde* a la mejor novela extranjera publicada en Francia. A partir de estos acontecimientos y, al mismo tiempo que el régimen castrista se encamina hacia un proceso de cruda persecución a todo aquel considerado contrarrevolucionario, Arenas comenzará a revisar su postura personal respecto del gobierno revolucionario.

¹ Este cuento aparece publicado en 2013 en *Libro de Arenas*, México, El Equilibrista, 2013 p. 65. El libro es una recopilación de prosas dispersas realizada por Enrico Santí y Nivia Montenegro.

Reinaldo Arenas se convierte paulatinamente en disidente ya que además de no respetar los parámetros poéticos e intelectuales que instala el gobierno, manifiesta públicamente su homosexualidad. A esto se suma el hecho de haber sido publicado en el extranjero, cuestión considerada como delito en un país que no reconocía entonces legalmente los derechos individuales de autoría. Arenas continúa escribiendo pero desde una situación marginal, ya no se presenta a los premios oficiales e intenta siempre sacar sus libros de la Isla para que sean publicados en el exterior: en ocasiones lo logra, como con *El palacio de las blanquísimas mofetas* que es publicado en francés en 1975 por la Editorial du Seuil, y en otras, no, como sucedió con *Otra vez el mar*, que debió ser reescrita en tres oportunidades. En 1973 es arrestado por la policía en un confuso episodio, acusado de corrupción de menores. Pasa un año en la cárcel del Morro y al salir se encuentra con que ha perdido su trabajo y su casa. Comienza un período de vida marginal, pasando de casa en casa hasta que se instala en el hotel Monserrat. Realiza sin éxito varios intentos de fuga de la Isla pero continúa escribiendo desde la clandestinidad y enviando sus escritos al exterior.

En 1980 logra salir de Cuba a través del puerto del Mariel -según unas versiones, se escapa; según otras, es llevado por la policía-. Ya en Estados Unidos, se establece por un tiempo en Miami y funda junto con Juan Abreu la revista *Mariel*. Incómodo por el lugar y por la actitud de sus coterráneos en el exilio se muda a Nueva York. Continúa escribiendo sus textos y da conferencias y seminarios en diversas universidades. En 1987 le diagnostican SIDA y a partir de ese momento su único objetivo es terminar su obra. La culmina en 1990 y en diciembre de ese mismo año se suicida.

En su trayecto vital de cuarenta y siete años vivió situaciones que cruzan cuestiones de una arraigada tradición en América Latina, como la pobreza y el rigor de la vida campesina entrelazadas con fenómenos irrepetibles acaecidos en la segunda mitad del siglo XX: la Revolución de Fidel Castro y el inicio de la pandemia de SIDA, acontecimientos que modelan a un personaje que transcurre sus días con la urgencia del riesgo permanente y el desatino de una búsqueda constante. Los riesgos y la búsqueda fueron asumidos por el escritor y su profusa producción literaria da cuenta de ello, no solo por la abundancia de las páginas escritas sino también por el color de la prosa, por lo exacerbado de la frase, por la compulsión de su sintaxis y por lo exuberante de su vocabulario. La obra de Arenas manifiesta una inclinación por representar distintos

acontecimientos de su vida, una tendencia hacia lo autobiográfico que culmina con la publicación póstuma de sus memorias con el título *Antes que anochezca*.

Este trabajo se propone analizar los textos ficcionales que exponen con más fuerza el gesto autobiográfico, la *Pentagonía*. “*Pentagonía*” es un neologismo que Reinaldo Arenas adoptó para denominar a la serie de cinco novelas que relatan de un modo inusual la vida de un personaje y las circunstancias históricas que lo rodean. El protagonista muere en cada novela y reaparece en la próxima con otro nombre, sin embargo las características particulares, las relaciones con su familia y el contexto histórico hacen evidente que se trata cada vez del mismo personaje en otra etapa de su vida. La serie está compuesta por: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991). Las fechas de publicación de las primeras ediciones no coinciden con las fechas de escritura de los textos que tampoco fueron escritos en el orden en el que deben leerse para ser considerados como un solo relato; no obstante, el proyecto de la *Pentagonía* propone ese orden y fue concebido por Arenas al escribir la que sería la segunda novela de la serie, *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

En este estudio se examinarán los elementos que permiten, por una parte, considerar al corpus como un solo relato y por otra, establecer sus vínculos con lo autobiográfico. Se desarrollará de la siguiente manera:

En el Capítulo 1 se recupera el concepto de “*Pentagonía*” que Reinaldo Arenas desarrolló en diversos reportajes, cartas y prólogos con el objeto de delimitar los alcances del proyecto y sus relaciones con lo autobiográfico. En este contexto se analizarán lecturas de diferentes críticos respecto de esta cuestión y se trazará un marco teórico acerca de la autobiografía como género literario.

El Capítulo 2 define el concepto de personaje y describe a cada protagonista a fin de señalar las continuidades en la caracterización y los cambios que se operan de una a otra novela. Al mismo tiempo, se fundamenta por qué los protagonistas de cada novela -*Celestino*, *Fortunato*, *Héctor*, *Gabriel*, *Reinaldo*, *La Tétrica Mofeta* y el narrador sin nombre de *El asalto*- representan uno solo que se asocia al “yo autorreferencial” de Arenas.

En el Capítulo 3 se analizan los espacios y los tiempos que articulan la narración. Con respecto a la Isla, se explora la concepción espacial que se desprende de las posturas tradicionales del campo intelectual cubano con respecto al territorio insular así como los emplazamientos cubanos en los que residió Arenas que aparecen

deformados y fragmentados. La deformación y la fragmentación van *in crescendo* hasta llegar a la última novela en la que las relaciones con el espacio convencional tienden a desaparecer por la creación de un espacio futurista casi apocalíptico. Con respecto a la temporalidad, se establece la continuidad de los relatos a través de la cronología del personaje y de los hechos históricos representados, al tiempo que se examinan las alteraciones del orden cronológico en el interior de cada novela, temporalidad que desfigura el referente real.

En el Capítulo 4 se analiza la articulación entre intratextualidad e intertextualidad. La intratextualidad, es decir las menciones de anécdotas, espacios y personajes que se repiten en las novelas así como las citas textuales y los paratextos refuerzan la estructura de las cinco novelas como un todo textual. Los intertextos proponen la posibilidad de enmarcar la obra en una tradición literaria que comienza con Martí y termina con Lezama Lima y Virgilio Piñera, pero también en una crítica furiosa a otra tradición: la del triunfalismo revolucionario.

El Capítulo 5 establece los gestos y los procedimientos que asocian la serie de novelas leídas como un solo relato, con lo autobiográfico. Se analiza la intencionalidad del escritor, las representaciones de su vida en sus memorias y en otras realizaciones literarias y filmicas y los recursos textuales que acercan la *Pentagonía* a diversas formas de la autobiografía.

El objetivo final es comprobar la concreción del proyecto areniano de la *Pentagonía* a través de las continuidades que constituyen a las cinco novelas en un solo relato que recupera de una manera particular la autobiografía de un Arenas inmerso en los procesos históricos que lo rodearon. En la relación entre la historia del personaje y su contexto se infiltra una idea poética a través de la cual Arenas discute la política social y cultural del proceso revolucionario cubano.

Capítulo 1.

El concepto de *Pentagonía* de Reinaldo Arenas como proyecto autobiográfico. Un recorrido crítico.

Introducción

Para ingresar al estudio de la *Pentagonía* es útil recurrir al concepto de paratexto que, para Gerard Genette, es: “[...] aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”.² La propuesta de la *Pentagonía* de Arenas es anterior a su realización, a los procesos de escritura de las novelas de la serie, dado que se anuncia y se define mucho antes de que el relato completo estuviera terminado: *El color del verano* es escrita en 1990, el mismo año de la muerte de su autor y la idea es concebida entre las décadas del sesenta y del setenta y anunciada públicamente en la década del ochenta, ya en el exilio y con la ansiedad de organizar y publicar su obra. A propósito del paratexto, Genette prosigue: “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio-, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”. Esta zona que se ubica entre el adentro y el afuera del texto es un “lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio [...] de una lectura más pertinente –más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados-”. Es en este espacio de transición y transacción que describe Genette donde se puede rastrear la génesis del proyecto de la *Pentagonía* y los propósitos del autor en relación con su obra. Genette clasifica al paratexto en epitexto y peritexto. “Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula, en cierto modo, al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (295). El epitexto, a la vez, puede ser público –se refiere a críticas, entrevistas, reseñas, conversaciones, coloquios- o privado –correspondencias, diarios íntimos, pre-textos-. El peritexto, en cambio, es el conjunto de textos que comparten un emplazamiento: el espacio del volumen donde está inserto el texto. Se refiere al título del libro, los títulos de los capítulos, el prefacio, ciertas notas.³

² Gerard Genette, *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 7.

³ El libro de Genette desarrolla minuciosamente cada uno de los paratextos que conforman el peritexto, en este trabajo se retomarán estos conceptos más adelante, en el capítulo cuatro.

Este capítulo se propone un recorrido por epitextos y ciertos peritextos que rodean la *Pentagonía* y trazan el boceto del proyecto de conjunto. Dentro del epitexto público, se considerarán diversas entrevistas concedidas por Arenas; en el ámbito privado, cartas que envió a sus amigos Jorge y Margarita Camacho; en el peritexto, solo los prólogos que el mismo Arenas escribió para sus novelas; en el epitexto público que no expresa la voz del autor, diversos planteos críticos y, finalmente, se esbozará un trayecto teórico para establecer las relaciones de la serie de novelas con el género autobiográfico.

Las entrevistas

La concepción del proyecto puede seguirse a través de los reportajes que el escritor concede a partir de 1980, año en el que abandona Cuba -su isla natal- desde el puerto del Mariel para exiliarse en los Estados Unidos. Los temas que se desarrollan en esas entrevistas son variados pero siempre se retoman tres cuestiones: el relato de distintos episodios de su propia vida, sus concepciones acerca de la literatura y sus proyectos de escritura. Entre esos proyectos aparece la *Pentagonía* a la que piensa como un único y extenso relato fragmentado que abarca diferentes fases de su propia vida, es decir que se formula como un proyecto autobiográfico.

En el reportaje que le realiza Enrico Mario Santí publicado en la revista *Vuelta* en octubre de 1980, apenas cuatro meses después de haber dejado Cuba, Arenas explica las circunstancias en las que producía su literatura dentro de la Isla y cómo sacaba sus libros para lograr que se publicaran. Santí intenta establecer una cronología de sus escritos pero Arenas señala que algunos los redactó en forma paralela; al recordar el año 1970 declara: “Yo había elaborado la idea de escribir una *Pentagonía*, empezando con *Celestino antes del alba*, después otra que sería su juventud, después su madurez y, finalmente, el mismo personaje ya viejo”.⁴ Esta primera mención pública del proyecto no establece ninguna relación con lo autobiográfico sino una intención de explorar la construcción de un personaje que crece en consonancia con una historia que lo provoca:

Celestino no es más que la infancia de un personaje que a mí me resulta muy interesante, que es como el poeta, ¿no? Un poeta que trata de escribir en un medio bastante hostil, y me interesaba ver cómo el personaje se desarrolla a medida que el tiempo va pasando de lo a-histórico a lo histórico, y él deja de ser un niño para convertirse en un ser humano, mayor y adulto, que tiene que interpretar y padecer esa historia (21).

⁴ Enrico Mario Santí, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, número 47, México, Octubre 1980, p. 21.

Se explicita en esta declaración una suerte de concepción de la novela que se vincula con la novela realista en tanto la construcción del héroe se va desarrollando en la medida en que es modificado y a la vez modifica la sociedad que le tocó vivir según el modelo de la novela de formación.⁵

Sin embargo, en toda su producción literaria, tanto los procedimientos lingüísticos como las técnicas de narración se alejan de cualquier poética realista; Arenas se reconoce inmerso en su contemporaneidad y desde esos modos de producción de sentido construye sus representaciones del “yo” y del mundo. Por otro lado, de la cita no se desprende ninguna vinculación con lo autobiográfico, el proyecto propone un personaje que solamente se relaciona con el propio escritor por su condición de poeta. No obstante esto, en el mismo reportaje, Arenas expone los dos proyectos literarios en los que desea trabajar y al describir la *Pentagonía* la califica como “más íntima y con cierto giro autobiográfico” para diferenciarla de otra vertiente de su obra que se basa en la intertextualidad y que aborda temáticas históricas.⁶

En el intento de Santí por establecer el orden cronológico de la producción literaria de Reinaldo Arenas, el período 1970-1974 resulta complejo pero, al mismo tiempo, muy fructífero por el elevado número de libros que menciona; no sólo escribe *El palacio de las blanquísimas mofetas* y el libro de cuentos *Con los ojos cerrados* sino que también produce las dos versiones perdidas de *Otra vez el mar*. Para Arenas es en esos años cuando se consolida la estalinización de la política cultural, lo que conlleva actos de censura y persecución por parte del gobierno; es el momento en que se establecen nuevos delitos como el “diversionismo ideológico”. Estos cambios en la política determinan un enfrentamiento con el régimen que culminará con su encarcelamiento en 1974. Las pérdidas de los manuscritos de *Otra vez el mar*, la tercera novela de la *Pentagonía*, se relacionan con las persecuciones sufridas por el escritor: el primer manuscrito lo entrega a un amigo al que, en otros reportajes, identifica como Aurelio Cortés quien, disgustado por la forma en que se ha visto representado en la novela, lo entrega a la policía (hecho que acumulará documentación comprometedor en su causa policial). El segundo es incautado en su casa cuando la fuerza pública lo traslada detenido a la prisión del Morro.

⁵ Cfr. Mijail Bajtin, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1999, pp.200-247.

⁶ Se refiere a la línea que inaugura en 1968 con *El mundo alucinante* y que continúa con *La loma del ángel*.

En 1983, Jesús Barquet lo entrevista en Nueva Orleans e indaga acerca de la intención del término “agonía” que aparece ya no sólo para denominar el proyecto de esta serie de cinco narraciones sino para organizar *El palacio de las blanquísimas mofetas*: no son seis capítulos los que la componen sino seis agonías divididas en tres partes. En su respuesta, Arenas excluye el aspecto íntimo o personal y apunta a una generalidad de carácter clásico, dice:

Esa división en agonías y el uso de los términos agonía y pentagonía son totalmente intencionales. Cada etapa es una etapa agónica, todas esas novelas son agónicas porque yo creo que el hombre nace para la tragedia. El ser humano está condicionado a vivir una tragedia. El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia: naces mortal y ya te sabes condenado a morir.⁷

El término “tragedia” adquiere connotaciones clásicas dado que se refiere a la concepción aristotélica de la tragedia griega. Aparece una visión del hombre en tanto género humano despojado de las vicisitudes del contexto de época y de las particularidades de la propia vida. Esta visión más objetiva y distante del término se contradice con el incesante ritmo de las anécdotas que exponen y representan agonías particulares y cercanas que no siempre están relacionadas con la muerte sino, más bien, con la vida de los seres que existieron antes, durante y después de la Revolución Cubana.

En otra entrevista que se publica en México, en julio de 1985, Marithelma Costa y Adelaida López indagan, en la pregunta de cierre, acerca de la Pentagonía. Arenas la presenta como: “[...] cinco novelas en las que desarrollo la vida de un escritor a través de diferentes etapas [...]”, no aparece, en primera instancia, ninguna mención a lo autobiográfico. Luego, enumera las novelas y sintetiza el argumento de las primeras tres; con respecto a las restantes, señala: “La cuarta novela también la escribí en Cuba pero la perdí y la estoy reescribiendo ahora. La quinta ya la escribí, la tengo guardada en una gaveta”.⁸ Se refiere a *El color del verano* y a *El asalto* pero no agrega más información.

Sin embargo, de la cuarta novela hablaría en otra entrevista que le hizo ese mismo año Liliane Hasson en París. Cuando Hasson le pregunta si volvería a Cuba en

⁷ Jesús Barquet, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas. Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996, pp.70-71.

⁸ Marithelma Costa y Adelaida López, “Reinaldo Arenas: ‘Otra vez el mar’” *Revista Universidad de México*, volumen XL, número 414, Julio 1985, p. 16.

caso de que se produjera un cambio político, Arenas no solamente niega la posibilidad de un regreso sino que aporta su visión personal acerca del exilio:

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 hubiera 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 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 es positivo, porque te puede dar una visión objetiva más lejana y por lo tanto más completa de aquella realidad.⁹

En la cita puede apreciarse la tristeza que le produce el exilio a través de la palabra “nostalgia” así como cierto enojo por no encontrar, justamente, palabras adecuadas para caracterizar las sensaciones del que está fuera de su tierra natal y, al mismo tiempo, las posibilidades de capitalizar esa experiencia en la escritura de un libro. El tema y las características que propone para dicha novela futura anuncian claramente *El color del verano*, que será la cuarta novela de la Pentagonía. Fue la última que escribió (en *Antes que anochezca* como en las cartas enviadas a Jorge y Margarita Camacho, Arenas menciona que le preocupaba morir antes de la conclusión, tanto de esta novela, como de su autobiografía). En la cita, Arenas hace hincapié en la necesidad de distanciamiento que, en este caso, se traduce como lejanía temporal y espacial; en la idea de picaresca, quizá ligada al movimiento, la búsqueda constante y la intemperie; en la clandestinidad y en la imposibilidad de escribir esa novela en “el ambiente que yo viví”: ese ambiente es el que reconstruirá en su novela dado que después de la cárcel perdió en Cuba su trabajo, su vivienda y llegó a lo que él mismo denomina “condición de ‘no-persona’”. De alguna manera era ese ser anónimo que vive clandestinamente de manera picaresca.

En la entrevista que Francisco Soto le realiza en 1987 aborda las últimas dos novelas de la Pentagonía. A la pregunta acerca del origen del proyecto, Arenas confirma lo antedicho: que al escribir *El palacio de las blanquísimas mofetas* comprende que es la continuación de *Celestino antes del alba* y que ya planeaba en esa época *Otra vez el*

⁹ Lilian Hasson, “Memorias de un exiliado. París, primavera de 1985”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria*, op. cit. p. 58.

mar, aunque aclara que la concibió en 1966 y escribió su primera versión en 1969, por la misma época en que escribió la segunda novela de la serie. Cuando Soto profundiza en el tema, al señalar la continuidad del personaje a través de lo que llama “reencarnación” en las primeras tres novelas, inquiriere sobre su desarrollo en las últimas dos, que aún no se habían publicado. Arenas vuelve a exponer una sinopsis de cada novela aunque poco dice acerca de *El color del verano*, solamente da algunos datos sueltos: el período en el que se desarrollan los hechos, la madurez del personaje y las ideas ya anunciadas acerca de la picaresca y la vida en la clandestinidad. En cambio se detiene en *El asalto* como no lo hace con ninguna otra de las novelas: relata el argumento, detalla algunas descripciones e interpreta, en su relato, el sorprendente final (el protagonista asesina a la madre-dictador a través de un acto sexual). Se ocupa, también de explicar que es el final lo que justifica el título de la novela.

Por otro lado, en esta entrevista Arenas refuerza los planteos que siete años antes le formuló a Santí en relación con sus proyectos escriturarios: “I’m basically interested in two things in the narrative world. One is the exploration of my personal life, my experiences, my sufferings, my own tragedies. The other is the historical world”.¹⁰ El primero de estos proyectos corresponde a la *Pentagonía*; aunque en otros textos también aparezcan referencias autobiográficas, en ninguna de sus otras obras de ficción se siguen las etapas de su vida con tanta precisión. Su propia autobiografía, *Antes que anochezca*, da cuenta de ello en la medida que se relatan las mismas etapas y se repiten muchas de las anécdotas, se describen los espacios y los climas que se desarrollaron en las novelas de la serie. La significación del término “tragedia”, pierde aquí aquel sentido objetivo y clásico para adquirir la dimensión del sufrimiento íntimo.

En las entrevistas que concedió en su último año de vida delinea de una manera más clara la relación entre la *Pentagonía* y la cuestión autobiográfica. Cuando en 1990 le explica a Ottmar Ette las características de la *Pentagonía*, retoma los planteos hechos en oportunidades anteriores y agrega:

En ese personaje había un material que no podía dejarse interrumpir, que había que continuar explorando 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 un ciclo vital –el niño, el adolescente, el joven, el hombre– en fin: todo eso eran dos tiempos paralelos, el tiempo autobiográfico y el tiempo histórico marchando a la vez. Entonces me dije, bueno, que esto forme parte

¹⁰ Francisco Soto, “Conversation with Reinaldo Arenas”, en: *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, Florida, University Press of Florida, 1994, p. 145.

de un ciclo más autobiográfico que los otros ciclos tal vez que yo he escrito, pero que indiscutiblemente tenía que llegar a una terminación.¹¹

Puede leerse la doble intencionalidad de la *Pentagonía*, la de dar testimonio de los procesos históricos y, al mismo tiempo, la de narrar su propia experiencia como protagonista de esos sucesos. Del mismo modo explica el fin de la serie ya que, en desmedro de la veracidad autobiográfica, opera la necesidad de dar fin al personaje: es por esto que *El asalto* no da cuenta de la muerte del protagonista, hecho que no puede encarar ninguna autobiografía, sino que hace coincidir el final deseado de los procesos históricos entendido como liberación de la dictadura, con el final del sufrimiento del personaje por la desaparición de su madre. De hecho, en otra entrevista de 1990 explica acerca de esta última novela:

Es decir que mi vida ha sido no sólo un éxodo político, sino también un éxodo familiar. No sólo he huido de Fidel Castro, sino que además he escapado de mi madre. En la última novela de mi “*Pentagonía*”, ese ciclo novelesco que yo quisiera terminar, al final se descubre que el dictador es la madre del protagonista disfrazada.¹²

La relación que el mismo Arenas señala entre la propia experiencia y la anécdota novelesca permite establecer un estrecho vínculo que acerca *El asalto* a la idea autobiográfica aunque se desarrolle en un futuro desconocido y refute los aspectos teóricos que definen la autobiografía como género. En la misma entrevista, Carlos Espinosa Domínguez le pregunta si toma apuntes para escribir sus novelas y Arenas responde: “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” (60). Sin embargo, señala que para escribir las otras novelas sí ha tomado apuntes a los que describe como “planos” que sirven como estructuras. Es decir que los apuntes no funcionarían como bases argumentales sino como los soportes estructurales que le permiten organizar la complejidad de las anécdotas.¹³

En las diferentes conversaciones es posible percibir cambios en las definiciones de la *Pentagonía* que Arenas expone, así como también contradicciones en cuanto a las fechas de escritura de una y otra novela. Al mismo tiempo, las relaciones que establece entre el material argumental de las novelas y su propia autobiografía varían según el

¹¹ Ottmar Ette, “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero de 1990”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria*, op. cit. p. 85.

¹² Carlos Espinosa Domínguez, “La vida es riesgo o abstinencia”, *Quimera*, número 101, Barcelona, 1991, p. 56.

¹³ En la recopilación de Santí y Montenegro, *Libro de Arenas*, se reproduce el “plano” de *Otra vez el mar*, p. 250.

paso del tiempo y recién en los últimos textos señala claramente el triángulo que forman las novelas de la serie con el testimonio y con la autobiografía. Dentro del epítexto público, el género “entrevista” propone un intercambio oral de información que se supone público, dada la fama y los intereses del entrevistado, además de los de su entrevistador, por lo tanto, proporciona una imagen del escritor que pretende acercarse a la persona real: Arenas se convierte, en ocasiones, en un lector crítico de sí mismo o en un estudioso de la literatura que expone sus teorías acerca de la novela, acerca del realismo o acerca de la literatura de experimentación.

Las cartas

Otro espacio en el que pueden rastrearse estas cuestiones y la concepción de la *Pentagonía* es el de la intimidad de las cartas que Reinaldo Arenas les envió a Jorge y Margarita Camacho entre 1967 y 1990.¹⁴ La imagen del escritor que se desprende de la lectura de las cartas difiere de la que se bosqueja en las entrevistas ya que aparece un ser que escribe su experiencia del día a día para un lector privado y amistoso; aunque su situación irá variando a medida que cambien sus condiciones materiales y espirituales, se manifestará, prácticamente, sin reparos. Si bien el género “carta” conserva la inmediatez de la información y sugiere la autenticidad de lo íntimo, Margarita Camacho señala en el prólogo que en determinados momentos hay frases que expresan dobles sentidos o son simplemente mentiras, siempre debido al temor de que fueran leídas por los servicios de información del régimen castrista. Aun así, el Reinaldo Arenas de estos textos explicita sus proyectos, sus dudas y sus miedos.

Una primera mención al proyecto de la *Pentagonía* aparece recién en junio de 1970, aunque la denomina “tetralogía”, y comienza con *Celestino antes del alba*; sin embargo, desde 1967 se encuentran alusiones al proyecto de *Otra vez el mar* sin sugerir que formara parte de una serie. En el 71 y en el 72, al enviar a los Camacho una copia de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la nombra como la segunda de una “pentalogía” y ya “la novela del mar” es considerada la tercera. En 1976, pone en duda si la serie estará compuesta por cuatro o cinco novelas. En junio de 1980, a un mes de su llegada a Miami, escribe una lista de los manuscritos sacados de Cuba en la que figura *El asalto* sin vinculación con la *Pentagonía*. Recién el 4 de enero de 1988, cuando la retome para revisarla, la convertirá en la última de una serie que vuelve a mencionar

¹⁴ Reinaldo Arenas, *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, Sevilla, Point de Lunnetes, 2010. Todas las citas pertenecen a esta edición y se aclaran entre paréntesis los números de página.

como “tetralogía”, aunque esta vez el motivo de pensar en cuatro novelas no se relacione con el proyecto en sí sino con la enfermedad diagnosticada un año antes, el SIDA, que le había provocado, por esas fechas, un estado de salud angustiante. En una carta posterior de ese mismo año, muestra otro estado de salud y, en consecuencia, otro estado de ánimo; al aludir a su trabajo con *El asalto* escribe: “Antes espero haber terminado de pasar *El asalto*, la última novela de la Tetralogía (¿o Pentagonía?)” (203). Es la primera aparición en las cartas del neologismo que se reiterará de aquí en más, ya sea que piense en “tetra-” o en “penta-”, serán agonías y no “-logías”. Desde 1988 en adelante, las cartas dan cuenta del apuro por terminar su obra y porque sea publicada; en cuanto termina de pasar en limpio la última novela de la serie, emprende la escritura de *El color del verano*, en mayo de 1989.

De las cartas de Arenas se puede deducir el método de trabajo para la producción de su literatura. Escribía las primeras versiones a mano o mecanografiadas, según la situación en que se encontrara, las revisaba y las guardaba (cuando estaba en Cuba, las sacaba del país), luego las volvía a corregir y las volvía a mecanografiar. En el caso de *Otra vez el mar*, señala cinco revisiones, además de las reescrituras debidas a las sucesivas pérdidas del manuscrito. Con respecto a *El asalto* explica que la versión que sacó de Cuba era un manuscrito prácticamente ininteligible que reconstruyó con la ayuda de su amigo Roberto Valero. La metodología no resulta ser la misma para la anteúltima novela de la serie, *El color del verano*, a causa de las condiciones en que fue escrita. Con respecto a esta novela expresa dos preocupaciones principales: la urgencia por concluir la y la posibilidad de que los editores no se animen a publicarla. Acerca de la primera cuestión, la carta del 16 de mayo de 1990 es muy ilustrativa:

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 carcajada. Las Memorias están terminadas, solo falta que las revise, pero ahora estoy tan metido en la novela que no puedo hacer otra cosa (293).

Arenas hace evidente que para él, esta última es su 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” (298). En la mencionada carta del 16 de mayo, aparece un agregado: “Pienso que la podré terminar y eso me deprime mucho, y después aquí todos molestando y con tantos problemas” (294). Margarita Camacho explica en nota al pie que la depresión a la que se refiere se relaciona con la conciencia de su final una vez terminada la novela ya que su obsesión era terminar las últimas dos

novelas de la *Pentagonía* y sus memorias; finalizada su OBRA, solamente lo esperaba la muerte. El 24 de mayo del mismo año Arenas revisa por última vez *El color del verano* y desde esa fecha hasta su muerte no deja de mostrar preocupación por su publicación:

Tengo el temor de que en un tiempo de tanta mojigatería y cobardía como el que vivimos, la novela pueda parecer demasiado atrevida para los editores respetables. Si no encuentran editor, yo estoy decidido a publicar el libro a mis costas. [...] que no lo mutilen (298-299).

El 4 de junio reitera: “En fin, tengo miedo de que la mojigatería y la estrechez mental de los profesores, además de la cobardía de los editores puedan entorpecer la publicación de esta novela” (305). El 11 del mismo mes: “[...] y mi sueño es ver la “*Pentagonía*” publicada antes de partir hacia el jardín de las parcas [...]” (311). La urgencia por terminar la obra antes de morir es reemplazada por el apremio de publicarla. Logra satisfacer su primer deseo pero no tolera la espera del otro, se suicida en diciembre de 1990 y sus tres últimos libros se publicarán póstumamente.

Los prólogos

Además de explicitar su proyecto en las cartas y en las entrevistas, Reinaldo Arenas vuelve al tema en el nivel del peritexto cuando lo incluye en sendos prólogos que forman parte de dos de los libros de la *Pentagonía*. Los prólogos, usualmente, no forman parte de la trama novelesca, sin embargo, en Reinaldo Arenas lo acostumbrado no es lo habitual y uno de ellos será parte de la ficción; ambos aportan información pertinente para el objeto de esta investigación. El primer prólogo lo inserta en 1982 cuando publica la versión revisada por el autor de *Celestino antes del alba* ahora con el título *Cantando en el pozo*¹⁵ (cabe recordar que además de la publicación de dos mil ejemplares realizada en La Habana en 1967, hubo otras dos ediciones sin autorización del autor¹⁶). En ese prólogo, que aparecerá en todas las ediciones posteriores, señala que la novela inicia el ciclo de la *Pentagonía*, hace una sinopsis del argumento de cada una y destaca el contexto histórico representado en cada relato, que incluye un período que se desarrollaría en el futuro, establecido en el año 1999 y otro hipotético, sin fecha. Aclara también que el personaje es siempre el mismo aunque muera y reaparezca con otro nombre en cada novela. Es decir que recupera dos de los elementos que sostienen la

¹⁵ El cambio de título se debe al temor de cuestionamientos por parte del gobierno cubano por derechos de autoría. En la edición de 1982 de *Cantando en el pozo* de Argos Vergara el prólogo aparece como una nota sin título ni firma; en la edición de Tusquest de 2000, otra vez con el título original *Celestino antes del alba*, reaparece sin modificaciones, con el título “Prólogo” e incluye la firma y la fecha.

¹⁶ Nos referimos a las ediciones de *Celestino antes del alba*, Buenos Aires, Brújula, 1968 y, *Celestino antes del alba*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

continuidad de la lectura de las novelas como un todo: el tiempo y el personaje. En todas las situaciones (entrevistas, cartas) se mencionan estos dos elementos como cohesivos; a ellos puede sumarse también la isla de Cuba, ya que todo ocurre en ese mismo espacio. En el prólogo define al protagonista como un narrador que es “autor-testigo”. Finaliza con la descripción simbólica de dicho personaje:

Permanece así en medio de una época convulsionada y terrible, como tabla de salvación y esperanza, la intransigencia del hombre –creador, poeta, rebelde– contra todos los postulados represivos que intentan fulminarlo. Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano.¹⁷

Estas palabras cobrarán un sentido más contundente cuando las reescriba en el insólito “Prólogo” de *El color del verano*, cerca ya de su muerte. Este “Prólogo”, que no es una introducción al texto, aparece cuando el lector se ha adentrado lo suficiente en la trama, en el fragmento número sesenta de los ciento quince que conforman la novela. El “Prólogo” se presenta así como parte de la ficción ya que comienza con una discusión entre las voces que reiteradamente disputan a lo largo del relato por diversas razones, entre ellas, la certificación de la verdad. Este fragmento comienza con una escena de escritura en la que la voz narradora intenta apartar del manuscrito a un personaje, que no se nombra, para dar lugar a la voz autorizada:

¡Niña! Saca tus manitas contaminadas y olorosas a pinga de ese libro sacro, que la autora, la loca regia, va ahora mismo a escribir su prólogo. Sí, querida, ahora, a estas alturas, a más de la mitad de la novela, al pájaro se le ha ocurrido que el libro necesita un prólogo, y sin más, como loca de atar, aquí mismo lo escribe y lo estampa. Así que huye, pájara, hasta que el prólogo esté terminado y puedas leerlo.¹⁸

Puede reconocerse la construcción de las figuras del lector y del autor a través de una especie de testigo de los actos de lectura y de escritura. Este testigo del acto de escritura se ubica siempre en el momento de enunciación y hace las veces de *alter ego* del narrador con quien entra en feroces discusiones, otras veces encara al lector directamente para prevenirlo acerca de lo que está por leer. Este comienzo obligaría a leer el “Prólogo” como parte de la ficción, sin embargo, a partir del segundo párrafo la voz cambia y quien retoma el hilo del relato es el narrador-autor, o sea Reinaldo Arenas que es uno de los nombres que asume el protagonista de la novela quien se hace llamar Gabriel, segundo nombre de Reinaldo y también La Tétrica Mofeta, apodo callejero de

¹⁷ Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 14.

¹⁸ Reinaldo Arenas. *El color del verano*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 259.

Arenas. El narrador-autor se hace cargo tanto de toda la Pentagonía como de la estrecha relación que existe entre su literatura y su vida:

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 [...] (259).

El “Prólogo” cambia el tono jocoso del principio, que es el que impera en toda la novela y se vuelve más serio, aunque jamás pierde el tono iracundo, de pelea política y vital. El narrador-autor-Arenas cuenta su situación personal en el exilio, describe y critica al campo intelectual cubano dentro y fuera de la Isla, enmarca dichas críticas en una tradición histórico-política “del desprecio, de la delación, del suicidio y del asesinato” que remonta hasta José Martí a quien “los exiliados cubanos le hicieron la vida tan imposible en Nueva York que éste tuvo que irse a pelear a Cuba para que lo mataran de una vez” (261). Ubica a Fidel Castro dentro de esa tradición, a la que califica también de cobarde por su imposibilidad de independizarse, de dejar de ser colonia (española, norteamericana, soviética). Los sentimientos que le provoca esta caracterización del pasado y del presente cubano, del que forma parte, son antagónicos y los resuelve bajo los términos de “desolación”, “pena” y “furiosa ternura”; estas sensaciones justificarían, para Arenas, su proyecto de escritura: “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” (262). En esta expresión invierte la ecuación con que en las entrevistas había caracterizado su proyecto: ahora es su historia y, a la vez, la de su país; antes, la historia del país era lo obvio, ahora, con el proyecto terminado, o a punto de terminar junto con su vida, pone en primer plano la historia propia, la historia de lo que ha sentido en y por su país, lo que le resulta una metáfora de la historia nacional. La vida personal, en esta concepción, representa a la vida del país pero no desde la representación heroica, ni siquiera literal, sino desde las contradicciones de un individuo furioso, apasionado y apartado de ese país. Es recién en esta novela de la Pentagonía cuando aparece el tema del exilio, como parte de la trama novelesca y de este prólogo: la condición de exiliado y el tiempo transcurrido desde que salió de la Isla, crean una perspectiva excéntrica en la que su lugar de marginal, dentro del relato de su propia historia, será puesto en relieve. Además ya no está en el momento de concebir un proyecto sino en el de su finalización. El resto del “Prólogo” es una reescritura del que había insertado en *Cantando en el pozo* con el agregado de algún que otro detalle a los resúmenes de las novelas. Produce también un

cambio en el final del texto ya que después de señalar que la nobleza del protagonista es propia del género humano (cierre del prólogo anterior), reelabora la relación planteada en el inicio de este prólogo entre literatura y su vida: “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” (263). La escritura justifica la existencia del autor-escritor y del hombre cuya historia se cuenta. De alguna manera, se reitera la premura por culminar la novela y con la novela la obra que da cuenta de sí mismo y de sus relaciones con su país.

La misma urgencia por terminar antes de morir una obra que sea justificación de su propia vida, es desplegada por Arenas en el prólogo de su autobiografía, *Antes que anochezca*; allí se mezclan los diagnósticos de las enfermedades que asolaban al escritor con el deseo de culminar la *Pentagonía* y sus memorias. Recuerda también que el trabajo con los últimos tres textos fue casi simultáneo: revisaba sus memorias, “traducía” el manuscrito de *El asalto* escrito en Cuba y escribía *El color del verano*. Narra que comenzó su escritura estando internado y que le resultaba arduo: “Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir, pero me prometí llegar hasta donde pudiera”.¹⁹ Los impedimentos físicos también fueron superados en función de la escritura de su obra.

Tanto en los epitextos (las entrevistas y las cartas) como en los peritextos (los prólogos) e incluso en su autobiografía, Arenas insiste, de una u otra forma, en que la *Pentagonía* es un proyecto temprano concebido a finales de la década del sesenta o principios de los setenta aunque de tardía ejecución al punto que espera terminarla para cumplir la decisión de quitarse la vida. Cuando plantea el proyecto y cuando explica la obra terminada, describe la *Pentagonía* como una serie de novelas que relatan su propia historia y la de su país; reitera que si bien cada novela puede leerse por separado, todas conforman un gran relato que finaliza en *El asalto* y que los elementos que le dan cohesión son, fundamentalmente, por una parte, el personaje, en el que recae la carga autobiográfica, y por otra, el tiempo y el espacio en los que recae la carga histórica. Si bien no es concluyente en el sentido de definir las novelas de la serie como sujetas al género autobiográfico, lo sugiere a través de algunos indicios: la alternancia en el uso de la primera y la tercera persona para referirse al personaje de las historias o cuando identifica la época de Celestino con la de “mi infancia” y la de *El color del verano* con

¹⁹ Reinaldo Arenas, *Antes de que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 12.

“mis mejores años”. Si el lector compara la información que brinda Arenas acerca de su propia vida en las entrevistas, las cartas y en *Antes que anochezca* con el anecdotario que despliega en los argumentos de las novelas, advertirá que muchos de los hechos narrados son básicamente los mismos.

Planteos críticos

Los estudios críticos son considerados por Genette como parte del epitexto, son alógrafos y persiguen diferentes objetivos. Ya no forman parte de la operación pragmática que consiste en dar a conocer la obra y lograr una lectura “pertinente” aunque sí proponen una lectura personal y mantienen al autor dentro de las discusiones del campo intelectual. En la vasta bibliografía acerca de Arenas no se encuentran muchos textos que analicen las novelas de la *Pentagonía* en su conjunto. Uno de los estudios clásicos sobre la *Pentagonía* areniana es el publicado en 1994 por Francisco Soto, *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*, en el que ubica la escritura de Arenas en el período de auge de la novela documental en Cuba y describe el contexto y la importancia del género a través de la figura de Miguel Barnet quien con sus novelas: *Biografía de un cimarrón* (1966), *Canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) y *La vida real* (1984), y con su estudio “La novela-testimonio: socio-literatura” caracteriza el género. Soto resume los conceptos de Barnet en los siguientes rasgos: la voz narrativa en primera persona, las declaraciones de testigos reales, la cronología de los hechos, la desconfianza en las formas literarias y la reinterpretación y reescritura de la historia. Soto sostiene que:

This historical foundation will allow me to illustrate in subsequent chapters how Arenas’ *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* and *El asalto*, texts conceived during the particular period in Cuban revolutionary letters, expand the general outlining principle of this popular narrative form to include marginal members of the revolutionary society while simultaneously engaging in a subversive dialogue from within the genre’s specific characteristics.²⁰

Para comprobarlo, Soto realiza un análisis de cada una de las características del género y establece qué se mantiene en las novelas de Arenas y qué aspectos subvierte en función de la experimentación literaria. Soto, que no relaciona lo testimonial con lo autobiográfico, para definir el proyecto de Arenas cita el prólogo de *Cantando en el pozo*, se apropia de la noción de “autor-testigo” que deja “testimonio” de la sociedad

²⁰

Francisco Soto, *Reinaldo Arenas. The pentagonía*, op. cit. p.13.

cubana y separa la experiencia personal de los personajes de las novelas. Sólo mantiene la relación entre la Pentagonía y la historia y desestima la cuestión autobiográfica.

Por su parte, Stephanie Panichelli Teyssen aborda en su tesis doctoral publicada en 2005, el estudio de la Pentagonía como una serie de novelas testimoniales y autobiográficas. Estudia minuciosamente la literatura crítica acerca de ambos géneros y establece un recorte que le permite distinguir las características de cada uno a fin de trabajar con las cinco novelas. Describe la novela testimonial a través de una serie de rasgos: situación de opresión, contexto histórico, propiedades del narrador, autor e informante; el hecho de dar voz a los sin voz y el de incorporar la ficción dentro del testimonio. Comparte algunos aspectos formulados por Francisco Soto pero se diferencia en otros, lo que la lleva a concluir que las novelas que conforman la Pentagonía son testimoniales. Para justificar la calidad de lo “autobiográfico” recurre, fundamentalmente, a las tesis de Gusdorf y a las de Lejeune para detenerse en la diferenciación que este último realiza entre autobiografía y novela autobiográfica. En el desarrollo de su trabajo se basa en *Antes que anochezca*, en entrevistas y en declaraciones de sus contemporáneos que certifican la veracidad del anecdotario sobre su vida desplegado en las novelas. No se detiene en el análisis de los procedimientos de escritura.

Con una mirada diferente, Audry Aubou en su monografía de 2008, “Mundo fragmentado y conciencia trágica: una lectura de la Pentagonía de Reinaldo Arenas” propone un análisis de las cinco novelas a través de las categorías expuestas en el título. Con respecto al mundo fragmentado, señala cómo la unidad de la obra como conjunto se comprueba por la continuidad temporal, por las características del protagonista y por el proyecto del propio Arenas pero, al mismo tiempo, sostiene una constante tensión con la fragmentación que se expone a través de los procedimientos literarios. Analiza, por un lado, la muerte de cada protagonista, que define como una especie de clausura pero, además, señala en cada novela los procedimientos de ruptura de los narradores, los protagonistas e, incluso, la interrupción de la lectura a través de la inserción de notas y citas en páginas en blanco. Por otro lado, como rasgo de unidad de los fragmentos, expone la visión trágica a través de la descripción fatalista de la Isla y de la historia cubana. Cierra sus reflexiones postulando *El color del verano* como una obra ejemplar en la que se produce un equilibrio entre la visión trágica de la vida y su misma parodia. Aubou se detiene en la textualidad y en los procedimientos literarios aunque deja de

lado en su estudio la última novela de la *Pentagonía* y se centra en una visión netamente humanista, sin ahondar en lo social ni en lo autobiográfico.

Ottmar Ette, en cambio, propone estudiar la obra de Arenas desde una visión de conjunto además de organizar su literatura en ciclos. Distingue, por ejemplo, “novelas con pretexto explícito”, “cuentos”, “poesía y teatro”, “la *Pentagonía*”. Ordena y clasifica los textos según criterios ligados al género y a la génesis de la escritura. En el ciclo de la *Pentagonía* describe procedimientos y temáticas que permiten leerla como un corpus cerrado. Debido a que en el momento de realizar su análisis no se habían publicado ni *El color del verano* ni *El asalto*, Ette analiza sólo los tres primeros libros. No olvida el carácter de testimonio de una época que se desprende de las novelas y remarca el matiz autobiográfico de la *Pentagonía*. Por ejemplo, al analizar las relaciones intertextuales entre *El mundo alucinante* y las novelas de la *Pentagonía* señala que ésta: “[...] tiene, por cierto, un trasfondo autobiográfico”.²¹ Al referirse directamente al ciclo proyectado y explicar la imposibilidad de analizar las últimas dos novelas que no se han publicado todavía, advierte que “representan una época particularmente difícil de la vida de su autor en Cuba, caracterizada por la marginalización, el ostracismo y la prisión” (108). Para finalizar este análisis señala la necesidad expresada por Arenas de concluir su obra y observa:

Logró terminar su obra. Pero una vez cerrado este ciclo narrativo –y allí nos vemos confrontados nuevamente con la dimensión autobiográfica de la obra areniana–, y ganada la lucha contra el tiempo que apremiaba, quedó cerrado también el ciclo vital de su autor (108).

Ette analiza los recursos narrativos que permiten leer las cinco novelas como un todo: el protagonista, la cronología, la relación con el contexto histórico, la intratextualidad y la actitud autobiográfica. En la profundización de esta línea de trabajo se basa el presente análisis del ciclo.

Teorías sobre la autobiografía

Hasta ahora hemos desarrollado la hipótesis de que la “*Pentagonía*” podría leerse como un solo relato lo que se apoya tanto en el planteo del proyecto por parte del autor como en las posturas de los críticos, quienes, sin embargo, no han establecido completamente los elementos textuales que hacen posible esa lectura. Al mismo tiempo, hemos recorrido las relaciones que establecen, tanto el autor como los críticos, entre las

²¹ Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria*, op. cit. p. 97.

novelas del ciclo y el concepto de autobiografía (también, el concepto de testimonio al que sólo mencionamos tangencialmente). Es tiempo de exponer, al menos básicamente, a modo de introducción, los planteos teóricos que permiten leer el ciclo en clave autobiográfica.

En el amplio marco de los estudios autobiográficos, y sin la intención de establecer categorías rígidas para encorsetar la obra de Arenas, podemos leer variadas reflexiones que permitirían reconocer el carácter autobiográfico de las novelas del ciclo. En su clásico artículo, “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf intenta establecer las pautas del género y sus orígenes. Para ello señala, entre otros elementos, la voluntad de narrar la propia vida por parte del autor con el fin de justificarla, para lo cual es necesaria una distancia temporal entre los acontecimientos vividos y la instancia de escritura; define la autobiografía como una segunda lectura de la experiencia y hace hincapié en la toma de conciencia que significa, lo que la hace más verdadera aún que la primera lectura: la narración revela, entonces una figura imaginada, lejana. Señala, además que el autobiógrafo intenta darle un sentido a esa figura y que esa necesidad es la que lo hace elegir determinados acontecimientos y no otros. Establece tres dimensiones diferentes en el relato autobiográfico: la histórica, que se relaciona con el referente real y establecería la veracidad de lo narrado; la estética, que asume al texto como una obra de arte compuesta a través de procedimientos lingüísticos y literarios y a la que le da más importancia que a la dimensión histórica y, finalmente, la dimensión antropológica: “la significación íntima y personal [...] parábola de una conciencia en busca de su verdad personal propia”.²² Las reflexiones de Gusdorf acerca de la autobiografía no se detienen en deslindes o categorías genéricas, de hecho, emparenta este tipo de texto con otros géneros literarios. Establece: “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 (la propia experiencia) pero con toda libertad y trabajando de incógnito” (17). Si analizamos estas reflexiones en relación con la obra de Arenas, podríamos decir que la *Pentagonía* se ubicaría en el límite entre las dos versiones de autobiografía: no es estrictamente una confesión (quizás un ejemplo de ese caso sería *Antes que anochezca*), pero tampoco trabaja con absoluta libertad y de incógnito ya que, a diferencia de las otras obras del autor, cada novela del ciclo exige un tiempo y un espacio determinado

²² Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, n°29, diciembre de 1991, p. 16.

por la propia vida, por las etapas etarias, y porque su nombre real aparece como el del protagonista de *El color del verano*. En otro orden de cosas, Arenas no siempre guarda la distancia temporal entre la enunciación y el enunciado que Gusdorf propone: *Otra vez el mar*, se escribe casi mientras ocurren los hechos narrados, al menos en la primera versión y *El asalto* se ubica en el futuro; el caso de *El color del verano* es ambiguo ya que aunque los hechos transcurren en 1999, el tiempo histórico representado es la década del setenta. El resto de las condiciones se ajustan a las novelas de la Pentagonía y a la actitud del autor quien intenta mostrar la vida de un personaje que representa al propio escritor buscándose, y en su búsqueda, justificando la propia historia y con ella, la de su país.

Con respecto a los planteos de Philippe Lejeune, el análisis del ciclo areniano resulta más complejo. Lejeune propone una definición de autobiografía que descompone en cuatro categorías: a) forma del lenguaje, en la que describe dos elementos: narración y prosa; b) tema tratado, que debe ser la historia personal; c) situación del autor, en este caso describe la identidad entre el autor y el narrador; d) posición del narrador, otra vez aparecen dos elementos: por un lado, la identidad entre el narrador y el personaje y por otro, el carácter retrospectivo de la narración. Las categorías “a” y “b” se ajustan a las novelas de la Pentagonía, excepto por la inserción de diversos géneros dentro del discurso narrativo, como el teatro en *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *El color del verano* o el discurso poético en *Otra vez el mar*. También responden al segundo aspecto de “d” con las excepciones ya señaladas para la distancia temporal que analiza Gusdorf. Pero en relación con el tema de la identidad entre autor, narrador y personaje principal, las novelas de Arenas se desvían aún más ya que la compleja construcción de las figuras del narrador y del personaje principal no permite una identificación absoluta, aunque tampoco la clausura totalmente. Lejeune aclara que todo texto que cuenta la historia del autor a través de un personaje con nombre ficticio “[...] no es una autobiografía, pues esta supone una identidad asumida al nivel de la enunciación y, solo de manera secundaria, un parecido producido al nivel del enunciado”.²³ Estos textos entrarían entonces en la categoría de “novela autobiográfica”, sin embargo, en *El color del verano*, el personaje principal asume, entre otros, el nombre propio del autor; si los cinco textos se leen como un todo, lo que se asume en uno, debería valer para el resto. Justamente, cuando Lejeune opone

²³

Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, *Suplemento Anthropos*, op. cit. p. 52.

el pacto autobiográfico, cuya base es la afirmación de la identidad entre autor, narrador y personaje, al pacto novelesco, señala dos rasgos que definen este último:

[...] *la 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, adviértase que *novela* en la terminología actual, implica pacto novelesco, mientras que *narración* es indeterminado y puede ser compatible con un pacto autobiográfico) (53. Cursivas en el original).

Estos rasgos sustanciales del pacto novelesco no alcanzan a describir fielmente las novelas que componen la *Pentagonía* ya que la aparición del nombre del autor como el de uno de los protagonistas vulnera el principio de “la práctica patente de la no-identidad”. Por otro lado, “la atestación de ficción” es un planteo muy discutible para los relatos de la *Pentagonía*.

Lejeune configura nueve categorías teóricas en un cuadro de doble entrada en el que relaciona los pactos novelesco, autobiográfico y el no-pacto con el nombre del personaje idéntico o no al nombre del autor. Define, entonces qué es autobiografía y qué es novela. Pero entre esos casos existen dos a los que denomina “casos ciegos”; el segundo de esos casos ciegos es el de la autobiografía declarada con un nombre diferente del personaje, que sería lo que hace Reinaldo Arenas en su *Pentagonía* salvo en *El color del verano*. Para esta situación, se puede pensar la siguiente propuesta de Lejeune: “[...] si por un efecto artístico, el autobiógrafo eligiese esta fórmula, siempre le quedarían dudas al lector ¿no está simplemente leyendo una novela?” (55).

Por otro lado, señala como característica de la autobiografía el “pacto referencial”, es decir que debe regirse por criterios de verdad o falsedad. Es interesante revisar este concepto en el último apartado del artículo en el que define “el espacio autobiográfico”; vuelve a establecer relaciones entre autobiografía y novela marcando la dimensión autobiográfica de la novela y aclarando que en los escritores que utiliza como ejemplos, Gide y Mauriac, tal dimensión puede sostenerse a partir de la escritura de sus autobiografías. Propone una definición a nivel global: la autobiografía sería “un momento de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente”. En el caso de Arenas esa dimensión autobiográfica aparece claramente en los textos del ciclo y puede establecerse, de algún modo, el “pacto referencial” a través de su propia autobiografía y de todos los textos que no se reconocen como ficcionales en los que se relatan episodios de su vida que reaparecerán deformados a través de procedimientos propios de la ficción en la *Pentagonía*. No solo valen los planteos de Lejeune con respecto a las novelas sino que también pueden reconocerse

características de la autobiografía aunque no sea en la definición absoluta del género, sí en sus intersticios.

Paul De Man establece con respecto a la autobiografía una línea de pensamiento muy diferente de la de Lejeune. En primer lugar, problematiza el concepto que define a la autobiografía como un género específico dado que “cada ejemplo parece ser una excepción a la norma y, además las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles”,²⁴ por estas razones las discusiones genéricas le resultan estériles. También cuestiona la distinción entre autobiografía y ficción y apela a un análisis de la obra de Proust por Gerard Genette en el que este afirma que es posible leer cualquier pasaje de la *Recherche* como ficción o como autobiografía. Discute los planteos contractuales de Lejeune quien basa la identidad de la autobiografía en la teoría de los actos de habla y no en la lectura de tropos. De Man propone definir la autobiografía como una figura, un tropo: la prosopopeya. En la prosopopeya se establece la sustitución de un yo oculto, desconocido, por una máscara. Para De Man, el yo de la autobiografía se construye en la misma autobiografía desfigurando al otro yo que resulta inaccesible:

En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada (118).

En estos términos, la pregunta por la verdad de los hechos narrados, es decir por la referencialidad, resulta impertinente así como las diferencias entre novela autobiográfica y autobiografía.

La contraposición entre el análisis contractual de Lejeune y la concepción topológica de Paul De Man es examinada por Pozuelo Yvancos. Su objetivo es proponer una redefinición de la autobiografía en términos genéricos. Sin embargo, reconoce que es un género fronterizo “[...] en la medida en que no puede sentirse como un género literario (ficcional) sin más, y en la medida en que hay resistencia a considerarlo de otro modo [...]”,²⁵ se refiere a la corriente deconstructivista a la que ve representada en De Man y Derrida. En todo su razonamiento hay un objetivo claro que se dirige a modalizar las tesis extremadamente textuales que dejan fuera del estatuto de

²⁴ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Antrophos*, op. cit. p. 113.

²⁵ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 19.

la autobiografía tanto el contexto de producción de los relatos y del género mismo como el acto comunicativo que implica tanto la escritura como la lectura de un texto autobiográfico. En este sentido, plantea en su recorrido teórico del análisis del género, la concepción de dialogismo social de Bajtin y a partir de la idea del cronotopo bajtiniano, Pozuelo Yvancos postula:

En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público (52).

El acto de conciencia expondría un cronotopo interno y el acto de comunicación, un cronotopo externo. La realización de ambos se produce en el mismo momento. Para el autor, en los planteos deconstructivistas prevalece el cronotopo interno y en las lecturas pragmáticas, el externo. Concluye que:

Toda forma autobiográfica radica aquí en el dramatismo del encuentro del ser humano consigo mismo y con el acontecer histórico. [...] Constituirse como ser histórico, verdadero es esencial al acto autobiográfico, de ahí que haya insistido en que, independientemente del carácter “inventado” de esa identidad, que resulta imposible desmentir, sea necesario inscribir el hecho autobiográfico en un lugar diferente al de la mera “figuración” ficcional (89-90).

Con estos planteos propone algunos procedimientos, como la acumulación de detalles, que sugiere la posibilidad de establecer relaciones entre los hechos narrados y referentes reales, así como establece la posibilidad de medir la autobiografía en términos de sinceridad. Por otro lado, no desestima la construcción ficcional del yo pero esa constitución, como la de los hechos, se cubre con el nivel performativo.

Sylvia Molloy explica la figura propuesta por De Man de la siguiente manera: “Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual”.²⁶ Molloy estudia en *Acto de presencia* la autobiografía en Hispanoamérica y en la “Introducción” esclarece sus objetivos:

No me detengo en la naturaleza paradójica de la autobiografía [...]. Por el contrario, me interesa analizar diversas formas de autfiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos (11).

Vincula los textos autobiográficos con los contextos históricos de los que se desprenden relaciones entre los autobiógrafos, la nación y la conciencia cultural. Define la autobiografía como una re-presentación, en el sentido literal de volver a contar ya que la

²⁶ Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.

vida, de alguna manera, es una construcción narrativa. En este sentido, se interesa más por la verbalización de los hechos que por los sucesos en sí y esa verbalización se traduce en el análisis de los procedimientos textuales de los que se valen los autobiógrafos hispanoamericanos: formas culturales, intertextos (fundamentalmente europeos), elaboración del yo, escenas de lectura, recursos especiales de los marginados (se refiere a la mujer y al esclavo), la burla. Siguiendo los planteos de Paul De Man, genera su propia guía de análisis para los textos autobiográficos que recorta de un tiempo histórico y un espacio geográfico determinado.

Por otra parte, Nora Catelli estudia la teoría de la autobiografía analizando los planteos de Paul De Man, Lejeune y Bajtin y relaciona la definición tropológica que lee como inmanente con la propuesta comunicacional y los vínculos entre el texto y el contexto: sugiere la conformación de un espacio autobiográfico. Al señalar la relación entre la aparición de las teorías y sus contextos explicita que los estudios sobre la autobiografía se intensifican a partir del año 1956 con la aparición del ya citado artículo de Gusdorf. Expone que es un período en el que los estudios literarios desplazan dentro de las reflexiones intelectuales a los estudios psicólogos e historicistas. En este contexto, sin embargo, sostiene:

En esta época de reformulaciones rigurosas y poco dadas a la celebración del creador individual, lo autobiográfico parece obstinarse en existir en los pliegues -mortuorios- de lo textual e inmanente. En el borde de lo textual inmanente el dato biográfico se infiltra siempre. Por eso me he referido antes a pies, a apoyaturas, a entradas: se trata de metáforas musicales, rítmicas y teatrales que hablan todas de apariciones de lo autobiográfico o lo biográfico -anécdotas, ocurrencias, datos, fechas- en lo que rodea a todo texto [...].²⁷

Esta idea que se remite a una época determinada, la del estructuralismo, puede pensarse para la revisión de ciertos espacios en los que lo autobiográfico se desliza por los intersticios y los bordes de textos que no tengan la voluntad de formar parte del género autobiográfico. Lo puramente textual no da cuenta, según Catelli de las dimensiones históricas de la cuestión de la autobiografía.

Para el caso de Arenas, las reflexiones de De Man, Molloy, el planteo de los pliegues de Nora Catelli e incluso algunas propuestas de Pozuelo Yvancos resultan muy productivas, y se profundizarán en el desarrollo de este estudio, dado que la *Pentagonía* no se propone como una autobiografía en términos genéricos, como los que formula Philippe Lejeune, sino que manifiesta la problematización del gesto autobiográfico a

²⁷ Nora Catelli, *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 68.

partir de la deformación, a través de los procedimientos lingüísticos y estructurales, de la historia del autor y la del contexto en el que se desarrolló.

Capítulo 2.

El protagonista como elemento de articulación entre las novelas

Introducción

Uno de los elementos que justifica la lectura del corpus de la *Pentagonía* de Arenas como un solo texto es el protagonista. Si bien en cada novela se presenta un personaje protagónico con características particulares, entre ellos se manifiestan continuidades que dan cuenta de un proceso y un desarrollo. En primer lugar, las etapas etarias que proponen un *continuum* temporal; en segundo lugar, características, comportamientos y planteos ideológicos que se reconocen a través del personaje de la novela o de las novelas anteriores, lo que propondría una evolución psicológica y en tercer lugar, los recuerdos de cada personaje que remiten a tramas de las novelas previas.

Boris Tomashevski define al “personaje” en relación con el papel que desempeña en una narración: es el “hilo conductor” que le permite al lector “orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares”.²⁸ En el mismo artículo plantea que la caracterización es un procedimiento que sirve para reconocerlo y denomina “característica de un personaje” al sistema de motivos al que este está asociado, sistema que define como “el alma y el carácter del personaje”. Luego de analizar diferentes procedimientos de caracterización, se detiene en la relación entre el personaje y el lector para plantear que los personajes llevan una “carga emocional” que atrae la atención del lector, ya sea por simpatía o por repulsión, y que ello le exige una “participación emocional [...] en los acontecimientos expuestos y su interés por la suerte de los protagonistas” (303). En esta especie de “pacto” o “mediación”, entre los personajes y el lector, destaca al protagonista:

El personaje que recibe la carga emocional más intensa se llama protagonista y es a quien el lector sigue con mayor atención. El protagonista provoca compasión, simpatía, alegría y pena. La actitud emocional hacia el protagonista está contenida en la obra. [...]. La relación emocional con el protagonista surge de la construcción estética pues solamente en las formas primitivas él coincide necesariamente con el código tradicional de la moral y de la vida social.

En los textos de Reinaldo Arenas, el reconocimiento del protagonista de cada novela resulta claro debido a que las caracterizaciones que propone, es decir, el sistema de motivos a los que lo asocia, permite que el lector lo reconozca como el mismo, aunque aparezca como otro. Para Tomashevski, el rasgo más simple para caracterizar a un personaje consiste en la atribución de un nombre propio, en la *Pentagonía* esto se da

²⁸ Boris Tomashevski, “Temática”, en: Tzvetan Todorov, *Teoría de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 301.

aunque con ciertas particularidades. El protagonista de cada novela tiene un nombre propio que lo caracteriza pero cambia de una novela a la otra, por lo tanto, la continuidad del personaje en la serie no se establece a través del nombre sino a través de otras características que se asocian con el protagonista de cada historia y conforman un sistema que identifica al protagonista de toda la serie, quien evoluciona en la continuidad temporal.

El personaje de la primera novela, *Celestino antes del alba*, es el narrador quien a su vez tiene un doble cuyo nombre es Celestino y que se caracteriza por enfrentar un medio hostil: es un niño escritor y solitario en el entorno de una familia campesina; sus compañeros de colegio y sus vecinos lo estigmatizan acusándolo de homosexual. Su obsesión por la escritura y la persecución por parte de su familia para que la abandone es un tema recurrente en la novela que al tematizar la serie escritura-sexualidad-locura, lo conduce al desprestigio y a la muerte.

En la segunda novela, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el nombre del protagonista es Fortunato; el cambio de nombre unido a la muerte de Celestino disolvería la idea de continuidad. Sin embargo, pueden establecerse otro tipo de continuidades: su familia es la misma (los mismos abuelos, tíos, primos y la misma madre que, instalada en los Estados Unidos, se hace presente a través de las cartas); Fortunato también es escritor y solitario, y todavía tiene dudas con respecto a su sexualidad: se enamora tanto de mujeres como de hombres. El medio familiar y social lo hostiga para que abandone la escritura y la soledad, para que se adapte al mundo que lo rodea y para que trabaje. El protagonista de la novela tiene dos dobles femeninos: su tía Adolfina y su prima muerta Esther. El adolescente Fortunato responde así a la caracterización de Celestino aunque en una etapa etaria diferente; en un lugar distinto, ya que su familia se ha mudado a Holguín, y en un entorno socio-histórico más complejo: son los meses finales de la dictadura de Batista y del triunfo inminente de la Revolución. Fortunato muere en diferentes versiones al final de la novela.

El mismo sistema de motivos: la soledad, la escritura y la homosexualidad, caracterizan a Héctor, el protagonista de la tercera novela de la serie, *Otra vez el mar*. Héctor es un hombre joven que se ha adaptado, al menos para su entorno, para los otros, al sistema que lo rodea. Ya abandonó su pueblo y vive en La Habana casado con una de sus primas de Holguín con quien ha tenido un hijo. Cumple con el mandato familiar y social, ocupa un puesto burocrático y como premio a su cumplimiento recibe un departamento frente al mar y un período de descanso en la playa, esto último constituye

la anécdota central de la novela. La Revolución que triunfa hacia el final de *El palacio de las blanquísimas mofetas* se afianza y el protagonista se integra a ella. Es el primer libro de la serie que critica abiertamente al régimen castrista; la impostura de Héctor delata las fisuras de un sistema político que obliga a la masificación y castiga lo diferente. En este sentido, Héctor esconde su condición de escritor, disimula su carácter solitario, enmascara su homosexualidad y en esta situación su lucha contra el entorno, siempre hostil, se apropia del signo político del anticastrismo que se constituye en un nuevo motivo de su caracterización. En esta novela reaparece con claridad la duplicación del personaje pero con implicaciones muy diferentes de las que caracterizaron a Celestino y a Fortunato. Héctor muere en el viaje de regreso desde las playas de Guanabo a La Habana.

El sufrimiento de Héctor al imponerse una vida que no es la que desea y la toma de conciencia de su impostura provocan las transformaciones que se leerán en *El color del verano* en la que el juego del doble se complejiza. El protagonista es uno que se divide en tres y se nombra de tres maneras diversas: Gabriel (que coincide con el segundo nombre de Reinaldo Arenas), Reinaldo Arenas y La Tétrica Mofeta (que, según cuenta el mismo Arenas, era el apodo con que se lo conocía en su círculo íntimo). El protagonista se instala en un futuro imaginario en el que se festejan los cincuenta años de la Revolución. Es un adulto y mantiene las características propias de los anteriores protagonistas; del mismo modo que en la novela anterior, la persecución ya no depende del medio familiar y social sino del sistema político y, en esta historia, fundamentalmente de sus fuerzas de seguridad. La resistencia al sistema es el tema recurrente y se manifiesta a través de la escritura, la compañía de otros personajes en su misma situación y el ejercicio de la homosexualidad en espacios privados y públicos. La novela exhibe constantemente situaciones de peligro o de riesgo para el protagonista y para los otros personajes que conforman su círculo. La madre del personaje vive en Holguín y se constituye en la única razón por la que continúa la máscara: ante ella se presenta como Gabriel, está casado y tiene un niño, en este sentido, la figura materna aparecería también asociada a la represión. Las anécdotas que se relatan pueden fecharse en la década del setenta aunque el narrador establece como fecha el año 1999, un recurso que crea tensión entre ambas fechas y produce un efecto cómico que acentúa la crítica al régimen de Fidel Castro, quien aparece caricaturizado en el personaje de Fifo. El protagonista muere al final de la novela y la isla, Cuba, se desprende y se pierde en el mar.

La novela que cierra la serie, *El asalto*, transcurre en un futuro apocalíptico en el que la Isla se ha convertido en un gran campo de concentración con diversos círculos ordenados jerárquicamente. El protagonista no tiene nombre, es un hombre adulto que ha perdido todo sentimiento de amor o compasión por la humanidad y al que sólo lo alimenta su obsesión por matar a la madre. En su transformación el personaje se convierte en brazo fundamental del aparato represivo del sistema y sus víctimas directas son los homosexuales a quienes persigue personalmente como líder de un grupo de elite dedicado exclusivamente a su captura. Tampoco se dedica a la escritura dado que el pueblo en general ha perdido la capacidad de ejercer libremente el derecho a la palabra: sólo los máximos jefes hablan con libertad pero la escritura no forma parte de sus comunicaciones cotidianas. El protagonista logra asesinar a su madre quien aparece enmascarada en el cuerpo de Reprimerísimo, líder absoluto del sistema y contracara seria de la caricatura de Fidel Castro en el personaje Fifo de la novela anterior. El crimen expone uno de los motivos que establece la continuidad del protagonista, el repudio a todo entorno despótico. También se muestra como un personaje solitario que repele cualquier vínculo con otro ser humano. En el último estadio de la evolución del personaje dos de los motivos de la caracterización se manifiestan como una inversión de las particularidades de los personajes anteriores (la homosexualidad y la condición de escritor) y los otros dos motivos (la soledad y el rechazo al autoritarismo) se continúan. Paradójicamente, es el único protagonista de las cinco novelas que queda vivo.

Puede deducirse entonces que el protagonista de cada novela responde siempre al mismo sistema de motivos que lo caracterizan pero que en la evolución va atravesando diferentes etapas conforme pasa el tiempo que se manifiesta en las diversas edades, en el contexto socio-histórico que lo rodea y en las relaciones que establece el personaje con su entorno. Veremos a continuación las particularidades que diferencian a los protagonistas de cada novela y que terminan por esclarecer las continuidades.

Las particularidades de la infancia

El protagonista de *Celestino antes del alba* es un niño que, a su vez, es el narrador de la novela.²⁹ Casi en el comienzo presenta a su doble, Celestino, quien marca

²⁹ Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2009. Todas las citas pertenecen a esa edición, se señala el número de páginas entre paréntesis al final de cada cita.

el inicio de los conflictos que se originarán por la práctica escrituraria: “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” (20). La primera mención de Celestino se hace en tercera persona, como si fuera otro personaje sin relación directa con el narrador, sin embargo, unos párrafos después, el niño-narrador explica que la primera escena de escritura de Celestino coincide con la primera vez que su propia madre se tiró al pozo: “‘Antes de tener un hijo así, prefiero la muerte.’ Y el agua del pozo subió de nivel” (21). Se instala en este discurso la ambigüedad con respecto a la independencia tanto de Celestino como del niño-narrador, ambigüedad que se resuelve en la confirmación de la duplicidad del personaje.

Ottmar Ette en “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto” señala que la duplicación del narrador en la novela es anterior a la aparición de Celestino para lo cual cita el siguiente fragmento que aparece prácticamente en el inicio del relato:

“¡Cabronas!”, les digo y me seco los ojos. Entonces cojo un palo y las caigo atrás. [...] 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.³⁰

En este pasaje de la novela es posible captar una analogía entre el niño-narrador y la lagartija: ambos desdoblamientos se producen a partir de un acto de violencia, el atacante que rompe a la lagartija se convierte en atacado por su madre y es partido en dos; las dos partes de cada individuo siguen con vida y toman las mismas actitudes: una sale corriendo y la otra se queda frente al atacante saltando o bailando. Un detalle distingue al humano de la lagartija: el niño parte en dos el cuerpo completo del animal, en cambio, al niño-narrador la madre le rompe en dos la cabeza, parte del cuerpo que cuida el cerebro, el lugar del que surge la imaginación. El recurso puede leerse como una sinécdoque que anuncia el desdoblamiento imaginario del niño en Celestino quien aparece como un cuerpo completo. Además, en esta escena, la personificación de las lagartijas, la violencia que produce la fragmentación de los cuerpos que se resisten a desaparecer y se duplican y las mismas duplicaciones (teniendo en cuenta la sinécdoque) introducen al lector en la atmósfera de toda la novela en la que se tensiona la relación entre imaginación y realidad al punto de proponer un juego de ambigüedades

³⁰ Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996, p.100.

entre lo posible y lo imposible, un pacto de verosimilitud en el que solo la construcción ficcional y poética permite la decodificación.

A propósito de la cita, Ottmar Ette explica:

Empieza así un 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. [...] 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 fantástico de la infancia que se sobrepone a la “realidad” (100).

Ette señala los aspectos que le resultan más interesantes en la novela: el personaje doble; la multiplicidad de voces narrativas, que incluye el juego entre los géneros al incorporar las citas y al dramaturgo; la interposición entre los planos imaginarios y “reales”. En este estudio, Ette analiza las obras de la *Pentagonía* y se detiene en estos aspectos que son comunes a las otras novelas de la serie. Cuando propone la preeminencia del mundo imaginario sobre el mundo real, plantea como argumento que el referente extratextual debe ser repuesto por el lector ya que en la novela se desdibujan todas las marcas referenciales, incluso el período histórico en el que transcurre solo puede reponerse a través de la segunda novela que se enmarca en un período preciso.

Aunque Martha Patraca Ruiz cita el mismo fragmento, algo más extenso, para analizar el doble del narrador, su apuesta acerca de las duplicidades es mayor:

La imaginación posibilita la creación de un no yo, por eso es que dos cabezas tiene la lagartija, dos son las madres que tiene el narrador (la verdadera y la imaginada) y es él mismo que tiene un doble.

Celestino y el narrador son primos, sus madres fueron abandonadas por los respectivos maridos. Ninguno de los dos tiene hermanos, son de la misma edad y ambos son humillados y golpeados. Celestino tiene que ir a vivir con sus abuelos porque su madre Carmelina se suicidó. El gran defecto de Celestino es su manía por escribir.³¹

Patraca Ruiz destaca que en el fragmento lo doble no es una característica exclusiva del personaje sino que abarca otros aspectos; de alguna forma, la imaginación infantil es la que propone y justifica la serie de duplicidades que se nombran. Pero la visión doble de la madre puede relacionarse con un “doble” más profundo que es el mundo “real” y el que el narrador imagina. No solamente tiene una madre imaginada, aunque su presencia es muy fuerte, sino que también tiene primos imaginados, animales imaginados, vive situaciones imaginadas, es decir, todo un mundo que el personaje crea en paralelo a las

³¹ Martha Patraca Ruiz, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*”. En: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, México, UNAM, 2008, pp. 75-76.

escasas, rutinarias y rudas acciones que ocurren en el contexto que lo circunda. La autora del artículo aclara en la cita que el narrador crea un ser que lo duplica al cual le pone un nombre, le asigna una madre y una relación parental con él, al mismo tiempo recurre a su doble para que represente el papel más importante en lo que respecta a la reacción frente al mundo: la escritura.

También Perla Rozencvaig se ocupa de la figura del doble en *Celestino antes del alba*: para su análisis retoma el concepto de “segundo ser” de Keppler y encuadra a Celestino en la tradición original del *doppelgänger*:

[...] puesto que la historia se centra en la vida de dos muchachos que juntos constituyen una unidad. Esta unidad, frente al espejo, se convierte en cuatro, como el *doppelgänger* típico, pero con la diferencia de que el tercero corresponde a un “tú” que puede identificarse con los primos muertos y/o vivos del protagonista.³²

Si bien, en su artículo, profundiza el análisis del doble desde diferentes puntos de vista, en esta cita, lo mismo que los autores anteriores, relaciona el tema con el de las voces narrativas. Los tres críticos citados coinciden en que la figura del doble no es solamente un recurso argumental que puede interpretarse como la necesidad del niño-narrador de fantasear con una figura que le permita enfrentar una familia y un medio que lo acosa y lo humilla constantemente sino también un procedimiento ficcional que escinde y fragmenta la anécdota creando desde diferentes perspectivas una historia que, dentro de lo increíble, acierta a exponer una crítica corrosiva al sistema de valores imperante en ese momento.

Ahora bien, la caracterización del personaje se decodifica a través de la voz del niño-narrador, una suerte de monólogo interior fragmentado en el que se combinan sus pensamientos, sus fantasías, sus relatos. El discurso novelesco es mayor al discurso del personaje ya que aparece, como señala Ette, otra voz que intercala citas literarias o no literarias aisladas, en páginas en blanco, que fragmentan aún más el discurso en primera persona del protagonista y también un dramaturgo que compone la obra de teatro del “Último final”, en el texto dramático la primera persona pasa a ser segunda persona -el “tú” que menciona Rozencvaig en la cita anterior-. Sin embargo, es en el discurso del niño-narrador (en el relato en primera persona que incluye la voz de Celestino) donde se desarrolla la caracterización del personaje.

³² Perla Rozencvaig, “Presencia del doble en *Celestino antes del alba*”, en: *Reinaldo Arenas: narrativa de la trasgresión*, México, Oasis, 1986, p. 58.

Tres son los rasgos característicos fundamentales del personaje y su doble: la soledad, la condición de escritor y la presunta homosexualidad. Estos rasgos provocan rechazo y un fuerte hostigamiento por parte del mundo circundante que no lo comprende y, a la vez, originan las reacciones del niño-narrador y su doble para enfrentar esa oposición: la resistencia al entorno se constituye en un cuarto motivo caracterizador.

La soledad es una característica que se desprende del contexto: es el único niño que vive en la casa, en un mundo de adultos disconformes con su realidad que pretenden del niño trabajos o actitudes que alivien sus propios tormentos y que, al mismo tiempo, coincidan con el sistema de valores que ellos sostienen como legítimo. Si bien aparecen los primos, estos están presentes solamente en Navidad, al igual que sus tías, salvo Adolfinia que convive con la familia. El contacto que tiene con los otros niños, incluso con sus primos, no hace sino acentuar sus diferencias en relación con sus otras características: su sexualidad y la expansión creativa a través de la escritura. Es la soledad que rodea al niño-narrador la que excita su imaginación y lo lleva a crear un mundo paralelo en el que habitan: su doble Celestino, sus primos muertos, su madre “buena”. En ese mundo imaginario la muerte y la vida se cruzan, el niño tiene la posibilidad de volar, los animales y las plantas actúan como personas y se puede escribir un poema infinito en los troncos y las hojas de los árboles.

Si bien ambos mundos se cruzan y entrecruzan constantemente, pueden ser identificados micro-relatos que forman parte del mundo “real” y otros que son puramente imaginarios. Por ejemplo: todos los relatos que se refieren a las tareas (traer agua del pozo, desmalezar el maíz, traer y llevar las vacas) forman parte del mundo real, rutinario y cotidiano. Comúnmente, terminan generando acciones de violencia ya que el niño-narrador no realiza ninguna tarea con total precisión. Por ejemplo, cuando se le caen los cubos con el agua es insultado y amenazado por su madre: “-¡Ya botaste el agua! ¡Prepárate, porque voy a llenar las latas con el zumo que te saque de las costillas! ¡Prepárate, desgraciado!” (48). También, cuando pierde un ternero, su abuelo lo amenaza: “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” (44).

Sin embargo, dentro del mundo imaginario, la escena de los cubos de agua es revivida de otra manera para introducir la duplicidad en la madre: cuando él esperaba el

golpe, su madre le acarició la cabeza. Ese recuerdo es uno de los que le permiten crear a la madre buena:

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 [...] (36).

En el “Último final” se relata la escena del velorio imaginado de la madre. Esa muerte significa para el narrador el momento de su gloria dado que todos se preocupan por él, es la primera vez que llama la atención de manera positiva a través de la lástima. El narrador se entera de la muerte a través de una bruja y en el diálogo con el coro de primos se explicita la existencia de una madre “otra”:

-Se murió tu madre -dijo el coro de primos.
-¿Qué madre?...
-Tu madre, la que regaba las matas de guanina y decía que eran sandovales [referencia clara a la madre “mala”].
-¿Y la otra?
-La otra hace tiempo que se tiró al pozo.
-¿Y quiénes nos quedan ahora? [El plural incluiría a Celestino]
-No lo sabemos, pero es posible que todavía te queden algunas que otras madres por ahí, regadas.
-Díganles que ya no vengan (171). (Las referencias entre corchetes son nuestras).

El fragmento señala, dentro del discurso onírico, el reconocimiento de la madre imaginaria, asociada a la bondad y a la belleza, y el de la de la madre “mala”, relacionada con la violencia, el despecho y el deber. En el artículo de Perla Rozencvaig antes mencionado, la visión de esta madre mala es asociada con el miedo a la castración que se manifiesta en la posesión por parte de la madre de instrumentos fálicos como lanzas y hachas, y con la figura perseguidora de la madre-sapo -símbolo que “representa el aspecto inverso e infernal de la rana” (48) y que concentra todas las cualidades negativas-, quien “convertida en instrumento del mundo adulto, destruye y elimina a todo aquel que ose transgredir sus normas” (62). La muerte de la madre es ilusoria porque reaparece viva en los fragmentos siguientes.

Este mundo de la imaginación en el que predominan la animación, la hipérbole y la belleza también se hace explícito para establecer una conexión directa con el destinatario del monólogo, al que se asocia la figura del lector:

Después de cada relámpago viene un trueno enorme y luego otro relámpago. Si me pudiera levantar saldría al corredor y vería caer el agua (porque todo esto que he contado es imaginado, pues nada he visto), pero no podemos: un relámpago muy

flaco hace rato que entró en el cuarto, y nos dijo: “Quédense quietos si no quieren que los achicharre”. Y aquí estamos muy quietos (79).

La aclaración entre paréntesis establece la conexión con el destinatario y prepara la explicitación del mundo imaginado que se manifiesta a través de la personificación del rayo. El niño-narrador intenta involucrar al destinatario-lector en su mundo imaginario a través de apelaciones directas que, además, justifican el discurso del solitario. Con respecto a la escritura de Celestino el narrador señala: “En todo eso pienso y para que él termine más pronto le digo que si quiere que lo ayude. Él me dice que sí, pero, como saben ustedes, yo no sé escribir y no puedo decir nada...” (118). Otra apelación que cumple la función de establecer complicidad con el lector aparece, casi al terminar el “Segundo final”, cuando describe el cuarto de su madre: “Es muy raro el cuarto de mi madre. ¡Si ustedes lo vieran!: en él no hay cama ni ventanas” (158). El lector es llamado a entrar en el discurso infantil que cruza ambos mundos con la finalidad de establecer la credibilidad.

En todo el relato la muerte de los personajes, incluso la propia, es imaginada permanentemente por el niño-narrador. Sin embargo, hacia el término del “Último final”, fantasea con la posibilidad de ser eterno y es cuando el concepto de eternidad exacerba el sentimiento de soledad que potencia la necesidad de un doble y de un mundo imaginado:

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.
Entonces, debo volver a inventar. Hasta que por fin no quede ni un árbol en pie... Ya puedo dormir tranquilo, con mi hacha guardada debajo de los sobacos (232).

Se establece un juego discursivo: el “yo” le habla a un “tú”, que el lector asocia inmediatamente con Celestino, en su discurso el “tú” es inventado por el “yo”. Pero en el párrafo siguiente el sentido de “invención” puede asociarse con la escritura ya que se relaciona con los árboles caídos, los que tala el abuelo con su hacha, proponiendo una identificación de la que solamente se hace cargo en este párrafo. Puede verse un juego de asociaciones que propone la ambigüedad del pronombre en el que “yo” puede ser “tú” y hasta un “él”. En la intensa soledad, el niño-narrador crea un doble y se duplica con el represor de la manifestación que más lo identifica, la escritura.

La segunda característica del narrador, que lógicamente comparte con Celestino, es la sexualidad. Hay dos tipos de escena que son determinantes para mostrar este rasgo:

las que exponen la estigmatización de los otros y las que implican, además, cierto reconocimiento del conflicto sexual por parte del protagonista. Entre las primeras, una se desarrolla en la escuela. El niño llega con su madre y los compañeros lo molestan, en seguida, sus dichos recaen sobre su sexualidad y la de su primo Celestino:

-Llora como una mujer.

[...]

-Es de la misma calaña que Celestino: ¡pantalones por fuera, sayas por dentro!

[...]

-¡Los dos son mariquitas!

-¡Mariquitas! ¡Mariquitas!

-¡Hazle comer el mojón de caballo!

-¡Ciérrense las portañuelas!... (39-40).

Los otros niños juzgan la compañía materna como una necesidad infantil, esta percepción deriva en la asociación con la homosexualidad y provocará una reacción violenta y escatológica ya que le arrojan al niño-narrador excrementos de animales y de humanos. En otras escenas, la asociación con la homosexualidad se produce por la práctica de la escritura: la madre del narrador dice acerca de la obsesión de Celestino: “Eso es mariconería” (20). Además, en una escena inmediatamente posterior, asociada al disgusto de la madre, el niño-narrador y Celestino van al río y “los muchachos” (no se aclara si son los mismos de la escuela o los primos que aparecerán al final del relato en la fiesta de Navidad) sacan a Celestino del río y lo mandan a bañarse con las mujeres. El narrador lo acompaña y es golpeado en las nalgas. La angustia es compartida por ambos: “Yo tenía deseos de llorar. Pero él lloró también por mí” (21).

El otro tipo de escena señala el conflicto sexual del protagonista. En el “Último final” llegan los primos y primas para festejar la Navidad. El primer problema al que se enfrenta el protagonista es anular el deseo de jugar con las niñas y las muñecas: “Tú eres el padre de la criatura y debes imponer el respeto. Pero no..., aunque sé que estás loco por subir, no lo puedes hacer. Confórmate con mirarlas desde abajo; tú no eres una niña” (179). El segundo es la vergüenza que siente cuando descubren que ha mantenido una “relación sexual” con una muñeca. En ambas situaciones, lo conflictivo es la reacción de los otros y la necesidad de cumplir el mandato social, sin embargo, en la segunda escena, desobedece y luego se avergüenza:

Mis condenados primos que también hacen puerçadas, igual que yo; y una vez mataron a una infeliz chiva... Pero, de todos modos: ¡qué vergüenza!, con todo el mundo; porque ya todos lo saben. Y ellos lo hacían siempre en tal forma que no había quien se enterara. ¡Qué vergüenza!, ya todos lo saben y hasta Celestino lo sabrá también (182).

Esta vez, Celestino queda al margen de la situación y el niño siente pudor al suponer que su primo puede saberlo. Por otro lado, la animación de la muñeca como objeto de deseo se relaciona con la humanización de los animales en los actos carnales que realizan tanto los primos como el abuelo, hechos que exculpan al niño-narrador.

El tercer rasgo característico, que se manifiesta exclusivamente en Celestino, es su condición de escritor. Celestino escribe un poema interminable en las matas y en los árboles, en su escritura despliega una furia obsesiva e inacabable que también provocará la reacción negativa y furiosa de los otros. Ya señalamos cómo la madre asocia la escritura con la “mariconería”. Por otro lado, otros personajes establecen una relación de la escritura con la locura. La familia reacciona de diferentes maneras: la abuela y la madre insultan y se lamentan porque los vecinos ya no les hablan a causa de lo que escribe Celestino; el abuelo, en cambio, ejercerá una acción física represiva. Las mujeres suponen que escribe groserías pero ellas no saben leer, incluso el narrador se presenta como un iletrado, sin embargo, la voz de los otros les asegura la peligrosidad de esos escritos. Inmediatamente después de la escena sexual con la muñeca, aparece un diálogo entre el narrador y la abuela, quien le explica la vergüenza que les da Celestino:

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... [...] una de las cosas que leyó la mujer de Tomásico decía: “Quién será mi madre”, “Quien será mi madre”, “Que la busco en el excusado y no la veo”... (187).

Estos versos son leídos como una falta de respeto escandalosa que se vincula con la falta de juicio y que es plausible de castigo. El miembro de la familia que se ocupa generalmente de castigar a Celestino es el abuelo quien, con su hacha -símbolo de su poder-, ejerce la violencia contra el cuerpo de Celestino y contra la escritura misma. El abuelo le clava el hacha a Celestino en la espalda, en el pecho o en la cabeza y, con la misma hacha, va derrumbando una a una las matas o los árboles que son el soporte material de la escritura. Esta pelea incesante que provoca el deseo de continuar escribiendo termina por convertir el campo en el que habitan en una especie de páramo. Celestino deja su marca cultural en la misma naturaleza y lo que intenta escribir es un poema infinito que nunca termina de empezar y que jamás tendrá fin, es por eso que la lucha con el abuelo no culmina nunca. El personaje está siempre asociado a lo cultural-intelectual y a una sensibilidad desmesurada: cuando hace su aparición tiene un libro en

la mano, es la única vez que un objeto de este tipo es nombrado en el medio rural en el que viven; por otro lado, es el que intenta eludir la violencia aguantando el dolor y escondiéndose de los otros. Incluso en el único momento en que tienen una compañía festiva, en las navidades, Celestino se esconde en un nido en el techo y aparece solo frente al niño-narrador, hecho que certifica su condición de doble.

Puede describirse, entonces a la dupla protagonista como un personaje solitario, que escribe y que tiene un conflicto en la asunción de su sexualidad pero a quien los otros estigmatizan como homosexual. Por otro lado, para la lectura del personaje en la perspectiva evolutiva de la Pentagonía, es un niño pequeño en quien el exceso de imaginación o los conflictos sexuales serían naturales pero que, en el medio que lo rodea, se convierten en rasgos punibles; de allí que el protagonista utilice la escritura y la imagería como medios de resistencia.

El ingreso en la sociedad

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* el protagonista se presenta en otro período etario, se llama Fortunato y es un adolescente, lo caracteriza el mismo sistema de motivos que al protagonista de la novela anterior.³³ Si bien el medio familiar es el mismo, el medio social ha cambiado. La familia, a instancias de Moisés, el marido de Digna, una de las tías, ha vendido la finca de Perronales y se mudó a Holguín. En primer lugar, se analizarán los elementos que relacionan a Fortunato con el niño-narrador y Celestino de la novela anterior a fin de establecer rupturas y continuidades en la caracterización del personaje, asimismo, se revisarán las modificaciones en los procedimientos utilizados.

En la novela hay fragmentos que conectan directamente a Fortunato con Celestino, por ejemplo: “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” (45). Este comentario se atribuye a Adolfina y aparece en uno de los tantos textos aislados que se insertan en página en blanco, y que, al igual que en *Celestino antes del alba*, fragmentan el discurso novelesco. Adolfina intercambia los nombres y denomina “Fortunato” a “Celestino”, quien acostumbraba escribir en los árboles, acción que Fortunato ya no realiza.

³³ Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Tusquets, 2001. Todas las citas corresponden a esta edición, se señala el número de página entre paréntesis al final de cada cita.

En otro fragmento, un narrador en tercera persona, que focaliza su discurso desde el punto de vista de Fortunato, relata una fiesta de celebración de Navidad en el pasado, en el campo y al situar a Fortunato señala:

Y él mirando, él escuchando, él percibiendo, él rodando loma abajo, él prolongando, aumentando, movilizándolo aquellas voces y aquellas figuras; él inventando aquellas figuras. Sensaciones, sensaciones. Sólo sensaciones. Porque lo cierto es que nunca habían celebrado allí fiestas de tales dimensiones. Porque lo cierto es que la realidad siempre era otra. Y él estaba siempre en otra realidad, en otra que no era precisamente aquella, la que ellos llamaban *la verdadera* (49. Cursivas en el original).

La contaminación de voces se manifiesta a través del exceso de repeticiones, del uso del gerundio y del uso de cursivas. La relación con Celestino se desprende de la importancia de la imaginación en la niñez del personaje que inventa realidades paralelas. Esta evocación de Fortunato responde a las circunstancias del niño-narrador y de Celestino.

La reconstrucción del pasado de la familia en la finca abarca muchas escenas que no se narran en la novela anterior acerca de las tías o de los abuelos, algunos de los acontecimientos involucran a Fortunato quien acciona su imaginación como mecanismo de defensa:

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 (51).

El discurso heterodiegético, en este fragmento es más objetivo, señala la evolución del niño y menciona al amigo imaginado, en quien el lector puede recuperar a Celestino. La invención de mundos paralelos y de Celestino se reafirma en otro comentario en tercera persona que se presenta simultáneamente, en la misma página, con un discurso en primera persona de Fortunato:

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 belleza), todo lo que él hubiese querido ser (hubiese podido ser, quizá) hallaba oportunidad de manifestarse. [...] 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 (103-104).

El narrador detalla la representación del primo inventado: Celestino encarna las cualidades que en Fortunato no se pudieron desarrollar y simboliza las posibilidades de su manifestación: el primo era el escritor, era su compañía y, en secreto, la realización de su homosexualidad. Se distancia del personaje para reiterar información del pasado de Fortunato y especificarla. Este fragmento se relaciona con otro en el que se recuerda

otra invención de Fortunato niño que es el velorio de su madre, anécdota que se relata en *Celestino antes del alba*: “Mataba a la madre tan sólo por verse en el centro del funeral” (101). Estos ejemplos constatan la continuidad entre los personajes: a pesar de la muerte del niño-narrador y del cambio de nombre comparten un pasado común que identifica al uno con el otro.

El Fortunato del presente de la novela, el adolescente, tiene los mismos rasgos característicos de Celestino: la soledad, la escritura y la homosexualidad pero adaptadas a los cambios de edad y de entorno. También será castigado por la hostilidad del medio y utilizará la imaginación para pelear contra él. El medio familiar aparece ampliado: a la abuela, el abuelo y Adolfina, que aparecían en la novela anterior, se les suma Digna con Tico y Anisia, Celia y su hija muerta Esther; ninguna de las dos tiene marido, la primera fue abandonada por Moisés, quien los convenció de mudarse al pueblo; la segunda enviudó muy joven. Hay otra tía, Emérita que no vive en la casa. La madre de Fortunato emigró a los Estados Unidos para trabajar y le escribe a su hijo constantemente. Todos los miembros de la familia padecen la vida y actúan en función de sus padecimientos. Por otro lado, el entorno social no ayuda a una vida mejor. La novela se enmarca en los últimos meses de la dictadura de Batista y la lucha revolucionaria. El contexto histórico tiene una representación importante en este relato, al contrario de lo que pasaba en *Celestino antes del alba*. La relación entre el protagonista y el devenir histórico cubano adquirirá mucha importancia en la *Pentagonía* a partir de esta novela. La nueva percepción de la cuestión histórica puede relacionarse también con el crecimiento del protagonista, con la mudanza a un pueblo de más habitantes, cercano a los espacios que fueron bastiones revolucionarios y con la importancia de los hechos históricos mismos.

Fortunato mantiene, de cualquier manera, rasgos característicos que lo relacionan con Celestino, aunque actuará de maneras diferentes. Por un lado, se siente solo y diferente. No le gusta el pueblo, no está a gusto con su familia y no le interesa su trabajo. Al ingresar el devenir histórico en la existencia del protagonista, comienzan las obligaciones que se relacionan con la vida adulta y la explotación propia de un período capitalista, dictatorial y en crisis: Fortunato trabaja en la fábrica de dulce de guayaba instalada en el fondo de su casa. Su trabajo es hacer cajas para envasar el dulce y tiene compañeros de labor que podrían mitigar su soledad, sin embargo las circunstancias no le permiten establecer vínculos. Ottmar Ette observa en su estudio sobre la obra de Arenas como conjunto:

En la vida regida antes por las estructuras familiares irrumpe la explotación capitalista. [...] El trabajo a destajo no solamente significa una explotación de su fuerza física, sino que le impide establecer amistades con los otros trabajadores, que cuando escasea el trabajo se convierten en concurrentes agresivos (102).

La agresividad de sus compañeros se manifiesta de diversas maneras: le esconden las piezas necesarias para su trabajo, le roban las cajas que deja cuando va a desayunar: la escasez produce actitudes mezquinas que escapan, en un principio, a la comprensión de Fortunato pero posteriormente, cuando reconoce las estratagemas de los demás, pierde tanto la confianza como la posibilidad de establecer lazos sociales y, aunque intente adaptarse a las actitudes de los otros, sus diferencias lo llevan a un fracaso rotundo:

Con camisas blancas salían, anocheciendo, a meterse con todas las muchachas del barrio, a visitar novias, amigas, queridas. Él los miraba: briosos, juguetones, como caballos jóvenes. Y también a veces hacía aquellos gestos, y también a veces, saltaba, reía. 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... (112).

La relación con el trabajo lo obliga a la cercanía de los otros, sin embargo ya sea por celos laborales o por reconocerse diferente, no puede establecer un lazo sincero con el resto de los varones. Las diferencias, que agudizan su soledad, se vinculan con su inserción en mundo laboral competitivo y con su sexualidad pero también con su extremada capacidad de comprender, sufrir su propia pena y las penas de los otros. Este complejo sistema de motivos asegura la conciencia propia del escritor y se manifiesta a través de las diversas duplicaciones que sufre Fortunato.

En relación con la sexualidad, se sostiene el conflicto que caracterizaba a Celestino. Fortunato comienza a ejercer su sexualidad y se le presentan situaciones diversas con ambos sexos. Por un lado él sueña con Lolín, una prostituta que conoció en “El repello de Eufrosia”, casa de citas del pueblo, y fantasea con escaparse con ella. Tiene, además, junto a unos compañeros, un encuentro sexual en ese lugar aunque sólo logra satisfacción a través de la masturbación, hecho que agrava su frustración y su conflicto sexual, sin embargo evade el problema ya que supone que al resto de los compañeros les pasó lo mismo. También se convierte, por un tiempo, en una especie de “Don Juan”, pero es solamente una impostura, que adelanta la composición del protagonista de la próxima novela: “Fue entonces cuando comenzó a enamorar a todas las muchachas del barrio, y llegó a tener una novia en cada cuadra, y llegó a ser el ‘Don Juan’ del reparto, y llegó a aborrecer a todo hombre que le sonriese a otro hombre [...]” (114). Esta postura varonil ficticia que el protagonista procura exteriorizar manifiesta su

necesidad de esconderse en un espacio que ya no tiene refugios. La vida en el pueblo obliga a Fortunato a adaptarse y a modificar sus formas de resistencia. A estas experiencias que intentan establecer la imagen de hombre aceptada por el medio, se oponen sus manifestaciones homoeróticas, narcisistas y edípicas. La masturbación es una práctica frecuente en el adolescente pero para Fortunato las imágenes que disparan la autosatisfacción son la madre o Avi, uno de los compañeros con los que visita “El Repello”. Por otro lado, el entorno destaca algunos rasgos que lo ligan a una imagen femenina: los pantalones ajustados, por los que la abuela le llama la atención; las manos de mujer, por las que Adolfinia reconoce a Fortunato en el muchacho ahorcado.

La voz en tercera persona contaminada por la voz de Fortunato comienza a explicar el pasaje del niño al hombre y los distintos reconocimientos que esto conlleva. Luego de una anécdota en la que se refugia en el baño y se masturba pensando en su madre, aparece una reflexión acerca de su capacidad imaginativa y las maneras de escapar de lo que lo circunda; el narrador, incluso, lo interpela en segunda persona:

Pero si tan solo pudieras, pero si tan solo pudieras... Y algo comenzaba a caer del cielo. Algo, como la dimensión impalpable de una estafa desmesurada, asfixiante, fija, llegaba ya, presionaba su garganta, entraba en el estómago. Sensaciones, sensaciones. Otra vez las terribles sensaciones (113).

En el rito de pasaje los inventos del niño no son suficientes: “Pero la vida no puede tolerarse cuando solo la habitan cosas figuradas, irreales”. Las reacciones de Fortunato frente a su propio crecimiento y frente a su entorno establecen una continuidad con las de Celestino y serán la escritura y los desdoblamientos los que mitiguen su soledad. Para escribir, no necesitará las matas y los árboles: el soporte será más “real” ya que escribe en papel, papel robado al pequeño comercio del abuelo. Otra vez aparece la necesidad de ocultar el acto de la escritura que no es reconocido como valioso por el medio pero que, a la vez, se hace posible por un delito: doble reacción de trasgresión ante el mundo que lo rodea: roba y escribe. Esta novela no tematiza la escritura como otras obras de la *Pentagonía* sin embargo se menciona el robo del papel (como le ocurría a Celestino, conseguir el soporte para materializar su escritura constituye un desafío: en Holguín el papel se consideraba objeto de lujo y quien lo resguardaba era el abuelo) y, además, se presenta la idea de una escritura “interminable”, como el poema infinito de Celestino. La manifestación se condensa en estos aspectos, sin embargo, su condición de escritor se revela de diversas maneras.

Una de esas formas es la reiteración del recurso de los desdoblamientos, asociado también a la soledad. Ya no aparece el “primo mágico”, sino que el protagonista asume el rol de intérprete de los demás y “es” cada uno de los personajes:

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 exilió 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 (115).

Vive las vidas de Adolfinia, de su madre, de su abuelo y de sus tías (ambas terminan internadas en un loquero). Esta idea se refuerza hacia el final de la novela, en la “Sexta agonía” cuando Fortunato, al reconocer que no tolera más la vida con su familia y en ese pueblo, decide irse; se va con los rebeldes pero debe regresar para conseguir un arma. Ese regreso marcará su muerte, que también es doble. En una versión aparece ahorcado en una esquina; en otra, la final, es asesinado por las fuerzas represivas de Batista que lo torturan para sacarle información. Esa muerte se narra a través de una carrera que culmina con un disparo. El narrador relata ese recorrido en el que Fortunato considera su propia vida y expone la idea del “intérprete” de toda su familia:

¿Acaso no había sido él 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 (360-361).

El corolario que el narrador deduce de las duplicaciones de Fortunato puede asociarse con una imagen de “escritor” como testigo que se hace cargo de elaborar el discurso que queda como testimonio, aunque, para tal fin la manifestación debe ser trascendente. El escritor es aquel que transforma la materia tanto en lo anecdótico como en lo lingüístico: interpreta los hechos y las personas y los hace trascender a través de la constante transformación. La imagen de escritor que se configura en este relato adquirirá relieve en el resto de las novelas de la serie.

Además de este doble-intérprete, pueden establecerse otras formas de duplicidad en la novela. Por un lado, el propio Fortunato se convierte en otro en el fragmento titulado “Fortunato y el espejo”. El personaje establece un diálogo consigo mismo, se habla en segunda persona y expone su problemática sexual: “Estás frente al espejo y te da vergüenza estar frente al espejo. Y que la gente pueda pensar que me estoy mirando igual que las mujeres. Como lo hacen las mujeres” (160). Sin embargo, no es la

observación de su cuerpo lo que motiva la mirada hacia el espejo sino la conversación: se necesita a sí mismo como interlocutor, otro de los signos que señalan su soledad. Más que hablarse, se discute por su situación en la familia y en el pueblo, se insulta y manifiesta la voluntad de irse.

Las otras duplicidades se exteriorizan en otros personajes: las particulares relaciones con Adolfinia y con Esther, la prima muerta. El nexo con la tía solterona se constituye a través de frases que explicitan esta duplicación tanto en la voz de Adolfinia como en la de Fortunato: “Algunas veces yo dejo de ser Adolfinia y me vuelvo Fortunato. Y Fortunato soy” (213). La “Cuarta agonía” comienza con un pronombre objetivo en femenino cuyo referente podría ser una de las tías:

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 (183).

Sin embargo, el personaje femenino se desdibuja al exponer hechos que solo le ocurren a Fortunato, como la continua llegada de las cartas de la madre. El resto del fragmento continúa con las quejas y los sueños del protagonista de la novela. Perla Rozencvaig comenta acerca de este fragmento:

El narrador es Fortunato quien al dialogar consigo mismo libera al alma femenina que vive dentro de él. Arenas dota esta alma de materialidad al convertirla en un personaje con vida propia ya que Adolfinia existe independientemente de su sobrino. Sin embargo, es su presencia en la novela la que subraya las inclinaciones sexuales del personaje.³⁴

La relación entre la presencia de Adolfinia y la homosexualidad del protagonista puede observarse en los comentarios de la propia Adolfinia hacia los gestos o rasgos afeminados de su sobrino pero también, aunque de manera más oblicua, en la abstinencia sexual de ambos y en la salida desesperada de la última noche. A este respecto, Rozencvaig observa: “Cuando Adolfinia sale en busca de un hombre que le haga perder su virginidad (símbolo de su fracaso sexual), Fortunato sale en busca de un rifle liberador (símbolo fálico) que lo aleje del medio familiar” (89). Esa noche, ella manifiesta miedo de morir ahorcada y Fortunato aparece ahorcado en una de las versiones de su muerte.

Francisco Soto en su estudio sobre la *Pentagonía*, considera otras coincidencias, como, por ejemplo el refugio del baño: para Fortunato es el espacio propicio para la

³⁴ Perla Rozencvaig, “El lector y las voces narrativas en *El palacio de las blanquísimas mofetas*”, op. cit. p. 87.

masturbación y, para Adolfinia, es el único lugar en el que puede hacer lo que realmente desea, incluso prenderse fuego (uno de los temas recurrentes de la novela es la desesperación de la abuela por sacar a Adolfinia del baño y su constante fracaso). Soto observa, además, que ambos toman la decisión de pasar a la acción en el mismo momento:

In the end, both Fortunato and Adolfinia reach such a state of frustration than even these momentary self-gratifying fantasies (Fortunato's masturbation and Adolfinia's monologues of anger) are no longer sufficient. Action (or rather *interaction*) must be taken (63).

Soto coincide con Rozencvaig en que el último recorrido de ambos se realiza paralelamente y expone el carácter doble de Fortunato-Adolfinia, así como también en que el final de esa salida representa el fracaso simultáneo de los dos.

La duplicación con Esther aparece fundamentalmente en los segmentos denominados “Vida de los muertos” en los que se confunden acciones e intereses de ambos. En estos fragmentos tanto Fortunato como Esther relatan encuentros, paseos, juegos y remarcan sus coincidencias. Celia, la madre de Esther, lamenta haber perdido la relación con su hija muerta a partir de la muerte de Fortunato ya que se habían convertido en compañeros inseparables. En el último fragmento, casi el final de la novela, una voz que no se identifica pero que se asocia a Esther recibe el cuerpo acribillado, plantea que el río cesa de fluir, en relación con la vida que se asocia al agua y culmina señalando la desaparición del palacio y el fuego que emana del cigarro de un hombre y termina con todo. También en el fragmento “La función” en el que se representa una extraña obra de teatro, Fortunato y Esther, como observa Rozencvaig, ambos muertos, representan una pareja de adolescentes que se diferencia de los otros ya que son personajes “con vida”; el resto son piedras. Ser adolescentes es importante en la novela porque en uno de los fragmentos Fortunato afirma que la inteligencia se pierde después de los diecisiete, edad de Fortunato en el momento de su muerte; Esther tenía trece cuando se suicida. Fortunato concede a su prima muerta en plena edad de la sabiduría la facultad de inventar las palabras y, también, la capacidad del entendimiento (128).

Tanto Fortunato como sus dobles femeninos mueren. Las muertes y la presencia de la mosca pueden leerse como el final de toda la familia que, además, no continuará junto al personaje en las etapas que se desarrollarán en las novelas posteriores de la serie, salvo la madre que, en la adolescencia del personaje, había emigrado a los Estados Unidos.

Trabajar para la Revolución

La tercera novela de la serie, *Otra vez el mar*, centra el relato en una pareja con un hijo; han pasado más de diez años de gobierno revolucionario y Fortunato ha devenido en Héctor.³⁵ El protagonista está desdoblado en su esposa pero a través de procedimientos muy diferentes de los presentados en las novelas anteriores. Héctor y su mujer tienen puestos burocráticos y se encuentran en una posición económica y social acomodada: han recibido un departamento frente al mar en La Habana y pueden tomarse una semana de vacaciones en la playa de Guanabo. Justamente, ese es el centro de la anécdota, los seis días que pasan en la playa. Sin embargo, del relato de esos días se desprenderán una serie de recuerdos reales e imaginarios, una reflexión profunda acerca de la vida en ese período revolucionario, el reconocimiento de sentimientos intensos aunque eludidos por parte del protagonista y una crítica a toda adaptación al sistema que será vituperado a partir de la angustia humana. El protagonista se caracteriza aún por el sistema de motivos de los personajes anteriores: está solo, es escritor y es homosexual. Sus características lo obligan a enfrentarse con un entorno social y político cada vez más represivo. En *Otra vez el mar*, la lucha furiosa del protagonista contra los otros se focaliza en el sistema de gobierno que coarta sus libertades individuales y, como el anclaje en el tiempo histórico es claro, el sistema se personifica y adquiere nombre y apellido: Fidel Castro.

En esta novela, la duplicidad parece ser el signo rector en la construcción de todo el relato, no solamente del personaje. El texto cuenta, desde el viaje de regreso a La Habana en auto, los seis días de vacaciones que pasa la familia. Se divide en dos partes: la primera está, a su vez, dividida en seis días; la segunda, en seis cantos. Esta estructuración doble acompaña la duplicidad del narrador y del personaje ya que la primera parte será narrada por la voz femenina, la esposa de Héctor y los cantos de la segunda parte presentan los pensamientos y sentimientos de Héctor, es decir, de la voz masculina. En el final de la novela, Héctor impone la realidad de su fantasía exponiendo su absoluta soledad: “Aún tengo tiempo para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo -como siempre- en el auto” (375). En esta cita, que prácticamente cierra la novela, Héctor manifiesta que su esposa es su doble de fantasía quien encarna otro punto de vista con el que enfrentar la agónica realidad que vive el protagonista.

³⁵ Reinaldo Arenas, *Otra vez el mar*, Barcelona, Tusquest, 2002. Todas las citas pertenecen a esta edición, se señalan los números de páginas entre paréntesis.

El personaje femenino no tiene nombre, dato que refuerza su condición de doble de Héctor. Toda la primera parte toma la forma de un monólogo interior en el que se relatan los seis días de vacaciones. Los días se suceden uno tras otro y en la página solamente se marca al costado del texto escrito: “1º día”, “2º día”, en letra muy pequeña. Es decir que la delimitación de los días no interrumpe el monólogo.

El discurso de la mujer comienza con la narración del viaje de regreso en automóvil hacia La Habana por una carretera al costado del mar. Prosigue con un relato retrospectivo que tiene como eje argumental los seis días en la playa y las relaciones del matrimonio con sus vecinos: un muchacho y su madre. Si bien se respeta el orden cronológico de los hechos, el texto se fragmenta para dar paso a otras retrospectivas y sueños que se conjugan con reflexiones personales acerca de su matrimonio, de Héctor y de la política. En el discurso de la esposa se percibe la convicción de que su marido no es feliz y de que ella, en parte, es culpable de esa infelicidad. En realidad, el reconocimiento de la evidente homosexualidad que Héctor oculta a la sociedad a través de la familia, opera, en el personaje de la esposa, como germen para revisar la historia pasada de la pareja y como punto de partida para advertir el futuro del mismo Héctor y del muchacho. Las manifestaciones de temor, los celos y las intenciones de prevenir al joven son claras evidencias. Por otro lado, la revisión del pasado de la pareja permite establecer vinculaciones con la novela anterior de la serie, en tanto procedimiento intratextual, pero, para el personaje femenino, recuerda la angustia de una vida no elegida pero respetada, de sus malas relaciones con la madre, del deseo -nunca satisfecho plenamente- de la compañía de Héctor, de la traición a sus ideales rindiéndose al sistema burocrático del régimen para tener un departamento y gozar de unas vacaciones en la playa. Estos recuerdos que se intercalan tanto en el discurso de la mujer como en el de Héctor establecen la continuidad de la historia: el pasado en Holguín, el alzamiento con los rebeldes, la relación entre ambos primos en la casa de la tía, el regreso, en este caso triunfal como soldado de la Revolución. Los lazos entre un personaje y otro no aparecen tan estrechos como en la novela anterior dado que el adulto Héctor se propone una reflexión crítica acerca de su propia vida; Fortunato recuerda con nostalgia el niño que fue pero el pasado de Héctor forma parte de su crisis existencial: ya no hay nostalgia ni melancolía. Roberto Valero apunta acerca de Héctor:

El personaje que se alzó contra Batista arriesgando lo poco que tenía (la vida) es ahora el que ve de nuevo, enfurecidamente, la implantación de una nueva tiranía

más minuciosa, cruel, prepotente y tecnicada en su acoso que todas las anteriormente padecidas. Por primera vez lo invade el sentimiento de “estafa”.³⁶

La condición del presente obtura las continuidades y acrecienta las asperezas.

La novela, como novela de la desilusión, manifiesta en cada personaje las agonías del individuo que debe adaptarse a un sistema que, en realidad, lo obliga a ser otro. En el caso de la esposa: el trabajo incómodo y cansador, la hipocresía de la sociedad y, fundamentalmente, la maternidad necesaria pero no deseada son los temas que la torturan, además del desamor de Héctor. Su condición de mujer, que ella relaciona con la belleza, la sexualidad y la juventud, debe ser dejada de lado para dar paso a lo que no la hace feliz. Por otro lado, se enfrenta, en esas vacaciones a otro modelo femenino que detesta: la madre del muchacho. Es una mujer mayor que ha perdido el atractivo físico, ha quedado viuda muy joven y tiene como único objetivo en su vida atender y cuidar a su hijo, el muchacho adolescente que representa la libertad: “El muchacho es libre, vive sin ataduras ni temores”.³⁷ La contra-cara de la esposa, la madre, ha criado al muchacho con todos los cuidados posibles, es experta en puericultura y se las arregla, a pesar de la carestía, para alimentarlo bien y vestirlo de una manera decorosa garantizando el crecimiento de un hombre sano y fuerte. El producto de dicha crianza no será el hombre nuevo revolucionario sino un muchacho indolente, displicente y, fundamentalmente, libre. Él manifiesta abiertamente sus intenciones eróticas hacia Héctor sin importarle la sociedad. Tampoco le preocupa la reacción de la madre pero esto se explica por el estereotipo que ejemplifica su madre: si el muchacho representa la libertad, ella representa la felicidad de lo simple. La simpleza de la madre molestará a la esposa; la libertad del muchacho, a Héctor. Puede afirmarse que el modelo de duplicaciones funciona también en este aspecto: la madre del muchacho funciona como doble de signo contrario con respecto a la esposa.

En esta novela la condición de escritor del protagonista se tematiza en los discursos de ambos narradores: en el de la mujer se registra la angustia de Héctor por sentirse condenado al silencio y refugiado en la lectura: “Héctor está leyendo y hablando consigo mismo. Si empezara a escribir otra vez, pienso, tal vez se sentiría mejor. Pero no va a empezar [...]” (24). Más adelante reitera: “‘Claridad intratable.’ Fue Héctor quien escribió eso. Por ahí andan los papeles, amarillentos, escondidos,

³⁶ Roberto Valero, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Universidad de Miami, 1991, p. 148.

³⁷ Jovita Franco García y Beatriz Flores, “Desdoblamiento y dualidad en *Otra vez el mar*”, en: María Teresa Míaja de la Peña, op. cit. p. 100.

guardados, hace ya no sé qué tiempo, quizás para siempre” (65). La mudez de Héctor se desatará en sus cantos.

La segunda parte propone un complejo juego de experimentación literaria en la que los pocos relatos que complementan la historia de la esposa se mezclan con poemas contestatarios, diálogos teatrales, monólogos y hasta cuentos enmarcados. Sería el desahogo escrito del intelectual que, en la primera parte, había dejado de escribir. La fusión de diversos géneros, diversos registros y tramas describen un intelectual libre de conciencia que se permite el juego con las palabras y con las formas artísticas. Un intelectual que puede pensar diferente y escribir diferente, que no se ata a convenciones ni temáticas impuestas. Es obvio que desde la forma artística, Arenas, a través de Héctor, establece la crítica a las persecuciones que el castrismo impone a los intelectuales que rompen el modelo demandado por el estado socialista. En la construcción de esta imagen de intelectual, recupera a los autores cubanos que componen su tradición (establecer un contra-canon del canon oficial es un proceso que comienza en esta novela y tiene su punto más alto en *El color del verano*): la condesa de Merlín, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia, José Martí. Sin embargo, el ejemplo más cabal para señalar las diferencias entre su ideal intelectual y el oficial, lo ofrece en el canto quinto al nombrar a Cintio Vitier:

Leyendo (por truculencias del azar) a Cintio Vitier en su beato folletín sobre la poesía cubana. 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 supieron superar y ahora nos los hacen padecer –la resignada calma con que supieron tolerar o callar las infamias que su tiempo les deparó (273).³⁸

Es clara la crítica al intelectual oficial: todo lo que Héctor dice de los poetas antologados por Vitier, podría pensarse para la fachada que él monta al presentar su imagen en sociedad pero su personalidad también es doble: hay una doble vida en Héctor que Franco García y Flores definen de la siguiente manera:

La condición dual de Héctor está plasmada en su íntima escisión entre lo que hace (participa en la revolución, se vuelve burócrata y vive cómodamente dentro del sistema) y lo que siente y piensa (es homosexual y está defraudado por los cambios sociales que la revolución trajo consigo) (96).

A esto podría sumarse que la crisis de personalidad por la que pasa el personaje llegará al límite cuando se enfrente con el muchacho y el miedo del burócrata triunfe sobre el

³⁸ Este fragmento de la novela fue publicado por separado, como un ensayo en *Necesidad de libertad*.

auténtico Héctor ya que después del encuentro sexual, no puede permitirse su acto de libertad, como no puede permitírselo al muchacho a quien, entonces, ataca. El muchacho aparecerá al otro día, el sexto, flotando en el mar. Su suicidio precipita el final de la novela y la muerte del protagonista. En el final de cada parte se escuchan los chillidos de la madre, se anulan los gritos, entran al túnel que los lleva a La Habana y termina el viaje con el auto estrellado.

En relación con la estructura y con la representación de la imagen de escritor, Félix Lugo Nazario sostiene que, en el final, el lector descubre que ha caído en un engaño:

Esto ocurre así porque un texto que insiste en exhibir su dinámica textual [...] resulta ser un “texto enmascarado”, un pseudo-texto, que espera hasta el final de la celebración carnavalesca para descubrirse como un “texto inexistente”, como un grito que pensó emitirse pero que no encontró discurso ni expresión literaria.³⁹

Se presenta como texto inexistente pero, en realidad puede leerse como un texto oral, no tiene otro soporte material que la voz de Héctor desdoblada, en la primera parte, en la de su mujer. Toda la segunda parte, que despliega en el desarrollo de las temáticas y en los procedimientos una imagen poco convencional de escritor que contrasta completamente con lo que pide la Revolución, se constituye en el murmullo constante de Héctor del que da cuenta el narrador femenino e, incluso, el monólogo de ella forma parte de ese murmullo. Roberto Valero agrega al respecto: “El poeta, tocado por esa furia, cuenta (canta, piensa); así enumerando, vociferando para sus adentros [...]. Ahora los Cantos sencillamente se piensan, se murmuran por lo bajo para uno mismo” (149). Falta el soporte material, la escritura prohibida solo se murmura y se constituye así en una forma de resistencia. Del mismo modo, se conserva en el grito de Héctor la necesidad de libertad sexual que se reprime en la primera parte.

La estructura regida por la duplicidad a su vez se desdobra en dos narradores, ambos encontrarán en la playa su alter ego contrario: ella el modelo de madre conformista; él, el modelo de rebelde que ejerce su libertad sexual. Al mismo tiempo es dual la personalidad del protagonista “real” de la novela. Puede decirse que las duplicidades se multiplican en *Otra vez el mar*.

Para sumar otra duplicidad, la novela propone un doble modelo de lectura: por un lado, el tradicional que consiste en leer primero una parte y luego la otra y por otro, el de lectura alternada en el que se leen un día, un canto; un día, un canto y así

³⁹ Félix Lugo Nazario, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Miami, Universal, 1995, p. 178.

sucesivamente. Estos dos recorridos de lectura proponen diferentes abordajes. El tradicional impone un relato al que en la segunda parte es difícil volver, Lugo Nazario recomienda la lectura alterna por ser más cercana a la concepción de la obra como totalidad (172). En la lectura alternada, el lector puede seguir claramente la historia de Héctor y del muchacho ya que el narrador masculino llena los espacios desconocidos para el femenino. Se percibe una creciente complejidad formal en las novelas de la Pentagónia y al mismo tiempo una creciente conflictividad en el personaje: la llegada a la madurez propone conflictos más profundos e intensifica la lucha con el medio circundante; el sistema ahoga a Héctor quien agudiza su soledad por la necesidad de silenciarse. Dos de los tres rasgos característicos que el personaje mantiene a partir de Celestino, la escritura experimental y la homosexualidad, comienzan a ser formas alternativas de resistencia contra el sistema castrista y se convertirán en verdaderas armas en la siguiente novela.

El adulto asume la crítica a través del humor

En *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"* las duplicidades son aún más complejas en la conformación del personaje que, sin embargo sostiene los mismos rasgos característicos de los otros aunque adecuados a la nueva etapa: es un hombre solitario, escribe, es homosexual y lucha contra el régimen de gobierno.⁴⁰ El protagonista tiene tres nombres que se asocian a tres aspectos diferentes de su vida: Gabriel es el personaje familiar, el que visita a su madre en Holguín, el que va a la cárcel, el que se casa y tiene un hijo (aspecto que lo vincula con Héctor). Su alter ego es Reinaldo Arenas, el escritor, es quien protagoniza todas las escenas de escritura y las que relatan la pérdida, la búsqueda y la reescritura del manuscrito de la novela.⁴¹ Finalmente, el apodo de La Tétrica Mofeta corresponde a la personalidad homosexual y promiscua que recorre irreverentemente las calles de La Habana, buscando relaciones amorosas efímeras. Al mismo tiempo, este personaje triple tiene su doble femenino en la pintora Clara Mortera. En el fragmento titulado "Pintando", ella narra la próxima ejecución de una obra que representaría su crítico contexto histórico; al describir el proyecto del cuadro detalla un ambiente apocalíptico compuesto por las anécdotas y los

⁴⁰ Reinaldo Arenas, *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*, Barcelona, Tusquets, 1999. Todas las citas pertenecen a esta edición, se señalan entre paréntesis los números de páginas.

⁴¹ Las anécdotas de los manuscritos perdidos aluden a la novela anterior, *Otra vez el mar*, sin embargo, en este relato, el manuscrito perdido es el de *El color del verano*.

personajes de la novela, así, como señala Lionel Souquet, la pintura sería “una construcción en abismo de la escritura del relato”.⁴² En ese fragmento Clara menciona un tríptico y evoca aspectos relacionados con la pintura de El Bosco, *El jardín de las delicias* (que recupera el subtítulo de la novela *Nuevo jardín de las delicias*). Su discurso concluye planteando la necesidad de conseguir los materiales necesarios para la elaboración del cuadro. Este fragmento se continúa en otro denominado “En busca de El Bosco” en el que Clara Mortera reflexiona acerca de la necesidad de ver *El jardín de las delicias* y el resto de las obras maestras en el Museo del Prado: la vinculación entre el escritor y la pintora se manifiesta tanto en la ejecución de la misma obra en dos códigos artísticos diferentes como en la necesidad de conocer el mundo de afuera de la Isla y su cultura, el viaje se asocia a la libertad que ambos añoran.

Mientras que en *Otra vez el mar*, la escisión del personaje se reproducía en la estructura doble del texto, *El color del verano* reproduce la multiplicidad del personaje en la estructura descentrada de la novela. El texto supera la duplicidad y se presenta como una cantidad de fragmentos que se conectan aleatoriamente. Ninguno de los fragmentos cierra una historia ni se continúa en el siguiente. De hecho el “Prólogo” aparece en la mitad del texto y explica la estructura de la obra y de la Pentagónia. Con respecto a esta última, reitera que el procedimiento consiste en la continuación de una novela con otra (como se expuso en el capítulo anterior), sin embargo, al referirse a *El color del verano*, señala que es una obra circular:

De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida (262).

La estructura “redonda” que describe parece responder a algunos de los principios que Deleuze y Guattari enuncian para caracterizar la estructura rizomática: “1º y 2º principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera y debe serlo”.⁴³ O el principio de “ruptura asignificante”: “Un rizoma puede ser roto, quebrado en cualquier parte, vuelve a brotar siguiendo tal o cual de sus líneas y aun otras líneas” (17). La estructura rizomática que reivindica la multiplicidad por sobre la unicidad y el binarismo se acerca a esta concepción areniana de la estructura de su novela. Por otro lado, el narrador del prólogo que sigue formando

⁴² Lionel Souquet: “Reinaldo Arenas. Simulacro e imagen alucinante contra la falsedad del realismo socialista”, disponible en: reinaldo-arenas-realismo-c2abalucinantec2bb-contra-realismo-socialista.pdf, consultado el 02/04/13, p. 13.

⁴³ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Rizoma*, México, Premia, 1986, p.12.

parte de la ficción y que, al mismo tiempo, se reconoce como la figura autoral lanza un desafío hacia el lector y hacia el crítico. En realidad, el prólogo propone distintos desafíos: a la literatura, a la crítica literaria, al régimen castrista, al economicismo estadounidense, a la enfermedad, a la muerte.

En esta novela, la soledad se relaciona con la incompreensión ya que si bien el protagonista está frecuentemente rodeado de personas más o menos amables ello no logra mitigar su sensación de otredad. La soledad está plagada de compañías que no hacen otra cosa que acentuar la angustia del aislamiento. En ocasiones, el personaje se relaciona con otros que comparten sus rasgos característicos o sus intereses pero estos vínculos se disuelven por la fuerza del sistema que los margina, los expulsa y los sumerge en un mar de soledad. La traición se constituye en uno de los logros del régimen represivo que desarticula los lazos de solidaridad y diluye la amistad y el compañerismo. El miedo a la traición, que en *Otra vez el mar* privaba al personaje del placer sexual y desataba el drama del suicidio, en *El color del verano*, exagera la soledad pero agudiza la ironía que se manifiesta a través de la caricaturización de ciertos “amigos” devenidos intelectuales oficiales.

El ejemplo más claro es la traición a Virgilio Piñera: en la sección “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros” se anuncia que Paula Amanda y Miguel Barniz, quienes no pueden contener su emoción ante la belleza de las palabras de Virgilio, lo denunciarán ante el gobierno. El fragmento se continúa con otro denominado “Una delación” en el que el narrador relata cómo se produce la traición:

Pues bien, en cuanto la regia Piñera terminó su lectura magistral, los maricones informantes lo abrazaron, lo felicitaron llorando y partieron a toda velocidad cada una por rumbo distinto (pues se trataban de informantes supersecretos) hacia la puerta especial que comunicaba con el Jardín de las Computadoras, situado a un costado superior del palacio fífal. Ambos maricones, grabadora en mano, se encontraron frente a frente junto a la puerta oficial (257).

Ambos pugnan por presentar primero su informe ante Fifo y de la pelea surgen “heridas” que permiten establecer que el personaje de ficción es una caricatura de un intelectual cubano defensor del régimen castrista. “En un momento dado, la furia de la Paula Amanda fue tan terrible que agarró a la Barniz por su larguísima cabellera y de un tirón la dejó calva, quedándose así el pájaro para el resto de sus días (cualquier otra versión sobre la calvicie de ese monstruo es falsa)” (258). Tanto el nombre del personaje como su calvicie permiten reconocer a Miguel Barnet, uno de los intelectuales más importantes de la Revolución, iniciador de la novela-testimonio cubana, género del que

Arenas se burla permanentemente porque se opone a su perspectiva acerca del arte. Francisco Soto explica cómo la Pentagonía de Arenas toma los principios del género testimonial propuestos por Barnet para modificarlos, torcerlos y parodiarlos; en la siguiente cita de Soto se pueden reconocer las raíces del antagonismo ideológico entre Arenas y el autor de *Biografía de un Cimarrón*:

In December 1969 Barnet publish the essay “La novela-testimonio: socio-literatura” in an attempt to provide a poetics for this new genre. Barnet wish to establish credibility for the documentary novel by attesting to its validity, while arguing the need for its publication to be further promoted in Cuba. In addition, Barnet underscored that the documentary novel’s main objective was not aesthetic, but rather utilitarian: to shape a collective revolutionary consciousness (19).

Los objetivos utilitarios en detrimento de las cuestiones estéticas así como la ideología revolucionaria que se pretende imponer a la literatura son rechazados por Arenas quien las considera fórmulas represivas contra las que su literatura combate permanentemente. El desprecio por Barnet no se detiene en la caricatura de la persona ya que en el fragmento “Del bugarrón” se burla también del protagonista de *Biografía de un cimarrón*, Esteban Montejo. Barnet era uno de los miembros de la UNEAC, asociación de la que formó parte Reinaldo Arenas, quien fue expulsado, entre otras razones, por no seguir las políticas culturales oficialistas.

El otro personaje caricaturizado es Pablo Armando Fernández, poeta y escritor que regresa de los Estados Unidos a Cuba al triunfo de la Revolución, fue subdirector de *Lunes de Revolución*, secretario de Casa de las Américas, director de la revista *Unión de la UNEAC*. Recibió premios de Casa de las Américas y publicó sus obras durante el mismo período en el que a Arenas no le permitían publicar. En la novela se lo ridiculiza, al igual que a Barnet, a partir de un rasgo físico que lo distingue, su barba blanca:

Pero la Barniz, aullando de dolor por la pérdida de su cuero cabelludo, maniobró con tal furia su garfio libre que sin dejar de tocar a la puerta especial le arrancó a Paula Amanda todo el mentón (desde entonces este maricón ostenta unas largas barbas blancas, dizque en homenaje a Fifo, pero en realidad lo que hace es cubrirse la terrible deformación causada por la Barniz) (258).

Ambos forman parte de la comunidad homosexual y son intelectuales que ganan la confianza del grupo de artistas y escritores que participaban de las tertulias organizadas por Olga Andreu pero cometen traición. Los poemas leídos por Virgilio eran efímeros porque quemaba cada manuscrito después de leerlo por miedo a las represalias que pudieran originar; Paula y Miguel entregan la grabación de los poemas a Fifo y ponen en riesgo a todos los participantes de la reunión, además la denuncia provoca la persecución y muerte del poeta. El sistema propicia la traición que provoca una

atmósfera de eterna desconfianza y acentúa la soledad, sin embargo, Arenas elige la burla para denunciar a quienes traicionaron para complacer al Estado.

La condición de escritor es otra de las marcas distintivas del personaje principal y la escritura se constituye en un agravio al sistema a través de la provocación y la irreverencia. La crítica se manifiesta en dos aspectos distintos: en el propio proceso de escritura del protagonista y en la participación colectiva de la lectura de poemas como espectáculo. Con respecto al primer aspecto, la escritura deviene una constante pérdida, en sentido literal: el protagonista pierde constantemente el manuscrito de su novela *El color del verano*, esa pérdida impondrá una inmediata reescritura que volverá a perder para volver a escribir. Además de este ciclo, el texto exhibe el proceso de escritura. El fragmento número 17, “Antes de emprender un largo viaje” comienza repitiendo el primer párrafo de otro apartado, “Viaje a Holguín”; en el segundo párrafo, el narrador relata una escena en la que Reinaldo relea las líneas anteriores y continúa escribiendo. Esta continuación se marca con comillas y es un párrafo que no aparece en el fragmento “Viaje a Holguín”. Luego de la cita se retoma el escenario de escritura pero en vez de Reinaldo, está Gabriel, quien reflexiona acerca de su novela y explica las causas que provocaron las diferentes desapariciones del holograma de la novela. El manuscrito debe ser escondido por irreverente pero los encargados de guardarlo lo devuelven, como Tedevoro que se ofende por su descripción física, o lo destruyen, como hace Aurelio Cortés quien descubre que el texto devela su condición de homosexual; por otra parte, su tía Orfelina lo entrega a las autoridades al descubrirlo a causa de su odio y de su obsecuencia. En este capítulo, el protagonista se propone cambiar de vida y adaptarse al sistema político-social imperante para complacer a su madre a la que identifica con el poder, como se verá en la última novela de la *Pentagonía*. La mutación se traduce en renuncia a las formas de resistencia que lo caracterizan: su elección sexual y la escritura. Paradójicamente, luego de este recuento de pérdidas, olvida sus reflexiones, regresa a La Habana y, en ese viaje, volverá a perder el manuscrito.

El fragmento 28, “Los zapaticos de rosa, el anillo mágico y las patas de rana de noventa millas” presenta tres escenas de escritura. En la primera el narrador describe a La Tétrica Mofeta después de escribir el relato del robo del primer objeto del intertítulo, está en la playa y utiliza pluma. En la segunda, describe a Reinaldo en la misma playa después de haber escrito el robo del segundo elemento. La tercera ubica a Reinaldo dentro de su cuarto, frente a su máquina de escribir dispuesto a relatar el robo de sus patas de rana y de su manuscrito. Es evidente que tanto el proceso de escritura como las

desapariciones del manuscrito son temas recurrentes que instalan la crítica al sistema que reprime las posibilidades individuales de expresarse artísticamente. Para la escritura no se establece un límite entre el espacio público y el espacio privado: el protagonista escribe en su cuarto pero también en la playa o en una estación de trenes. La escritura genera peligro porque es provocativa, sin embargo, el acto de escribir se exhibe una y otra vez y la reincidencia se constituye en la única respuesta a la fatalidad de la pérdida de sus escritos.

Otra de las formas de plantear la escritura como desafío al sistema es la lectura como espectáculo público, aunque secreto. El protagonista relata escenas de lectura en el parque Lenin o en la playa pero el episodio fundamental se lee en el fragmento ya mencionado, “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros”. El escritor leerá ochenta poemas ante un público seleccionado por la dueña del departamento donde se realiza el evento. La escena se convierte en representación teatral ya que al aparecer Virgilio se apagan las luces y el poeta queda iluminado por un brasero; el público, en silencio, espera con ansiedad. En esas circunstancias, comienza la lectura del primer poema que transporta a la audiencia a otra región a través de la belleza de las palabras. La primera secuencia culmina con la quema del manuscrito: otro gesto espectacular que, por un lado convierte al poema en efímero e irreparable pero al mismo tiempo, resulta una concepción de la escritura que deviene en un movimiento contra el sistema represivo:

Uno escribe para los demás. Eso es indiscutible. Y toda escritura es una venganza. Yo no puedo ser la excepción. Escribo mi venganza y tengo que leerla, si no la leyera sería como si no hubiera 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 (142).

Así explica el personaje Virgilio el origen de este espectáculo que generará en el público una doble reacción: por un lado, la metamorfosis de cada integrante que se convierte en hermoso y sublime ante los poemas que versan sobre la belleza de la naturaleza, de los seres humanos y de la historia de Cuba. Escuchar esos poemas únicos provoca en la audiencia una identificación con “una tradición hecha de belleza y de rebeldía, [ya que] un país nos amparaba” (144). Esta vez es la condición de lo bello la que conspira contra el sistema, deleite que se manifiesta a través de la escritura. Por otro lado, la destrucción de cada poema genera el dolor irreparable de la pérdida que se manifiesta a través de gritos que deben ser acallados por miedo al Comité de Defensa de la Revolución. La concepción de la escritura como crítica al sistema que genera

represión es comparable en Virgilio y en Reinaldo, sin embargo las estrategias son diferentes: Virgilio, al culminar el espectáculo y regresar a su casa, retomará la escritura de otros poemas que volverá a leer en la próxima reunión; Reinaldo, en cambio, no concibe la destrucción de su obra e intenta recuperarla. Ambos construyen un círculo: destrucción y generación, en Virgilio; pérdida y reescritura, en Reinaldo.

El último aspecto que caracteriza al personaje es la homosexualidad que, en las novelas anteriores, estaba bosquejada o reprimida y que en *El color del verano* se convierte en arma de crítica y provocación. La exposición pública de las relaciones homoeróticas, las clasificaciones de las “locas” y las diversas prácticas que se exhiben hacen de la sexualidad un tema recurrente que cuestiona la represión impuesta por el sistema. Lo que en *Otra vez el mar*, significaba ocultamiento y angustia se convierte en un espectáculo irreverente que provoca a los cuerpos de seguridad, a la sociedad pacata y al mismo Fifo. La risa, la burla y el humor que se despliegan en las anécdotas acerca de relaciones homoeróticas no libran al protagonista del peligro que implican. La traición de las propias “locas” o de los “pájaros” amigos así como también la de los guardias de seguridad, que después de tener relaciones con el personaje lo golpean o lo denuncian, consolidan a la sexualidad como una suerte de práctica conspirativa que pone en riesgo la rigidez del sistema represivo pero que, al mismo tiempo, agudiza la sensación de soledad del protagonista.

En “Pájaros junto al mar”, miembros del grupo que frecuenta el protagonista conversan acerca de las relaciones entre la policía y los homosexuales y exponen la ambivalencia del personal de seguridad que reprime al homosexual después de satisfacer con él sus instintos. Esos comentarios se actualizan en la anécdota que protagoniza La Tétrica Mofeta junto a un policía en el fragmento “Las tortiguaguas” del que participan como testigos sus compañeros. El relato se inicia con una escena de discriminación por parte un policía vestido de civil que les solicita a los “pájaros” las identificaciones y les ordena alejarse de las playas de El Mégano argumentando: “ustedes desmoralizan la imagen pública de la patria ante el extranjero” (105). Estos compañeros ven aparecer a la Tétrica Mofeta y deciden no advertirle sobre la condición de policía del hombre, al que inmediatamente comienza a mirar:

-No le digan que es un policía. Ni siquiera la saluden, para que se la lleve presa-dijo la Supersatánica.

-Ay, sí. Vamos a divertirnos viendo cómo se llevan argollada a esa loca de argolla-comentó en voz baja la Duquesa- Si a mí, que soy de sangre real, me han expulsado, qué no le harán a esta loca campesina y común (106).

La falta de solidaridad pasa a ser una verdadera traición cuando La Tétrica Mofeta logra su objetivo y se exhibe, en plena vía pública, en un acto homosexual que se hiperboliza hasta lograr erotizar a todos los presentes; la exageración propone, incluso, la personificación de dos guaguas que se enamoran y tienen una relación sexual. Los “pájaros” testigos se horrorizan y exigen la denuncia policial de semejante crimen público, este gesto demuestra, con ironía su deseo por ocupar el lugar de La Tétrica Mofeta. Las relaciones sexuales entre los hombres y entre las máquinas erotizadas culminan con la explosión de las guaguas y la reacción represiva del policía:

-¡Párate ahí, maricón y date preso! -gritó el bello policía que ya se había venido dentro del fugitivo unas doce veces y por lo tanto había recuperado su moral revolucionaria y su pistola- ¡Párate ahí o disparo! ¡Roedor!
Pero la Tétrica Mofeta, que ya estaba preparada para esas eventualidades y otras aún peores, desapareció como por arte de magia entre los manglares mientras a sus espaldas retumbaba un disparo (111).

La ambigüedad del policía (que se repite en otras fuerzas de seguridad) entre el deseo y el deber y el gesto represivo como reacción desleal a dicha ambigüedad son evidentes. Por otro lado, la traición aparece claramente en los compañeros del protagonista que no dudan en denunciar el acto sexual, criticarlo y reprimirlo. El protagonista sufre otras traiciones por parte de personajes que aparecen espontáneamente y establecen con él una relación erótica: Tatica le roba las patas de rana y el manuscrito de su novela y la Llave del Golfo lo engaña con toda la población habanera.

El aspecto sexual se caracteriza por el uso de la hipérbole constante y es esa exageración la que lo convierte en procedimiento crítico. Generalmente, las traiciones relacionadas con los actos sexuales se vinculan con episodios de escritura, aumentan la soledad del personaje y agudizan la mirada crítica del sistema dictatorial. Baste como ejemplo que por una denuncia sexual estará preso durante dos años, que en la cárcel se convertirá en el escritor de los reclusos y reescribirá *El color del verano*. También allí escribirá su retractación para recuperar la libertad. Sexualidad, escritura y soledad se influyen para conformarse en la caracterización de Reinaldo-Gabriel-La Tétrica Mofeta. Al salir de la prisión, se encontrará con la madre y expresará un sentimiento nuevo: “Súbitamente, la gran pena que sentía la Tétrica (y Reinaldo y Gabriel) se convirtió en furia; furia contra la vida. Contra el castillo de El Morro, contra él mismo, la Tétrica, y contra su propia madre [...]” (278). Esta furia es el origen de lo que ocurrirá con el personaje en la próxima novela de la serie. El protagonista muere en el final del relato, como cada vez que termina una de las novelas de la *Pentagonía*. En este final, la Isla se

desprende y viaja a la deriva. El personaje intenta abandonar la Isla y salvar su manuscrito de *El color del verano* guardado en botellas vacías pero paradójicamente el mismo acto de huir lo obliga a quedarse en el mismo lugar: la isla parte y el remolino que deja en el mar lo atrapa junto a su obra que será devorada por tiburones. El personaje es reconocido a través de los tres nombres en el momento de la muerte y termina su vida reiniciando el eterno círculo de la escritura: destrucción y regeneración:

Inmediatamente el animal mirando con ojos tenebrosos a Gabriel, se zambulló y enfiló todos sus dientes hacia Reinaldo. En el mismo instante en que el tiburón lo devoraba, la Tétrica Mofeta comprendió no sólo que perdía la vida, sino que antes de perderla tenía que recomenzar la historia de su novela (454).

Fin de la agonía

En la última novela, *El asalto*, se produce en el personaje un cambio que desconcierta ya que los motivos que caracterizaban al protagonista de las novelas anteriores -la soledad, la voluntad de escribir, el deseo homosexual cada vez más manifiesto y la lucha contra el entorno, que, partir de *Otra vez el mar*, se traduce en rechazo al régimen castrista- se transforman e invierten.⁴⁴ En esta novela, las críticas al sistema se desprenden de la lectura del mundo representado, una alegoría hiperbólica del régimen que pone en relieve todos los errores que se expusieron en el resto de la serie. El protagonista mantendrá el rasgo de la soledad pero la condición de escritor y la de homosexual serán combatidas tanto por el sistema como por el propio personaje; en la última etapa, el protagonista cambia el lugar desde donde mira los hechos y se convierte en un personaje inverso a sí mismo. La inversión y la exageración se constituyen en los recursos claves para la decodificación del texto.

En primer lugar, el protagonista narrador elige la soledad por diversos motivos: por el desagrado que le producen los seres que lo rodean, por su deseo de escalar en el aparato estatal y por la obsesión que lo guía, matar a su madre con sus propias manos. Para el personaje la soledad es un logro. En el mundo que se describe en la novela, todos deben vivir en el “polifamiliar”, especie de vivienda compartida en la que cada uno tiene solamente el espacio que ocupa: “Allí tenía mi lugar exacto, como todo el mundo. Como yo soy solo, me toca un metro y pico de suelo, es decir, la extensión de mi cuerpo y el ancho del mismo con los brazos recogidos. Otros tienen más espacio porque tienen mujer e hijos” (17). Ese espacio que se describe a través de la hipérbole

⁴⁴ Reinaldo Arenas, *El asalto*, Barcelona, Tusquets, 2003. Todas las citas pertenecen a esta edición, se señalan los números de página entre paréntesis.

de la escasez le produce rechazo al protagonista, no tanto por sus características sino por la obligación de compartirlo con otros. Los otros son deshumanizados mediante dos recursos retóricos: la sinécdoque y la animalización. Los presenta como partes de cuerpos: “Tenía que ver una pierna, un ombligo, un pedazo de jeta, pelos de los otros” (18). Posteriormente, al describir un acto sexual realizado en el “polifamiliar”, aparece la animalización:

Y sobre todo cuando tienen el permiso de ensarte, y uno de ellos, la hembra, comienza una especie de bufido y pujido, de berrido y babeo, hasta que el otro, el macho, que siempre parece no desear otra cosa, la monta, y entonces empieza el meneo, el chapoteo viscoso y el pestífero vaho, el relincho y las patadas y el jaleo de las garfas, como queriendo estrangularse sin lograrlo.

Claramente, los términos “hembra” y “macho” se aplican más usualmente a los animales que a los humanos, pero el resto de las imágenes son exclusivas animalizaciones: “relincho”, “garfas”. El procedimiento se repite en otra escena en la que se especifica el sentido del “permiso” para el acto sexual que se convierte en “el acto de procreación patria”:

La batalla comienza con gimoteos y patadas, algo de puñetazos y un andar en cuatro patas. Finalmente se toman. La que hace de perra restriega sus costillas contra el cerdo. El otro, que por momentos parece retorcerle el cuello, lo que hace en realidad es sobarle el hueso del pecho, y tirarla aquí y allá, armando gran barullo y alterando a las demás cucarachas que se contemplan sin engarzarse, sudorosas y brillantes. Finalmente, cuando el que hace de alacrán agujonea a la araña, esta da un alarido (41).

No sólo aparecen elementos que sugieren la animalización sino que también se nombra a los humanos con nombres de animales que van cambiando según sea el rol que cumplan en el acto sexual: de cerdo a alacrán, para el hombre; de perra a araña, para la mujer. Los demás, el público, son cucarachas. La animalización de los otros no se circunscribe al acto sexual, al observar cómo trabajan, mientras él vigila, los ve como bestias: “[...] vacas flacas, fatigadas, cerdos desgrefñados o calvos, capones y huesudos [...]” (31). Su condición de personal del Estado gobernado por el Reprimerísimo, le posibilita el acceso a una casa para él solo, su buen desempeño en las filas estatales le permite escalar posiciones a través de la traición y del ejercicio de la violencia represiva. El poder que ejerce desde su puesto y el desprecio que siente por los otros lo aíslan y lo convierten en un personaje voluntariamente solitario.

Por otro lado, todas las acciones del personaje están guiadas por la obsesión de encontrar a su madre para matarla. El protagonista pide autorización para buscarla en todas partes y en el recorrido va encontrando espacios que muestran el desprecio por el

ser humano y la vocación de someter al otro. Recorre las comunas más pobres, las cárceles y los “campos de rehabilitación gloriosa” (103). En el viaje se aísla más y más, sobre todo en este último espacio: son los campos de concentración que denuncia en la novela anterior de la serie y que aparecen con claridad en *Arturo, la estrella más brillante*, campos de trabajo donde se encerraba a los prisioneros, principalmente homosexuales, para rehabilitarlos a través del trabajo. En *El asalto*, el protagonista visita estos campos y entabla desde allí la gran lucha patriótica contra los “degenerados”. Vemos como el personaje sufre un proceso de inversión con respecto a los valores que sostenían los personajes anteriores, esa inversión es tan escandalosa que se convierte en una hipérbole demostrativa de una voluntad paródica. De este modo, uno de los motivos que caracterizaban al protagonista de la *Pentagonía*, el deseo homosexual, se manifiesta invertido y exagerado.

La voluntad de ser escritor está vedada por las circunstancias que rodean al protagonista: la voz, el discurso, la palabra están prohibidos. Los enemigos del régimen son los “susurradores”, el mero murmullo es tomado como una ofensa. Los niños, las mujeres y los hombres deben comunicarse a través de diálogos permitidos elaborados por el Reprimerísimo que proponen la repetición y el sinsentido como metodología para alabar al régimen y al dictador:

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 (144).

Este diálogo evidencia la supresión de la comunicación a través de la incoherencia de una réplica con la siguiente y de la reiteración de frases hechas. La mujer solo repite, no enuncia ninguna frase nueva a lo largo del diálogo. La idea disparatada de obligar a usar estos diálogos señala lo ridículo del régimen, la exageración de la situación expone la crítica.

Por lo tanto, en *El asalto*, aparecen todos los motivos que caracterizan al personaje de las otras novelas pero algunos invertidos o exagerados hasta la deformidad y es en esa deformidad donde se encuentra la parodia del gobierno castrista, pensado en un futuro atemporal y apocalíptico.

Finalmente, el personaje logra su cometido, encuentra y mata a su madre a quien descubre en la figura del Reprimerísimo. En esta novela, el personaje doble es el

enemigo: dictador-madre. Ambas figuras han simbolizado la represión en el resto de las novelas tanto en el ámbito familiar como en el político; dicha persecución genera las duplicidades y las imposturas así como la intensidad de la angustia que deviene agonía. La violencia se descarga en el personaje enemigo doble y el protagonista va hacia la costa. Es el único personaje que no se suicida, esto también propone una situación final inversa a la de las otras novelas.

En síntesis: el personaje mantiene los mismos motivos que lo caracterizan en la primera novela con algunas modificaciones: el deseo de escribir que se manifiesta en *Celestino antes del alba*, se va convirtiendo paulatinamente en un hecho real aunque inmaduro en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en un trabajo crítico pero auto-reprimido en *Otra vez el mar*, en una profesión peligrosa en *El color del verano* y en una imposibilidad por la pérdida de la lengua en *El asalto*. La homosexualidad se percibe de manera oblicua en la primera novela y va *in crescendo* hasta convertirse en una suerte de actitud crítica en la cuarta novela de la serie para proponer una postura inversa en la última. La soledad forma parte de la existencia del protagonista en todas las historias, en las primeras cuatro novelas se exagera a partir de la duplicación o multiplicación del personaje, en la quinta por su integración al sistema de poder. Por otro lado, el personaje va creciendo en edad en cada novela y los sucesos que lo rodean acompañan su crecimiento y coinciden con los sucesos históricos de la Isla, a los que se hace referencia en las tres novelas centrales; en la primera, el tiempo es a-histórico (aunque pueda pensarse en la dictadura de Batista) y en la última, se plantea una proyección hiperbólica del sistema comunista cubano. Aunque muera en cada novela, se reconoce al mismo personaje, a través de los rasgos descriptos y de la sucesión temporal. El protagonista parecería dejar abierto su destino ya que en el final de la serie sigue vivo, sin embargo, en ese mundo obtuso, sin libertad ni esperanza, nada tiene que decir.

Capítulo 3

Otros factores de continuidad: el espacio y el tiempo

Introducción

La representación del espacio y del tiempo es otro de los elementos que permite leer las novelas como un solo relato. Con respecto al espacio, la Isla es el escenario que el personaje transita; los distintos lugares en los que el mismo Arenas y su familia

vivieron se presentan por medio de informantes precisos o de indicios que sugieren un paisaje reconocible aunque transformado por la imaginación o por la exageración hiperbólica. La representación del espacio se asocia a su vez con la representación del tiempo lo que vuelve su tratamiento mucho más complejo ya que en las novelas aparece, junto con una linealidad cronológica que permite continuar la lectura de una novela a otra, un juego con el tiempo que desdibuja toda intención de representación realista. Esa cronología que se expresa en el crecimiento en edad del personaje y en el relato de sus circunstancias -que coinciden con la biografía del autor y con los cambios de su contexto histórico- convive con un tiempo circular y el tiempo mágico-subjetivo de la imaginación. Es decir que, tanto la idea del tiempo como la del espacio instalan una continuidad en la lectura del conjunto de la *Pentagonía*. Por lo demás, la relación con el contexto que, en la obra areniana en general, implica una crítica de los regímenes autoritarios, sea la dictadura de Batista o el régimen castrista, en la *Pentagonía* en particular, significa también una reflexión respecto de la actitud de los intelectuales y del lugar del mismo Arenas en el campo intelectual cubano.

La cuestión del espacio en estos textos se puede relacionar con las discusiones que sobre la noción de territorio insular ligada a la de nacionalidad han atravesado el campo intelectual cubano. Si bien las reflexiones acerca de la cubanidad y sus relaciones con el territorio y la historia tienen una larga tradición, las polémicas se reactualizan a principios del siglo XX con la promulgación de la república, y tienen momentos notables en las décadas del 20 y del 30.⁴⁵ En estas polémicas el tema en discusión era la condición insular y la relación entre una mirada hacia el interior, la tierra, con otra que fijaba como espacio fundamental el mar y centraba en la orilla el límite entre lo nacional y lo cosmopolita.

En su artículo “El mar de los desterrados”, Rafael Rojas analiza estas polémicas para concluir que en los últimos años del siglo XX, los escritores cubanos recuperan una mirada positiva del mar en detrimento de la mirada hacia la tierra que tenía como eje fundamental la plantación de azúcar. En su análisis incorpora como hito histórico la Revolución cubana: “Todavía en las primeras décadas de la Revolución, la tierra era el

⁴⁵ Estas polémicas fueron analizadas, entre otros, por Celina Manzoni en *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, por Guadalupe Silva en su tesis doctoral: *La riqueza del vacío: el paraíso ausente de José Lezama Lima*, Biblioteca Central de Filosofía y Letras, UBA, Inventario 376977, Ubicación: Tesis 11-5-11. Capítulo 2.1. “La ínsula distinta”, por Nancy Calomarde en el artículo “Por los caminos del coloquio” y por Jorge Marturano en “El insularismo de cara al mar” incluidos en el volumen de Teresa Basile y Nancy Calomarde, *Lezama Lima, Orígenes y después...* Corregidor, 2013.

centro gravitacional de los discursos culturales en la Isla y en el exilio. Dentro se celebraba la conquista del suelo; fuera se lamentaba la pérdida del mismo”.⁴⁶ En el recorrido por las imágenes del mar en los escritores de los siglos XIX y XX señala que los poetas priorizaron la mirada telúrica dirigida hacia el paisaje terrestre por sobre la mirada hacia lo marino. Estas visiones hacia el interior de la Isla o hacia el mar, desde la orilla, constituyeron diferentes formas de pensar la nacionalidad. La preferencia por la tierra se acentúa, según Rojas, con el triunfo de la Revolución:

A partir de 1959 la cultura cubana experimentó una fuerte reconcentración en los temas de la tierra y la sangre. La teluricidad buscada por poetas y pensadores, a lo largo de siglo y medio, tuvo entonces una oportunidad sumamente tentadora. La poesía y la prosa cubanas en los años 60 y 70 se llenaron de alusiones al campo y a la ciudad, a la industria y al azúcar, a la guerra y a la patria. En sentido inverso a esa afirmación en la tierra [...] la literatura del exilio convirtió al mar en su plataforma simbólica.

A estas reflexiones acerca de la teluricidad y el insularismo se suma otra postura que propone el mestizaje como síntesis de lo cubano. Las primeras dos se relacionan con las particularidades del espacio insular, la tercera con la cuestión racial que incorpora la historia. Haley O’Neil, en su artículo “Insularismo, negrismo and the revision of *cubanidad* en ‘La isla en peso’ de Virgilio Piñera” analiza cómo se conjugan en el poema de Piñera el negrismo y el insularismo:

Much more can be said regarding *La isla en peso* and the re-visioning of *cubanidad*, but what I hope to demonstrate is that Virgilio Piñera’s poem is not a mere expression of personal anguish from an isolated artist or a simple embittered and pessimistic view of island life, but a complex poem that enters the discussion of cubanidad and plays with both the primitivism movement and Lezamanian insularism to create a radically distinct version of lo cubano. Piñera rejects any pure expression of a true Cuba identity and instead presents the reader with a secular, material and atemporal island that, despite its faults, deserves the love its inhabitants.⁴⁷

Mediante el análisis de los diferentes recursos del poema: el vocabulario, la caracterización de los cuerpos, el tratamiento de la luz y la claridad como vehículos para la exposición de esos cuerpos, la isla como mixtura de sustancias materiales y la circularidad, O’Neil va analizando los elementos propios del insularismo re-visados en el poema de Piñera: “I believe that in this poem Piñera adopts the topic of insularism as the basis of *cubanidad* from Lezama and redefines insular sensibility as one of

⁴⁶ Rafael Rojas, “El mar de los desterrados”, en línea:

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html, consultado el 03/10/2014.

⁴⁷ Haley O’Neil, “Insularismo, negrismo and the revision of cubanidad en ‘La isla en peso’ de Virgilio Piñera” En: *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Volumen 5, número 1, verano 2007, p. 36, en línea:

divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/virgiliopinera.pdf, consultado el 09/01/14.

continued enclosure and entrapment” (32). Por otro lado, muestra que aunque para Lezama la sensibilidad insular no dependía de lo geográfico, en Virgilio lo geográfico es una fuerza que abarca todos los aspectos que conforman lo cubano y es una presencia de la que es imposible huir. Con respecto al mestizaje, plantea lo siguiente:

Piñera’s expresión of *cubanidad* does not reject the folkloric or ethnic components of the Cuban culture that were highlighted during the negrista movement, rather the incorporation of popular art, music and dance in “La isla en peso” highlights how the poet reconfigures literary symbols, many of which had become clichéd, to express his own version of Cuba sensibility (31).

Para O’Neil el poema, que construye una visión de la isla como cárcel, como espacio cerrado del que no se puede escapar, se inserta también en la discusión sobre la relación del espacio con la historia y la cubanidad.

Reinaldo Arenas, de algún modo, parece coincidir con las ideas de O’Neil, ya que reconoce en el poema de Virgilio una lectura espacial y a la vez histórica de la Isla:

Lo fatal, lo verdaderamente desgarrador es la Isla en sí misma, su estricta condición de isla, su desolada intemperie, su paisaje sin historia, o con retazos de historias ajenas, sus bordes carcomidos por la miseria y el meneo, por el repicar monótono de lo intrascendente, su exacta dimensión invadida (abatida) [...].⁴⁸

Y agrega en el mismo artículo:

En este poema fundador, violento y lúcido, el poeta, con ojos implacables, no sólo nos da la visión atroz de una isla detenida en su circunstancia progresiva y a la vez circular: *colonización, esclavitud, república de pantomima, colonización...* Siempre la misma plantación tediosa [...].

Pero la voz desesperada del poeta no cayó, no podía caer en el vacío, y cuarenta años después, en el mismo paisaje, un pueblo entero, bajo la noche, bajo el terror, conminado por el absoluto desgarramiento, por la absoluta fatalidad insular, supo llegar hasta el mar. El mar... (111).

Su interpretación del poema adopta el punto de vista de la condición del exiliado y la del mestizaje; en su lectura, Arenas presenta elementos propios del negrismo como el meneo y el ritmo además de reconocer la historia de la plantación y la esclavitud en una temporalidad circular en la que la colonia europea se repite en la “colonia soviética”, lo mismo que la esclavitud de las plantaciones, en el trabajo obligatorio impuesto por el régimen comunista de Fidel Castro.⁴⁹ Estas ideas pueden vincularse con *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo quien también establece una relación entre la Plantación azucarera de la colonia, con su maquinaria de control, y los regímenes autoritarios, entre los que incluye a la revolución castrista; Benítez Rojo ejemplifica con la Zafra de los

⁴⁸ Reinaldo Arenas, “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”, en: *Necesidad de libertad*, Miami, Ediciones Universal, 2001, p.109.

⁴⁹ Esta temática aparece tanto en la *Pentagonía*, fundamentalmente en *El asalto*, como fuera de ella, en *Arturo, la estrella más brillante* o en el poema *El Central*.

Diez Millones que convirtió a toda la isla en una descomunal plantación, motivo que se refiere en *Otra vez el mar*. En la lectura de “La isla en peso”, Arenas conjuga la visión histórica y circular con la condición fatal de lo insular como límite, límite que se lee como trasgredido a partir de otro hecho histórico, el exilio masivo de cubanos durante los ochenta que incluye la salida por el puerto de Mariel. La lectura de esta transgresión coincide con las consideraciones de Rafael Rojas en “El mar de los desterrados”. El exiliado se ubica en la otra orilla, es decir, en Miami y está obligado a ver la Isla desde lejos, a través del mar. Es por eso que Rojas remarca que los cubanos ganaron el mar al perder la tierra: el exilio impone la obligación de fijar la mirada hacia afuera y coloca a la Isla lejos, con el mar como único puente. Rojas señala, además, que aquellos escritores que quedaron en la Isla continuaron mirando hacia adentro, hacia lo telúrico. El Reinaldo Arenas de los ochenta, recién exiliado, ratifica esta versión en su artículo “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza” en el que define: “Para mí lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante. [...] Así si de alguna ‘teluricidad’ podemos hablar es de una ‘teluricidad’ marina y aérea... Nuestra selva es el mar”.⁵⁰

En lo que se refiere a la Pentagonía, la visión de la Isla va variando según se avance en el contexto histórico y en las fechas de producción de las novelas. Establecer la cronología de la escritura de Arenas resulta dificultoso por las propias condiciones políticas del entorno, no obstante, según sus declaraciones, las tres primeras novelas fueron escritas en la Isla, al igual que *El asalto*, la última. Sin embargo, *Otra vez el mar* y *El asalto* fueron revisadas por el autor antes de su publicación fuera de la Isla, en los años ochenta ya exiliado mientras que la cuarta novela, *El color del verano* fue escrita antes de morir en Nueva York. No hay documentación que certifique que *Celestino antes del alba* y *El Palacio de las blanquísimas mofetas* hayan sido revisadas con la misma minuciosidad antes de su publicación fuera de La Habana. La época de escritura y las circunstancias de su publicación explican que no predomine en ellas la mirada del exilio: una experiencia por la que aún no había transitado. Nos detendremos en la representación tanto del espacio geográfico como del tiempo histórico para analizar la evolución continua de dichas representaciones en las novelas de la Pentagonía.

El “tiempo sin tiempo” en la tierra

⁵⁰ Reinaldo Arenas, “El mar es nuestra selva y nuestra esperanza”, en: *Necesidad de libertad*, op. cit. p. 31.

En *Celestino antes del alba*, se alude a la insularidad oblicuamente ya que el mar es una presencia ausente y solo se percibe como un deseo: “Pero todos bien sabemos que por aquí no hay mar. Y mucho menos pueblo. Estamos solos” (83). Tanto el narrador como Celestino se desenvuelven en el campo de modo que la naturaleza se constituye en un espacio privilegiado que rodea al protagonista infantil y lo protege de la violencia familiar. Casi no se mencionan lugares geográficos reconocibles, salvo en el episodio del velorio de la madre al que acuden vecinos de distintos barrios: “De La Perrera, de Guayacán, de La Potranca, de El Almirante, de Calderón, de Perronales, de Los Lazos, de Auras, de Aguas Claras...; de barrios lejanísimos ha venido la gente, para verte llorar” (173). Se trata de diferentes pueblos de provincias del Oriente de la Isla: Holguín, Guantánamo, Granma y Santiago de Cuba; todos alejados de las costas. Más allá de estas menciones, en la novela se representa el aspecto más telúrico de la Isla: el interior con todas sus características. Los espacios pueden clasificarse en dos grandes grupos: por un lado, los que se relacionan con las actividades campesinas que lleva a cabo la familia; por otro lado, la naturaleza pura que se constituye en el lugar de juego del protagonista. El espacio de trabajo es el monte en el que se siembra maíz, un espacio genérico en el que animales (vacas, burros); plantas (yerbas, maíz) y herramientas (hacha, mayal) no especifican una entidad nacional. En cambio, cuando se representa el mundo de la naturaleza pura se despliega un vocabulario que se corresponde con la flora y la fauna típicamente antillanas e, incluso, exclusivamente cubanas ya que muchas de las voces tienen raíces taínas: guanina, maguey, yagua, anones, guano, totises, bejucos, abujes, guao, caimitos, guayabas, jicotea, biajaca. Plantas y animales que integran un mundo en el que el agua escasea y se convierte en motivo de deseo.

El personaje narrador es el encargado de acarrear el agua desde el río (su lugar natural) hasta la casa constituyendo recorridos fundamentales para entender la relación del niño con la madre y con los otros integrantes de la familia. En otra instancia, el río es lugar de recreación aun cuando esté seco y sucio mientras no llega el aguacero, siempre esperado con ansiedad:

El río está casi completamente seco, y donde único uno se puede bañar es en el charco prieto, donde van a beber todas las reses. [...]

El agua se revuelve mucho y hay que estar tranquilo un rato para que se asiente y se vuelva a ver el fondo. [...] ¡Cuántas cosas se ven en el fondo de un río con los ojos abiertos! Si uno pudiera estar aquí siempre. En el fondo de un río, y nadando muy despacio, sin rumbo y con los ojos abiertos... (67).

El agua cumple una función de transformación y de placer. Lo mismo pasa con el aguacero; si bien los truenos y los rayos provocan miedo en el niño, la frescura y la animación que despliega causa un deleite tranquilizador. El aguacero, a su vez, nutre al río que en su crecida se lleva todo lo que encuentra a su paso. Lo acuoso y lo húmedo en su estado natural contrasta con la sequedad del ambiente del trabajo.

Ahora estamos en la época del desyerbe del maíz. [...]

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. [...]

Hace un sol que raja las piedras y que da grima. Y todavía abuelo no nos da permiso para que vayamos a la casa. Mi madre se ha puesto morada, pues ella no puede casi aguantar el sol, y la sangre se le sube a la cabeza (58-59).

Otro espacio es el de la casa, allí se conjugan el ambiente violento del trabajo atravesado por las relaciones familiares y el ambiente natural: las plantas que rodean la vivienda. Ante la visión de la fealdad de la casa pobre, el personaje elige un rincón particular que lo tranquiliza y lo deleita: “Yo me quedo allí sin hacer bulla y sin moverme casi para no enfurecer a las avispa. Y empiezo a sentirme muy tranquilo. Yo no sé por qué será. Quizá sea porque es un lugar lleno de hojas verdes” (34). Lo húmedo, lo verde, lo acuoso se constituyen en el remanso de un mundo seco, caluroso y violento. El sol que extrema el calor de los trópicos asume, para el protagonista, la culpabilidad de todo lo feo: “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” (37). El sol y la claridad, como en el poema de Piñera, hostigan y oprimen a los habitantes de la Isla mientras que la frondosa naturaleza del monte es el soporte de la poesía interminable de Celestino hasta que esos árboles sufran la violencia bestial del abuelo quien quiere detener la escritura destruyéndolos. Cuando comience el segundo final, la naturaleza habrá desaparecido a causa de la persecución de la poesía de Celestino por parte del abuelo y todos morirán de hambre.

En su discurso, el protagonista narrador mezcla y confunde lo que supone la verdad con los sueños y con sus propias fantasías. En su mirada al espacio que lo rodea, la naturaleza se personifica: “-Sí, puedes. Esta noche sí puedes -me dice una bandada de totises [...]” (33). El niño se sorprende y se pregunta si es cierto que le han hablado pero no encuentra respuesta. En otras ocasiones ya no se preguntará por la verdad: “Pero el sapo ha venido detrás de mí y me grita [...]” (48), o “[...] un relámpago muy flaco hace rato que entró al cuarto y nos dijo [...]” (79). En otros momentos, las plantas asumen conductas de animales: “Todas las matas de los laureles empezaron a soltar unos gritos

muy roncós, luego empezaron a dar maullidos, algunos relinchos y, por fin, comenzaron a piar, a piar, a piar, como los pichones de la tojosa, que ya se venían abajo con gajo y todo” (94). Todas estas animaciones se refieren a una comunicación con la naturaleza que, debido al uso de deícticos: “aquí”, “estos lugares”, “por aquí”, “acá” intensifica la inmediatez de la relación con el mundo natural.

Si bien las referencias directas a la isla de Cuba son escasas, a partir de la descripción de la naturaleza no quedan dudas de que el espacio se identifica con la Isla mientras que el tiempo histórico sólo alude a una situación social de extrema pobreza y a una sociedad embrutecida que se expresa a través de la exclusión y la violencia. Será a partir de la segunda novela de la serie cuando se explicita la ubicación temporal.

El tiempo histórico lejos del mar

En *El palacio de las blanquísimas mofetas* los espacios geográficos representados y el tiempo histórico en el que se desarrollan los hechos tienen referentes claros. La novela transcurre en los últimos meses de la dictadura de Batista y se recrean las luchas entre los rebeldes y las fuerzas de seguridad del Estado, un entorno que influye en la vida de los personajes. Por otro lado, se introducen retrospectivas que dirigen al lector al tiempo de *Celestino antes del alba*, con lo que se fortalece la idea de continuidad; la mirada retrospectiva lleva incluso hacia un pasado anterior que recupera la historia de Polo, el abuelo, migrante desde Canarias hacia Cuba. Esta novela rompe con la a-historicidad de la anterior ya que se sitúa en 1958 con un Fortunato de diecisiete años que recuerda la casa del monte a la edad de ocho, lo que permitiría fecharla en el año 1949 aunque no puede considerarse como un dato definitivo dado que los acontecimientos de *Celestino antes del alba* no ocurrían en un solo año. El lugar de la novela es Holguín y el del pasado, Perronales. Se nombran lugares reconocibles del pueblo: el parque Calixto García, la Loma de la Cruz, los barrios bajos La Frontera y La Chomba. Arenas utiliza un recurso que establece el tiempo histórico y lo certifica en relación con el referente extratextual: la incorporación de los boletines informativos del ejército rebelde ya que, en las notas al pie aclaratorias de la fuente, aparecen la fecha de publicación y, en algunos casos, el precio al que se vendía: “Boletín Informativo nº4, 2 de diciembre de 1958. Un centavo” (307).

Todas las voces narradoras, pero fundamentalmente la de Fortunato, establecen contactos entre el espacio y el tiempo de su actualidad y los del pasado en Perronales, y ambas circunstancias son descritas desde diferentes puntos de vista: la voz del

protagonista narra desde la nostalgia del recuerdo y la idealización, en cambio, la voz del narrador en tercera persona relata desde un discurso puntual, detallado y preciso. Fortunato reflexiona acerca de ello en una de las tantas ensoñaciones que lo asaltan en su última carrera:

Ahora, hasta los lugares aborrecibles, al saberse ya perdidos, se convertían en sitios venerables. [...] Allí estaban todos los lugares que la infancia había mitificado [...]. Y comprendió, o volvió a ratificar, una certeza; que el valor de los sitios donde una vez habitamos no está implícito en el sitio mismo sino en el tipo de vida que llevamos (184-186).

Aparecen recordados el maizal, la casa, el arroyo donde se bañaba, pero cada lugar se describe con más detalles que en la novela anterior ya que no es ahora la visión siempre presente e imaginativa del niño sino el recuerdo, idealizado por el tiempo y por las malas circunstancias de su actualidad, de un adolescente que sigue buscando palabras y comienza a consolidarse como escritor.

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 cicales. 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? (21-22).

En el recuerdo de Fortunato, la naturaleza sigue manteniendo su lugar y la distancia ha convertido el espacio y su propia vida anterior en algo parecido a la felicidad. Sin embargo, aparece una voz en tercera persona que objetiva la caracterización de Perronales:

Lo que se conoce con el nombre de Perronales es un “cuartón” (unas treinta caballerías de tierra) que pertenecen al “barrio” (unas trescientas caballerías de tierra) de Sao Arriba. Perronales es una sabana que no da al mar. Lugar chato, donde no hay lomas pero tampoco llanuras. Situado al norte del municipio de Holguín, es tierra de cascajo; sitio pedregoso, árido, donde la llegada de las lluvias resulta imprevisible, así como el fin de las mismas (76-77).

La voz objetiva no solo convierte al lugar de la infancia en una especie de páramo de tierra dura y poco productiva sino que también aclarará que no hay ríos sino arroyos que aparecen y desaparecen, según las lluvias. El río del niño Fortunato no es más que un arroyo que recupera la descripción del narrador de *Celestino antes del alba* pero sin su cuota de subjetividad, imaginación y magia. Un lugar que también es recordado por la abuela Jacinta quien ama la tierra de sus antepasados y se niega a la mudanza a la que la obliga Polo.

El abuelo Polo también rememora la antigua tierra dentro de su propia historia que tiene como punto de partida la muerte de su madre y la posibilidad de huir de la isla

maldita en la que vive, Canarias. En toda la novela, la calidad de “isleño” se asocia con la brutalidad y con la falta de cultura, tanto para los cubanos como para los canarios. Sin embargo, el joven Polo se embarca hacia la Isla paradisíaca del mito, donde siempre hay agua y crece cualquier semilla. La isla mítica lo defraudará a su llegada. En el discurso de Polo aparece una reflexión que acerca al personaje a la concepción del espacio de la isla que puede reconocerse en la *Pentagonía*: una contraposición entre la tierra y el mar. Si bien los acontecimientos que les ocurren a los personajes suceden en la tierra, lejos del mar, la perspectiva marítima comienza a aparecer en Fortunato y tiene en Polo un representante claro que, sin embargo, vuelve a permutarla por la tierra nueva de Cuba. Un narrador heterodiegético relata la historia del joven Polo cuando muere su madre y expone en un discurso indirecto libre los pensamientos del personaje: “*Aquí el terruño, aquí el infierno*. Pero más allá, el mar, el mar ondulando y centelleante” (29. *Cursivas en el original*). Polo ve en el mar la posibilidad de escapar, de alguna manera su mirada se parece al mar de los exiliados que analiza Rafael Rojas pero el personaje no muestra la necesidad de volver la vista hacia su patria, eso lo diferencia del desterrado cubano; el personaje ve el mar como la huida del infierno, de lo seco y trabajoso, de una tierra infértil y del isleño bruto, como la salida de ese mundo obligado: “La tierra... y más allá el mar, como una inmensa explanada para deslizarse. El mar, la única alternativa para quien padece la fatalidad de las islas” (30-31). Arenas pasará al paisaje marítimo en la próxima novela de la serie pero ya deja vislumbrar una reacción distinta hacia el mar, la que no le concede al adolescente Fortunato quien lo desea aunque en el “Prólogo y epílogo” mencione: “Al fin he visto el mar. No es gran cosa. No es lo que yo hubiera querido que fuera y lo que para mí era. Agua y más agua. Ojalá no lo hubiera visto nunca. El mar...” (20). Para Fortunato el mar sigue siendo una idealización que aún no le pertenece. Su espacio, todavía y para su angustia, es el pueblo.

El pueblo, Holguín, también se presenta desde un narrador en tercera persona que mezcla su voz con la de Fortunato a través del discurso indirecto libre: “Qué acontecimientos podían ocurrirle a él desconcertado, joven, pobre, en un pueblo cuadrado y comercial, de calles simétricas y gente invariablemente práctica” (48). Pero además, el narrador vuelve a describir detenidamente los detalles de manera objetiva:

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 (88).

Aclara que no tiene ríos ni montañas ni llanuras e insiste en la importancia de lo comercial. El discurso se objetiva aún más por la construcción sintáctica de sus oraciones: “Holguín” es el sujeto expreso repetido, se reiteran también las construcciones de verbo “ser” y predicativo, más adelante cambia el verbo e invierte el sujeto: “No tiene mar, Holguín. [...] No tiene ríos, Holguín” (89). Pero siempre en oraciones simples y breves expresivas de la sencillez del pueblo en cuanto al orden y a la disposición de las casas y en cuanto a la escasa creatividad y pobre imaginación de sus habitantes. Holguín oprime a Fortunato porque lo obliga a adaptarse, no le permite crear y no le brinda posibilidades. Fortunato odia lo estructurado y los materiales relacionados con estructuras: uno de los elementos que le molestan de Holguín es la casa de fibrocemento, material que contrasta con el del bohío en el que vivían, en el monte y rodeado de naturaleza. Holguín representa el asfalto que oculta la naturaleza: los árboles son derribados por sus habitantes por puro placer o para que no tapen la vista de sus casas. En su autobiografía *Antes que anochezca* describe al pueblo de la misma forma:

Pueblo chato, comercial, cuadrado, absolutamente carente de misterio y personalidad; pueblo calenturiento sin un recodo donde se pudiera tomar un poco de sombra o un sitio donde uno pudiera dejar libre la imaginación. [...] Yo veía Holguín como una inmensa tumba; sus casas bajas simulaban panteones castigados por el sol (55-56).

Arenas rechaza lo pueblerino pero es a partir de lo pueblerino que resignifica el espacio de naturaleza del monte, de la tierra; en su recorrido por la Isla mirará el mar y se detendrá en él y en la gran ciudad.

El otro pueblo que se describe es Velazco, allí se dirige Fortunato para sumarse a las filas del ejército rebelde. El pueblo es igual a Holguín aunque más pequeño y con una vida diferente porque sus habitantes participan más activamente del proceso revolucionario por lo que la juventud se reúne en las calles que resultan más animadas. Por otro lado, la colaboración con los rebeldes los ha dejado sin transportes mecánicos, en consecuencia, sus habitantes se trasladan en caballos y carretas:

Velazco con sus casas de madera y teja, con sus calles estrechas y enfangadas, con sus hombres a caballo que ahora generalmente portan pistolas, con su tierra desmoronada y roja es, en toda la Isla, el pueblo que más debe semejarse a esos pueblos atractivos, violentos e irreales a los que nos acostumbraron aquellas películas de Cowboy norteamericanas (282).

La analogía resulta extravagante pero propone una visión más pintoresca y por lo tanto más positiva de este pequeño pueblo en comparación con Holguín. La idealización

cinematográfica revela también que el espacio resulta transformado por el proceso histórico.

Así como el espacio aparece detallado en el marco de un verosímil realista, el tiempo histórico también se determina a partir de las fechas y del desarrollo de las acciones que se narran. La precisión cronológica se introduce a través de textos intercalados extraídos de fuentes que se citan en notas a pie de página: los boletines del ejército rebelde y otras fuentes que remiten a otros momentos históricos y que producen distintos efectos de lectura. En la última parte de la novela, cuando Fortunato se va con los rebeldes y Adolfina sale a la calle en su paseo por el pueblo en busca de un hombre, se incrementa el número de textos intercalados, tanto de los boletines informativos como de noticias y avisos del periódico holguinero *Norte*; se intercalan también fragmentos de “Más belleza para ti”, un artículo de Isabel de Amado Blanco levantado de *Cuadernos Populares*, una publicación de La Habana que ofrece consejos de belleza. Todos estos pasajes están fechados en 1958 y marcan el derrotero del ejército revolucionario y las reacciones que produce, sin embargo, los textos de Amado Blanco provocan un efecto cómico ya que los consejos, por asociación, estarían dirigidos a Adolfina a quien se describe como muy poco agraciada, solterona y desesperada por un encuentro sexual; el humor irónico desdramatiza la tensión que produce la salida de Fortunato que lo llevará a la muerte. Otros textos intercalados aluden a fechas que, como 1930 o 1956 recuperan información acerca de distintos aspectos del proceso histórico cubano que desemboca en la Revolución. Por otro lado, el “alzamiento” de Fortunato involucra directamente a la Historia con la anécdota ficcional. En el texto se reconoce la victoria de la Revolución pero como culmina con la muerte del protagonista, no connotaría triunfalismo ni una expectativa ideológica positiva.

El mar en la época de la Revolución

La tercera novela de la serie retoma la historia de Fortunato desde un personaje que se duplica en Héctor y su mujer. Ambos han celebrado el triunfo de la Revolución y colaborado con el régimen pero se han desilusionado ante el carácter de los cambios que se fueron produciendo y, fundamentalmente, ante las medidas que coartaron las libertades individuales. *Otra vez el mar* se erige como uno de los tantos cantos a la libertad que se leen en toda la obra de Reinaldo Arenas. Para expresar esa decepción en el proceso revolucionario establece una continuidad con *El palacio de las blanquísimas mofetas* no sólo por el personaje sino también por su traslado desde el pueblo hacia la

ciudad. Los espacios, como el tiempo histórico son fijados a través de referentes claros y concisos, como La Habana y Guanabo, además, las descripciones suelen responder a una estética realista aunque en la construcción de la novela se crucen fragmentos de la historia de los personajes en diversos tiempos y espacios que resultan transfigurados hasta convertirse en símbolos de la ideología o de las reflexiones de Héctor y su mujer tanto por el recuerdo como por las ensoñaciones. El tiempo histórico también se señala con claridad en relación con los procesos políticos aunque en algunas anécdotas recordadas se pierde la cronología.

Respecto de los lugares que recorren los personajes, se pueden establecer diferencias entre la narradora y Héctor, pese a que comparten los espacios, los puntos de vista varían. En el monólogo de ella se intercalan varias anécdotas que se desarrollan en diferentes momentos y lugares. El relato se inicia en un área que representa un borde, un “lugar entre” que es la ruta que une la playa de Guanabo con La Habana, pero que también divide la vida de la muerte ya que el suicidio de Héctor y, por consiguiente, de su doble se produce en esa ruta y en el umbral de la ciudad de La Habana, luego de cruzar el puente que separa la ciudad propiamente dicha del Municipio Habana del Este (un sector más turístico donde se encuentra Guanabo). La ruta, el camino, muestra dos paisajes diferentes: de un lado, el mar que se interrumpe apenas por la aparición de pinares o almendros; del otro lado, diferentes paisajes de bosques, edificios o escenas en las que las personas se entremezclan con un elemento simbólico de la Revolución: los carteles de propaganda. Perla Rozencvaig interpreta la aparición de estos carteles como un procedimiento que denuncia el adoctrinamiento a partir de lo que ella denomina el “terrorismo lingüístico” ya que, explica, a la descripción de la narradora se opone el discurso de Héctor: “En el canto segundo, por ejemplo, se perfora el valor propagandístico de los letreros que resumían en la primera parte las pautas inviolables del sistema”.⁵¹ Teniendo en cuenta esta reflexión, puede pensarse el signo ideológico que representa la descripción del “lugar entre”. De un lado el mar, del otro el interior, el desgano y fundamentalmente el discurso autoritario y triunfal del régimen castrista:

A un costado de la carretera se ve el mar; al otro, un grupo de vacas casi inmóviles que pastan desganadamente. A un costado de la carretera se ve el mar; al otro, una casa de ladrillos sin repellar, sin árboles, con cuatro ventanas y una torre (o algo parecido) que no sé qué sentido pueda tener; la veo, de lejos, mientras pasamos, parece entristecida en medio de la sabana, soportando el aire y el sol (32).

⁵¹ Perla Rosencvaig, “*Otra vez el mar: discurso político o terrorismo lingüístico*”, op. cit. p. 102.

Se contrasta un paisaje casi rural, triste y desolado con el mar que en la novela será omnipresente y con un fuerte poder simbólico que se analizará más adelante aunque recordemos que para Ottmar Ette “[e]l mar puede considerarse, tal vez, como el personaje fundamental de la novela” (106) y que Roberto Valero lo incluye en el sexto lugar de su lista de personajes de *Otra vez el mar* (150). La narradora continúa:

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!

Los paisajes son luego reemplazados por los carteles que proclaman los logros, los planes y las consignas de la revolución relativas a aspectos económicos agrícolas. El discurso, tal como aparece en las dos citas anteriores, elabora el contraste a través de una estructura sintáctica paralela que implica la mirada hacia uno y otro lado. Cuando el discurso continúa, el paralelismo sintáctico comienza a desequilibrarse de modo tal que desaparece la mirada hacia el mar y solo quedan los carteles o pancartas con consignas que agregan el tema de la lucha contra los traidores, en defensa de la Revolución. Otro paralelismo se retoma hacia el final de esta descripción:

Otro mural con una imagen gigantesca. ¡ORDENE! Otra tarima ilustrada. ¡TODOS A LA RECOGIDA DE CUJES DE TABACO EN PINAR DEL RÍO! Palmas con los tronos acorazados de fotografías: ¡ORDENE PARA LO QUE SEA! Fotos, fotos, más fotos. Otro letrero emergiendo. ¡A LA CARGA FINAL! Otro: ¡AL QUE SAQUE LA CABEZA SE LA CORTAMOS! Otro: ¡ACUDE AL LLAMADO DE LA PATRIA! Otro: ¡QUE NO QUEDE UN GRANO EN EL SUELO!...

El pasaje muestra una transformación del paisaje que se deforma por el recurso de la exageración que se incrementa a su vez por las deformaciones de la sintaxis que aceleran el discurso. Los puntos suspensivos marcan que ese espectáculo continúa. Por otro lado, las proclamas tematizan las cuestiones que provocaron en parte la desilusión de los protagonistas: el trabajo agrícola obligatorio y la violencia que no permite ninguna distinción o diferencia personal, es decir, la pérdida de la identidad individual. La narradora retoma la calma y vira la mirada hacia la contraparte: “Pero oye, pero oye, pero mira, pero atiéndeme. A un costado de la carretera se sigue viendo el mar”. Las proclamas reaparecerán con la misma forma, el mismo tipo de letra, la misma iconicidad en el Canto II de Héctor, en un fragmento en el que describe un mundo irreal y futuro que satiriza al régimen desde los elementos que lo componen, por ejemplo, un arrenal ha reemplazado al mar, los pájaros son réplicas porque los reales han sido

extinguidos por los soldados, pero, también desde la construcción discursiva que abusa de la aliteración y de las mayúsculas y crea juegos de palabras constantemente. En ese mundo hay “electropancartas” que dicen: “PARA AUMENTAR LAS POSIBILIDADES DEL CONSUMO DISMINUIR EL NÚMERO DE CONSUMIDORES” (197) jugando con la ironía a través de la antítesis aumentar-disminuir. O la expresión de fe que permuta la agricultura por la experimentación científica que produjo variaciones en el paisaje para proveer alimento y eliminar el hambre, lo cual implica la despersonalización y la masificación llevada a cabo por la propaganda y la represión:

LAS ALGAS CÓSMICAS NOS ALIMENTARÁN. EL ÉXITO DE LOS EXPERIMENTOS ES ROTUNDO. NADIE MORIRÁ DE HAMBRE. EL PUEBLO BIEN ALIMENTADO ADOCTRINADO Y ORGANIZADO, CONCIENCIADO Y DISCIPLINADO, MILITARIZADO SALUDA AL PRESENTE Y DETESTA EL PASADO (198).

Finalmente, la denuncia al traidor que pretende diferenciarse es tomada también irónicamente como una cuestión de honor: “¡AL CLAMOR, AL CLAMOR DEL HONOR. A DARME CAZA AL TRAIOR. A LAVAR ESTE DESHONOR Y CUMPLIR EL LLAMADO DE NUESTRA GRAN MADRE METÁLICO-AMOR!” (199). Se vincula a la madre con el dictador adelantando, como el resto del fragmento, lo que se desarrollará en *El asalto*. Las proclamas de Héctor retoman las temáticas que aparecen en las proclamas que lee su esposa: economía, agricultura, obediencia y lucha contra el traidor, pero transmutadas de acuerdo al mundo satírico en el que se convertiría la Isla: consumo, comida experimental, disciplina y honor.

La ruta, entonces, sintetiza los espacios que recorrerán o recorrieron los protagonistas: espacio rural, espacio político y el mar como la huida, al mismo tiempo se constituye en borde entre la vida y la muerte. El personaje femenino, en su relato, menciona una y otra vez la ruta ya que comienza su monólogo desde ese lugar, luego se retrotrae a los días en la playa, vuelve a la ruta, se remonta a su pasado de niña o cuando se enamoró de Héctor y regresa a la ruta hasta llegar al túnel que la introduce en La Habana. El final de su relato anticipa el final del relato de Héctor quien solamente se ubica en la ruta para contar el fin. En ambas narraciones se confunden las voces dado que se repiten las situaciones y los mismos textos:

Por un tiempo, enero, febrero, marzo quizá, los soles no serán tan brutales; podremos salir de vez en cuando al balcón; podremos, tal vez, algunas veces, por las tardes, si alguien se queda con el niño, ir a un cine, ver una película mil veces vista ya. Pero, oye, pero, oye: Será solo una breve tregua. Volverán las jornadas interminables, el trabajo obligatorio en el campo [...] (158 y 374).

Ambos mencionan la pancarta que anuncia la entrada al túnel: “¡HASTA LA VICTORIA SIEMPRE!” Pero, a veces, el lenguaje de Héctor es más reflexivo y también más metafórico. En su monólogo final realiza una cantidad de preguntas retóricas que junto con la repetición de la exclamación “¡Rápido! ¡Rápido!” aceleran el ritmo del discurso que logra como efecto tematizar la velocidad que le permite hacer estrellar el auto contra un muro. Las últimas oraciones se reiteran con sutiles variaciones: lo que era en el discurso de la narradora: “Héctor, Héctor, grito abrazándolo. Aún entre el aire y el muro que se nos abalanza puedo ver, otra vez, el mar” (158), pasa a ser en el discurso del narrador masculino: “Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar” (374). El cambio de persona gramatical termina de exponer la inexistencia del personaje doble y en la comparación con el mar se sintetiza el estado del personaje masculino.

La Habana es la ciudad en la que viven ambos pero sus miradas son diferentes. Ambos reconocen el departamento propio como el símbolo de su acatamiento al régimen: “Vendida el alma, aquí está la casa” (68), señalará la narradora, sin embargo ella rescata la vista al mar; el malecón y el mar que se ven desde el balcón se constituyen en recursos para eludir esa adaptación mirando hacia fuera, mirada que incrementa la angustia por la imposibilidad de rebelarse. El departamento es además el símbolo de su conflicto personal, que se liga con el social, ya que muestra la rutina de un matrimonio sin amor. No hay en el monólogo de ella ninguna descripción de la ciudad ya que no se relatan recorridos, salvo un paseo por el Río Almendares en el cual siente la mirada de los otros que, ajenos al conflicto, envidian una felicidad que no existe. Una visión muy particular de la ciudad aparece en un sueño en el que ambos hacen cola para esperar el pan: una serie de situaciones dan lugar a un enfrentamiento entre el pueblo y las fuerzas de seguridad. El sueño culmina con la destrucción de la ciudad y de todos los lugares destacados: el Capitolio, el Palacio de la Revolución, el Hotel Nacional, la Prisión del Morro, el Malecón. Esta mirada sobre la ciudad se detiene en el problema de la carestía, la descripción de la interminable cola para esperar el pan y en el problema del autoritarismo: la actitud represiva e impune de las fuerzas de seguridad; de algún modo, anticipa la concepción del espacio de *El asalto*, en la que, después de la destrucción, solo queda un mundo apocalíptico conformado por los restos de una sociedad sometida y oprimida. Esta visión coincide parcialmente con la de Héctor, la ciudad es el símbolo de lo que el régimen hace con las personas; en el final de su discurso expresa: “La boca oscura abriéndose. Entramos ya en el crematorio. Vamos

pasando el túnel que comunica con el unánime crematorio” (374). La metáfora expresa su imagen de La Habana que incinera a sus habitantes y la escena sugiere el escamoteo de su propio cuerpo a la ciudad-crematorio ya que no terminará de cruzar el túnel antes de calcinarse por el accidente. De alguna manera, esta metáfora sintetiza el valor simbólico de La Habana como centro del régimen. La otra mirada significativa de Héctor aparece en el Canto VII cuando se narra un paseo de Tedeoro; en el recorrido aparecen los lugares típicos por los que circularán los personajes marginales de *El color del verano*: Quinta Avenida, Rampa, la heladería Coppelia, el cine Yara, las playas de Marianao (320-341). Esta mirada se encuentra en sintonía con la próxima novela en la que se tematiza la evasión a la censura y la experiencia de una vida marginal aunque más auténtica en torno a la aceptación de la sexualidad y del pensamiento disidente. En *Otra vez el mar*, ambos personajes, entonces, coinciden en sus imágenes de la ciudad en cuanto símbolo político, sin embargo, ella solo puede describirla a través del discurso onírico y es testigo de la destrucción de edificios y gente así como también de su propia desintegración. Él, en cambio la representa líricamente como espacio de opresión o la recorre desde la mirada de quien se guarece en la marginalidad y lucha desde ese lugar.

Otra vez el mar se conecta con *El palacio de las blanquísimas mofetas* desde el recuerdo del pueblo. Ambos narradores hacen referencias a Holguín donde compartieron casa y donde vivieron el triunfo de la Revolución. El espacio pueblerino es evocado por el personaje femenino al recordar cómo se enamoró de Héctor y cómo terminaron conformando una pareja; el recuerdo complementa la novela anterior, se anula la muerte de Fortunato y Héctor regresa triunfante. El parque Calixto García, los barrios “La Frontera” y “La Loma Colorada” se refieren a Holguín de donde partirán ambos hacia La Habana (esta versión da continuidad a uno de los sueños que Fortunato desecha para irse con los rebeldes). Los pueblos del interior, incluso Holguín, no están idealizados por el paso del tiempo sino que son recordados como lugares chatos, sin esperanzas. Además de Holguín, aparece otro pueblo al que ella se escapó desde su departamento, cuando estaba embarazada, para dejarle a Héctor su libertad; al evocar la anécdota no recuerda siquiera el nombre de la población, solo los ruidos ensordecedores que producían unas máquinas. Ese pueblo es como todos los otros evocados:

Cuantas veces, en nuestras salidas al trabajo agrícola, en cualquier sitio, desde la cama de un camión, desde la ventanilla de un tren, desde una guagua escandalosa habré visto estos pueblos que nada dejan en la memoria, ni siquiera el testimonio, el contraste, de una fealdad diferente. Casas bajas, achaparradas, cerradas, hechas para que no entre el aguacero, el sol, los ladrones [...] (115).

Las descripciones recuerdan las de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la mirada hacia el interior produce angustia y exhibe el desgano de la gente, sin embargo, al culminar el fragmento descriptivo sugiere que en ellos reside el poder del sistema: “Pueblos que ni siquiera dan al mar, que ni siquiera ven el mar, gente que detesta el mar ¡Oh Dios! -¡pero basta ya de mencionar a Dios!-, y estamos en sus manos, estamos en sus manos...” (116). La mirada hacia el interior es la mirada hacia el poder económico de la agricultura que rige la vida de las personas: La Habana funciona como símbolo, los pueblos rurales son su sustento económico. Héctor reflexiona acerca de ese interior en otros términos. Luego de una serie de preguntas retóricas que interpelan la posibilidad de soportar todo lo que el régimen impone, dice: “Nuestra ineludible, clara, condición de esclavo; el hecho de haber nacido en el cacareo cerrado de una isla, el pavoroso desamparo de una isla, la prisión-prisión-prisión que es una isla...” (342). Resuenan las ideas de Virgilio en esta concepción de la isla como cárcel de la que no se puede escapar y a la que rechaza porque la tierra se ha convertido en un bien comunal económico que exige el trabajo interminable y obligatorio. En las evocaciones de los pueblos no se encuentran vestigios de la naturaleza cubana, nada específico que imponga lazos de identidad.

Así como en las novelas anteriores, el interior era el único espacio; en esta, la mirada está puesta en el mar y si bien, la Isla es una cárcel, el mar se presenta como la posibilidad de la vida, el escape de la rutina y de la chatura de la tierra. La naturaleza que la voz del niño reconstruía en *Celestino antes del alba* aparece aquí de cara al mar. Árboles, pájaros e insectos rodean el mar y son personificados por la voz femenina para constituirse en cómplices o en polemistas pero siempre en una interacción. “Y el mar sigue fluyendo [...] Y los pinos ahora parecen clamar: *¡Decídete, decídete, decídete, elige tu infierno antes de que sea demasiado tarde!...*” (85. Cursiva en el original) Se refiere a un encuentro con la madre del muchacho que la obliga a pensar en el paso del tiempo. Más adelante se repite el recurso: “*Ya te veré con los ojos hundidos, los senos caídos, el pelo ralo.* Levanto la cabeza. Son las cigarras las que están diciendo esas sandeces” (86. Cursiva en el original). El bosque de pinos, los almendros y las adelfas aparecen constantemente en el recorrido desde la cabaña veraniega hasta la arena y el mar. El mar, ante lo permanente de la tierra es absolutamente cambiante ya sea por el movimiento como por los colores: azul, blanco, gris, amarillo. La felicidad de la narradora así como su calma se fundan en el mar: “El mar es ahora una llanura por la cual parece que uno pudiera hasta perderse” (83). La relación entre el mar y la llanura

pareciera establecer un puente que rompería con el cinturón de agua que convierte a la isla en una prisión. Otras veces se destaca el movimiento a partir de la comparación con otros elementos: “Y la música ondea, desciende, flota y fluye, como el mar” (96-97). Del mismo modo, Héctor, al morir, se compara con el mar que es la representación de sus deseos: fuerza, libertad, movimiento, belleza. En sus Cantos, Héctor elogia el mar, lo define y lo redefine:

porque el mar es la memoria
de algo sagrado
y nos golpea
[...]
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
de cruzarlas
y eso no puede ser (279).

El mar es la posibilidad del mundo otro pero aún no se puede cruzar. No es el mar de los desterrados del que habla Rafael Rojas pero es el único lugar respirable. Es el lugar de la posible esperanza.

Con respecto al tiempo histórico, en el discurso del personaje femenino aparecen indicios que se transmiten por la radio. En varias ocasiones uno u otro de los protagonistas encienden la radio y escuchan noticias siempre relacionadas con la necesidad de superar los niveles de producción. En uno de esos momentos, una locutora explica cómo construir sombreros de yarey: “*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*” (30. Cursiva en el original). La cita sitúa un momento posterior al desembarco de cubanos disidentes apoyados por los Estados Unidos en Bahía de Cochinos en 1961. En otro momento, un locutor proclama: “*¡Aplicando los métodos y las orientaciones de nuestro Comandante en Jefe, llegaremos a los diez millones de toneladas de azúcar en el próximo 1970...!*” (55. Cursiva en el original). La zafra de los 10 millones se inició el año anterior, por lo tanto se pueden fechar los hechos en 1969⁵². La radio, además de determinar el tiempo, muestra el dominio del Estado de los medios de comunicación y la excesiva propaganda del régimen que exige el compromiso de los ciudadanos en el

⁵² Reinaldo Arenas manifiesta su experiencia en el central azucarero “Manuel Sanguily” de Pinar del Río durante ese período, en el poema *El central*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

proyecto revolucionario. Esta es una de las cuestiones que los protagonistas analizan como limitación de las libertades individuales dado que la exigencia de trabajar en el campo no solo restringe el trabajo intelectual de Héctor sino que va seguido de la censura de todo aquello que no sea a favor del régimen. En el discurso de Héctor el tiempo se vuelve a fijar a partir del paralelismo que establece entre el momento del triunfo de la Revolución que coincide con el comienzo de la relación con su pareja y su presente:

Estás
en el cuarto de siempre
(música de órgano),
[...]
oyes como ella se agita en la otra habitación
(afuera los típicos andariveles de la época: bombas, tiros, discursos, gritos,
amenazas, torturas, humillaciones, miedo, hambre)
[...]
Estás en el portal de la cabaña 10 años después
(música militar)
sientes la respiración típica, nerviosa, anhelante,
de ella, allá dentro (afuera los típicos andariveles
de la época: discursos, gritos, amenazas, torturas,
humillaciones, miedo, hambre) (189-190).

Reafirma los indicios anteriores con respecto al año y presenta las coincidencias entre la dictadura de Batista y el régimen de Castro después de diez años de gobierno. En otro momento se asegura la fecha a partir de la emblemática radio revolucionaria: “*Radio Reloj Nacional, martes 25 de septiembre de 1969. Exactamente: 1 y 47 minutos ante meridiano. Hora de verano*” (308. En cursiva en el original).

Franco García y Flores señalan que:

Otra vez el mar alude a un espacio donde la realidad está oscurecida para que lo imaginario pueda ocupar su lugar, lo cual tiene mucho que ver con la simulación inherente a la vida que se desea clandestinamente y con los lugares donde es preciso hacer desaparecer lo real tras su simulacro para poder sobrevivir y actuar eficazmente (101).

En estos planteos se establecen relaciones entre los procedimientos que modifican y deforman los espacios y las historias de los protagonistas: desarrollan una vida simulada en un espacio disimulado. Pero, puede afirmarse, además, que hay muchas referencias al tiempo y al espacio referencial, los que marcarían la relación con “lo real” que liga *Otra vez el mar* con las novelas anteriores y con las siguientes, además de hacer posible cualquier referencia autobiográfica. Sin embargo, la construcción compleja de la novela, la mezcla de historias, la aparición de discursos oníricos o de evocación y,

fundamentalmente, la tensión lírica que presenta todo el discurso deforman y oscurecen los espacios y los convierten en símbolos ideológicos y poéticos.

La ciudad del escándalo: La Habana de los años setenta

La deformación del espacio y del tiempo se hace aún más evidente en *El color del verano*. Si bien subsisten elementos de anclaje en sitios reales y las anécdotas pueden fecharse en la década del 70, tanto los lugares como el tiempo, en tanto tiempo histórico que continúa la cronología de la Pentagonía, sufren transformaciones que agudizan la perspectiva ideológica y poética del relato. Sin duda alguna, el personaje que continúa a Héctor, Reinaldo-Gabriel-La Tétrica Mofeta, se ubica en La Habana unos años después de la anécdota en Guanabo, es decir que la continuidad con respecto a las novelas anteriores persiste, lo que varía es que en *El color del verano*, la mirada del personaje es la mirada del adulto que abandona el sentimiento de angustia y el simulacro de la adaptación para cambiarlos por una mirada cínica que elimina toda simulación y expone su verdad a través del sarcasmo. El sarcasmo introduce la deformidad del tiempo y del espacio.

Con respecto al tiempo histórico, la data se presenta de manera paradójica: el narrador ubica los hechos en 1999, año del cincuenta aniversario de la Revolución cuyo festejo tiene como centro una fiesta de carnaval, pero la novela se escribe en 1990 y, además, en 1999 se festejaría el cuarenta aniversario de la Revolución. El texto da cuenta de la situación absurda y presenta explicaciones que también son descabelladas. Con respecto a la cuestión del aniversario, el narrador inculpa al dictador Fifo del absurdo: “Cincuenta años que en realidad son cuarenta, aumentados por él en diez más, pues él ama por encima de todo los números redondos y la publicidad...” (78). Este dato permite prever las características que va a adquirir la figura de Fifo, el dictador, la parodia bufonesca de Fidel Castro: la autoridad, que se ha convertido en capricho, y el egocentrismo, que se opone a cualquier lógica, incluso la matemática. En cuanto al año 1999, el autor se hace cargo de explicarlo. La novela está precedida por varios paratextos, uno de ellos se dirige “Al juez” (figura que podría estar representando también al lector) y aclara que es una obra de ficción cuyos personajes son “juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real” (15). Hasta aquí, la aclaración solo juega con el pacto de lectura de una novela que expone su condición de ficción. Sin embargo, lo que sigue justifica esta especificación desde el gesto autobiográfico: “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” (15). La firma es de “El autor”. Ubicar los hechos en 1999 los des-realiza y protege a la novela y a su autor de la censura y la persecución. Es claro que el temor de Arenas, en las condiciones en que escribe *El color del verano*, no pasa porque le abran una causa judicial por escribir una novela tan crítica sino, y eso aparece en las cartas a los Camacho, porque no encuentre editor, que no se publique o que no se lea. Utilizar la figura del Juez en el relato que cuenta su causa real y su paso por la UMAP (Unidad Militar de Apoyo a la Producción), además de llevar al extremo las anécdotas acerca de las pérdidas y el secuestro del manuscrito de su novela, propone una mirada crítica de la justicia y una defensa anticipada. Por otro lado, es la primera señal dirigida al lector para que acepte el pacto de leer una novela cuya complejidad comienza con una paradoja temporal que ubica los hechos en un tiempo histórico que no coincide ni con las fechas de los datos reales comprobables ni con los años correspondientes para el festejo del cincuentenario de la Revolución que es el aniversario que se festeja. La continuidad de la serie de novelas y la confrontación con sus memorias o con sus declaraciones permiten ubicar los hechos en la década del setenta. Además, se mencionan dos acontecimientos del período: la muerte de José Lezama Lima (1976) y la de Virgilio Piñera (1979). La novela ocurre en un solo día y entre las dos muertes transcurrieron tres años pero son los únicos indicios dentro del texto que, aún en el marco del juego literario sobre el manejo temporal, fijan un período.

Estos hechos presentan un nuevo dilema temporal: los personajes murieron en la década del setenta pero vuelven a morir en 1999. La novela lo resuelve con otro absurdo: Fifo hace resucitar a las personas para que participen de los festejos. El primer fragmento del relato es una excéntrica obra de teatro titulada “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”. Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Martí, José María Heredia, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Julián del Casal aparecen como personajes de la obra.⁵³ En el reparto aparece el rubro “Resurrecciones” a cargo de “Óscar Horcayés” y de “Alta Grave de Peralta”, en La Habana y Cayo Hueso, respectivamente. Este recurso permite establecer posiciones ideológicas no sólo del campo intelectual cubano contemporáneo de Arenas sino también de quienes son considerados fundadores de la literatura cubana. En el transcurso de la novela aparecerá también resucitada la condesa de Merlín. De este modo, en un futuro 1999 se cruzan

⁵³ Los personajes resucitados para la obra de teatro son, además, los únicos respetados en la novela dado que no se les cambia el nombre y no se los ridiculiza. Emilio Ichikawa estudia este aspecto en “Los límites de la irreverencia. (Idolatrías en *El color del verano* de Reinaldo Arenas)”

escritores, fundamentalmente poetas de diferentes épocas, que despliegan diversos criterios acerca de los distintos autoritarismos, del exilio y de la misma Cuba.

En relación con el espacio, las referencias extratextuales son absolutamente concretas, sin embargo, la acumulación, la repetición y las transformaciones presentan una ciudad en la que predomina la sensación de intemperie: los personajes están siempre a la deriva recorriendo espacios lejanos y sin encontrar protección prácticamente en ningún lado. La novela coincide con lo que plantea Celina Manzoni con respecto a “Final de un cuento”: “La narración recupera el espacio como dislocado o, dicho de otro modo, el dislocamiento espacial en que se constituye *El mundo alucinante*”.⁵⁴

En el fragmento introductorio, por ejemplo, en la obra de teatro, no solamente se cruzan diferentes épocas a través de los personajes resucitados sino que también se presentan diferentes espacios: Cayo Hueso, el Malecón de La Habana y el Mar de las Antillas. En el primero, del que no hay descripción alguna, aparecen los exiliados cubanos, habitantes miamenses, personajes que fueron diplomáticos cubanos y políticos estadounidenses. Funciona como la tribuna desde donde se alienta a Gertrudis Gómez de Avellaneda a abandonar la Isla y llegar hasta Estados Unidos. El Malecón tampoco se describe: los personajes suben a la muralla de piedra por una escalera. El espacio más importante es el mar, allí se lleva a cabo la escena principal del drama, el cruce entre los personajes de Avellaneda y José Martí quienes conversan acerca de las intenciones de huir o quedarse en la Isla. Emilio Ichikawa plantea que uno de los límites de la irreverencia en Arenas es “La visión de Martí en clave autobiográfica, posición que le conduce a una adoración icónica de lo martiano”.⁵⁵ El personaje, más allá del respetuoso tratamiento, no es el héroe de bronce sino un personaje muy humano y acomodado a la situación de la Cuba a fines de siglo XX. La clave autobiográfica con la que construye la imagen de José Martí puede reconocerse en la mirada sobre la Isla y su propia situación: el héroe abandona el exilio para ir a morir a su Isla natal y le explica las razones a Avellaneda:

Me voy porque este no es mi país,
porque ya no puedo soportar esta vida aquí,
porque un mundo donde sólo cuenta el dinero
no es precisamente lo que quiero.

⁵⁴ Celina Manzoni, “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, en línea: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf>, consultado el 21/07/14, p. 14.

⁵⁵ Emilio Ichikawa estudia este aspecto en “Los límites de la irreverencia. (Idolatrías en *El color del verano* de Reinaldo Arenas)”, en línea: www.eichikawa.com/ensayos/loslimitesdela_irreverencia.html consultado el 23/02/11.

Me voy porque necesito disfrutar del mes de enero,
sobre guásimas mecerme,
bajo un jubabán tenderme.
Me voy porque quiero ser yo o al menos parecerme
a lo que quiero ser (66).

El regreso a la Isla no es sólo el regreso a su tierra, su clima, sus árboles sino también, el regreso a su identidad, al encuentro consigo mismo que el exilio desgarró y fragmenta.

Continúa:

Me voy porque quiero escuchar el aguacero,
quiero pelear por algo mío.
Me voy porque no quiero comer más el pan del desterrado.
Tú no sabes lo que es vivir siempre humillado.

La tristeza por el desarraigo y la humillación obligan a Martí a regresar para morir en la Isla. Es en este punto donde se separa la lectura del héroe de la clave autobiográfica: comparten la visión del destierro y la nostalgia de la Isla pero Arenas no va a regresar, su lucha es desde afuera y su muerte será parte de esa lucha. Sin embargo, comienza a percibirse la mirada hacia la Isla propia del desterrado, como la definiera Rafael Rojas. Esta mirada se profundizará en otros aspectos de la novela.

El resto de las acciones ocurren fundamentalmente en La Habana y aparece, solo en dos secciones, la casa de la madre en Holguín. De este último lugar no hay más referencias que el nombre y la calle polvorienta así como el recuerdo de las casas bajas. La Habana es el espacio recorrido por el protagonista y el resto de los personajes que, hacia el final, se convierten en legión. Las referencias a la ciudad son muy específicas: barrios como La Habana Vieja, El Vedado, Centro Habana, Miramar; plazas como la Plaza Vieja, el Parque Lenín, la Plaza de la Revolución, la Plaza de la Catedral; calles como Rampa, Quinta Avenida, Obispo, Avenida Carlos III; lugares emblemáticos como el Castillo del Morro, la heladería Coppelia, el Cementerio Colón; las playas que están al este y al oeste del centro: el Mégano, Guanabo, La Concha, Patricio Lubumba y hasta cruza una guagua el Puente de madera de Bocaciega que unía las Playas del Este con la ciudad que fue inhabilitado para el transporte público en los ochenta, para los vehículos en general en la década del noventa, y que terminó de destruirse durante una tormenta en el 2013.⁵⁶ Es decir que el anclaje en un espacio “real” puede establecerse a partir de numerosas nomenclaturas que dibujan el croquis de una ciudad que responde al plano de la ciudad real. Sin embargo, el texto exhibe su condición de ficción y su intención de mostrar un paisaje transformado.

⁵⁶ Cfr. “Incomunicados en Boca Ciega” CUBANET, lunes, octubre 28, 2013, en línea: <http://www.cubanet.org/articulos/incomunicados-en-boca-ciega/> consultado el 10/12/13.

En el fragmento “Pintando”, Clara Mortera, el doble femenino del personaje, en una suerte de *mise en abyme* de *El color del verano*, pone de relieve el sentido de la vista. Comienza señalando la deformación propia de la subjetividad del artista: “Yo pintaré plantas con raíces al revés que buscan en el cielo su alimento. Yo pintaré hojas móviles que al mirarlas cambien de posición en el cuadro y hagan preguntas imposibles. Yo pintaré un montón de huesos -yo misma- pudriéndome en un yerbazal” (88). La intención consiste en exponer espacios imposibles a través de la metáfora, la animación y la hipérbole. Además de la suma de aspectos a pintar, aparecen frases totalizadoras: “Mi cuadro será también un gigantesco gemido tropical, el estruendo de un gemido que se derrumba” (89), en las que juega con otros sentidos, como el del oído y en las que expresa, a través de la hipérbole y la metáfora, la condición agónica de los habitantes de la Isla. Otra forma de mostrar la transformación de los espacios es exhibir los cambios que Fifo impone desde su poder descontrolado y su capricho pueril. En el fragmento titulado “Una inspección”, se cuenta un viaje en helicóptero del Primer Mandatario que recorre toda la Isla. En su desarrollo, Fifo observa diferentes puntos importantes de la geografía cubana, obliga a realizar las transformaciones que se le ocurren, según un criterio irracional y castiga a cualquiera que se le oponga; generalmente las sanciones terminan con la muerte del colaborador que se atrevió a contradecirlo. Por ejemplo:

Volaban ahora por la provincia de Matanzas, exactamente por encima de su montaña más prominente.

-¿Qué cosa es ese bulto tan grande?- exclamó Fifo.

-Comandante, es el Pan de Matanzas.

-¡Qué pan ni qué carajo! El pan es un prejuicio burgués y cristiano. Derrúmbenme ese monte de pan y siémbrenlo de malanga (156).

Puede reconocerse en el diálogo que Fifo no le presta ninguna atención a la naturaleza genuina y que se obsesiona con los cultivos útiles, aunque desee imponerlos en un espacio imposible. La mención a la religión y a la burguesía a partir del vocablo “pan” exalta la ignorancia de Fifo y, a la vez, critica el discurso ideológico simplificador de la izquierda. Además, por el uso de la primera persona exhibe su carácter de “dueño de la tierra”. El fragmento lo caracteriza burlescamente como una caricatura de dictador comunista. En otro momento pasan por el Río Máximo en la provincia de Camagüey y como no le gusta su nombre, porque empequeñece su propia figura, ordena secarlo y construir una carretera. También elimina los palmares del Valle de Yumurí para sembrar frijoles. Cuando pasa por Holguín aparece la metáfora areniana de los cajones que se reproduce en *El palacio de las blanquísimas Mofetas* y en *Antes que anochezca*:

-¿Qué significan esa cantidad de cajones? -preguntó cuando sobrevolaban una ciudad.

-Es la ciudad de Holguín, comandante. Tiene tres millones de habitantes y es la capital de la provincia de su nombre -respondió el copiloto que era holguinero y sentía orgullo de serlo.

-Pues está muy mal situada esa ciudad -observó Fifo- En esa inmensa llanura debería haber un criadero de ranas toro. Trasládenme a toda la población, derrúmbenme esos cajones y constrúyanme ahí una gigantesca laguna y llénenmela de ranas toro (161).

Cada uno de los cambios ostentosos y ridículos se cumple de inmediato, lo que señalaría que el régimen no sólo invade la organización social sino que además desestima la conservación de la naturaleza para imponer lo utilitario. Estos son algunos ejemplos de las transformaciones que le impone Fifo al paisaje cubano en su recorrido por los principales accidentes geográficos de la isla de Cuba; las transformaciones impuestas a esos paisajes desvían las descripciones de cualquier intención realista. Otro espacio que se trata de una manera especial y se transforma a causa de los proyectos del gobierno revolucionario es La Habana Vieja. El personaje Alejo Sholejov (quien caricaturiza a Alejo Carpentier y de paso, al escritor ruso Shólojov) resucitado en ocasión de los festejos lleva a un grupo de notables y representantes de la UNASCO (obvia alusión a la UNESCO) a recorrer las calles de esa parte de la ciudad y se detiene en sus columnas para recitar a la audiencia un largo poema en francés; el recién resucitado se apoya en una de ellas para descansar:

Hecho que le costó la sobrevida pues la columna, como todas las de La Habana Vieja, se sostenía casi por obra y gracia del Espíritu Santo y de unos puntales carcomidos; 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 (103).

Además del sarcasmo de volver a matar a Alejo e interrumpir su poema, esta escena refleja, a partir del gesto hiperbólico, la devastación en la que se encontraba ese centro histórico. Pero no sólo critica en esta escena el descuido del espacio urbano sino que exhibe otros usos “irrespetuosos” que los habitantes daban al lugar considerado Patrimonio de la Humanidad:

Pero tal vez lo más insólito de este hecho no fuera el desplome de las columnas, cosa que de todos modos pronto iba a suceder, sino que junto con las columnas y los portales se vinieron abajo un sembrado de maíz, un platanal, una tomatera y un yucal. Se trataba de un conuco aéreo que los habitantes de La Habana Vieja habían plantado sobre las azoteas con el fin de mitigar el hambre producida por cuarenta años de racionamiento.

El régimen no sólo transforma espacios caprichosamente, o descuida sus tesoros arquitectónicos sino que también obliga a los habitantes a convertir el espacio urbano en

una suerte de microespacio rural que los abastezca para escapar del hambre. Puede notarse que en este caso, para enfatizar la crítica de orden económico-social, el narrador señala los “cuarenta años de racionamiento”, refiriéndose al aniversario del gobierno revolucionario y no los cincuenta que obliga Fifo a festejar.

El espacio en el que se llevan a cabo los actos protocolares de la fiesta del aniversario es el Palacio Catacumbal o Palacio Fifal que no es descrito de manera completa ni ubicado en un barrio o calle específicos aunque sí se nombran las diferentes salas que lo componen: cuevas y túneles subterráneos en los que se esconden arsenales; el Teatro Acuarium, desde donde Fifo vigila a la patrulla de tiburones; la sala de las retractaciones, especie de salón donde diferentes oradores darán discursos y cuyo nombre alude a la práctica de obligar a los intelectuales a negar su propia obra y el jardín de las computadores, espacio futurista que se compone de máquinas que reciben y analizan las denuncias que el pueblo hace contra el propio pueblo.⁵⁷ El Palacio puede vincularse con lo que fue el antiguo Palacio presidencial, hoy Museo de la Revolución. De alguna manera, opera como una alegoría de la casa de gobierno de un régimen que ejerce un control desmedido, que se basa en el autoritarismo y que adora la fatuidad, descrita mediante la caricatura.

El resto de los espacios que recorren los personajes tiene una localización más precisa: la casa de la tía Orfelina en el barrio Miramar, la casa de Clara Mortera, al lado del antiguo convento de las monjas de Santa Clara, el hotel Monserrate, incluso el urinario, que era el antiguo palacio de la Condesa de Merlín confiscado por el gobierno, puede ubicarse en la Plaza Vieja. Las playas sufren el perpetuo control que llevará al protagonista al campo de trabajo de Camagüey y a la Prisión del Morro. En cuanto a la Isla como nación, puede reconocerse en cuatro fragmentos que llevan como título “La historia”, en ellos el narrador expresa su punto de vista con respecto a los habitantes, aparece la idea de la Isla como prisión y la necesidad de los habitantes de abandonarla, también la imposibilidad de destacarse por un acto de grandeza o por algo que diferencie a un individuo de los demás porque un dictador destierra a los hombres “grandes”. La figura del dictador, en estos fragmentos, tiene su origen en el egoísmo del pueblo mismo y en la envidia que produce lo bueno en el otro; cuando el pueblo logra liberar la Isla, las personas no acuerdan hacia donde ir y viajan a la deriva.

⁵⁷ El caso más escandaloso de la práctica de las “retractaciones” fue el de Heberto Padilla, que se representa en la novela. También Arenas fue obligado a retractarse aunque no públicamente.

El espacio del exilio se expone a través de otros cuatro fragmentos titulados “Una carta”. Las epístolas son escritas por los distintos dobles del personaje, las primeras tres escritas en el exilio se dirigen hacia un habitante de La Habana y la cuarta es la respuesta desde la Isla. Las cartas instalan una nueva problematización de lo temporal que se analizará más adelante. En la primera, La Tétrica Mofeta le escribe a Reinaldo desde París en mayo de 1993 y retoma la visión sombría de Martí acerca del exilio: la nostalgia que provocan la lluvia y el frío parisinos, el miedo a la pulmonía y a la plaga del SIDA (98-100). En la segunda, Gabriel le vuelve a escribir pero desde Nueva York en mayo de 1996, allí el frío, la fealdad de las playas, la lucha contra la enfermedad, la locura de los exiliados, el materialismo de sus habitantes lo obligan a afirmar: “Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso” (180). La tercera carta la escribe Reinaldo, otra vez a Reinaldo en mayo de 1998 desde Miami, un lugar que se describe como deshumanizado, chato: “Cáscara de mí solo soy. Ésa es mi tragedia” (302) y que, en la comparación de sus playas y su mar con los de La Habana no encuentra puntos de conexión, no logra conectarse con ese mar que le resulta extraño. Las primeras tres cartas tematizan la soledad debida a las distintas costumbres, los diferentes climas, el desconocimiento y la indiferencia de la gente; esa soledad provoca la desintegración del personaje que deviene sombra y cáscara y que lo lleva a aconsejar a sus dobles que no abandonen Cuba. Sin embargo, en la cuarta carta, la última, escrita desde la isla en julio de 1999, la Tétrica Mofeta les responde a los tres y desoye sus consejos al manifestar la imposibilidad de vivir en la Isla. Ni adentro ni afuera, el personaje propone una eterna encrucijada en la que no hay lugar donde estar y que se resuelve en una frase: “Ante mí tengo sólo el mar. Después, la nada. Y basta” (358).

En la novela aparecen muchas referencias extratextuales a un espacio reconocible pero transformado para exhibir las deformaciones que el régimen opera sobre la Isla en general: paisaje, historia, vida cotidiana de la gente. La continuidad con las novelas anteriores se establece a través de La Habana y, en menor medida, de Holguín, además de la cronología temporal que continúa en el relato de los hechos aunque se adelante a un futuro inexistente. El espacio fundamental sigue siendo el mar, el lugar hacia donde quiere ir el protagonista con su novela para salir de la isla prisión justo en el momento en que la Isla se desprende de su plataforma para viajar a la deriva. La paradoja hace que el protagonista no abandone la isla sino que la isla lo abandone a él. Según Odette Casamayor Cisneros, en este final de la novela se recrea la conciencia

insular ya que una vez desprendida la isla, los habitantes, contentos por haberse liberado de su condición insular intentan acercarse a alguno de los continentes de los que se sienten parte pero el problema es que son muchas las regiones y las costumbres que hicieron pie en la cultura isleña: Europa, África, Norteamérica, Latinoamérica.⁵⁸ La liberación no propone nuevos pactos sociales y la Isla navega sin rumbo. Mientras, el protagonista no logra salvar su vida y, lo que resulta tan grave como esa pérdida, tampoco logra poner a salvo su obra.

En el futuro del apocalipsis

En *El asalto* se borran todos los indicios extratextuales, la continuidad se sostiene porque puede reconocerse el espacio habanero que había sido destruido en el sueño visionario de la cola del pan de la narradora femenina de *Otra vez el mar*, o los campos de concentración que representaban las UMAP descritos en las novelas anteriores, así como también la cárcel, que ya no es la prisión del Morro sino un enclave de encierro sumamente sofisticado. La continuidad espacial puede leerse a partir de la mirada a futuro del régimen implantado por Fife en *El color del verano*. Hay una distopía emplazada en un tiempo futuro que no puede fecharse, que no puede ubicarse y que sin embargo, representa la Isla.

El mundo que se describe ha sobrevivido a la llamada “Última Gran Guerra”, es el único dato que connota un tiempo determinado aunque no tiene ninguna referencia extratextual. El mundo de *El asalto* se compone de distintas áreas: la Reprimería que es la capital, las Primerías, las Viceprimerías y las Postprimerías, todas gobernadas por el gran dictador, el Reprimero o el Reprimerísimo, según la ocasión. Puede observarse a través de las denominaciones que la atmósfera se caracteriza por una fuerte represión ya que los nombres del gobernante y de los espacios derivan de la misma raíz “primero” a la que se le agregan prefijos y sufijos que diferencian funciones y jerarquías. Los espacios habitados se degradan según el orden dado, tanto por el trabajo que se realiza en cada lugar como por la aparición de cárceles y campos de rehabilitación. En la Reprimería, los habitantes viven hacinados en el “polifamiliar” en el que cada individuo solo puede dormir en el espacio exacto que ocupa y es castigado si se excede: “Una familia quedó tan reducida que dormían todos sobre un viejo, el abuelo, quien a su vez

⁵⁸ Cfr. Odette Casamayor Cisneros, “Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX”, en línea: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/127>, consultado el 23/01/14.

tenía que dormir de costado” (17). Este tipo de vivienda representa la Gran Mancomunidad de la Gran Patria a la que cada ser venera. Toda la maquinaria social se desarrolla y se ordena en función del trabajo permanente para la producción permanente, por lo tanto, los espacios han sido diseñados para que nadie descanse ni disfrute:

La idea del noperque 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 (28).

La alegoría crítica lleva al extremo al régimen castrista: lo que en las novelas anteriores se consideraba una carga pesada que impedía el trabajo del intelectual y ponía en crisis su relación con la revolución, como la recolección desmedida de la caña de azúcar o cualquier otro trabajo agrícola obligatorio es, en esta novela, la única forma de subsistir. El espacio creado desmonta una ideología de Estado que desprecia la condición humana en tanto reconoce a los seres sólo como partes de una máquina productiva en su devenir animal (se ha analizado en el capítulo anterior el recurso de la animalización que se aplica a todos los personajes).⁵⁹ Lo demuestra también la manera en que se conforman las guaguas, elemento que liga a los más viejos con el pasado en el que se montaban al transporte; en el mundo de *El asalto*, los seres forman la guagua tomándose unos a otros de los brazos y corriendo al mismo paso. Cada individuo revela su condición animal a través de la obediencia ciega y del ejercicio desmedido del trabajo. En el capítulo ocho, que está compuesto por solamente dos oraciones, el narrador explica con claridad lo que ha quedado del género humano: “Bestias degeneradas es la palabra justa. Una bestia natural no se afana por trabajar de ese modo” (37). La bestialidad fue adquirida a causa del régimen represor que conformó la idea de la “Mancomunidad” anulando las identidades individuales, la capacidad de pensar y cualquier posibilidad de imaginación. Por otro lado, se hace referencia irónicamente a que ese mundo es el “mundo libre”, “el universo libre”, planteo que destaca la desconexión con otros espacios ya que no aparece referencia a otros mundos “esclavos” a los que oponer la “libertad”. Al construir un mundo de sobrevivientes que solamente se dedica al trabajo se obtura la relación con otros seres. En este mundo post-apocalíptico es difícil reconocer el paisaje cubano, sin embargo, el aislamiento de esta sociedad reproduce la idea de insularidad, si bien no se la presenta como lo hizo Virgilio Piñera: “La maldita circunstancia del agua por todas

⁵⁹ Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México, Ediciones Era, 1983.

partes”, sí se percibe la idea del aislamiento que Arenas compara en otros textos con la cárcel. El detalle que identifica el paisaje de Cuba aparece al final, luego de culminar la persecución, asesinar a su madre y desencadenar una nueva revolución, el personaje narrador cierra su relato: “Y cansado [...] puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo” (191). Es el primer elemento de la naturaleza, la arena que remite a la playa y al mar, con el que el protagonista se conecta y al que encuentra en el final del relato.

El problema de las temporalidades

En relación con el tiempo, cabe destacar, como se ha dicho, que puede relevarse en las novelas un desarrollo cronológico que permite el *continuum* a través del crecimiento del personaje y de las relaciones con el tiempo histórico de cada etapa. Sin embargo, el tratamiento de la temporalidad en las novelas presenta otros niveles de complejidad en los que se cruzan la idea de la circularidad, la repetición, y la densidad del instante. Frank Kermode señala cómo la concepción temporal cristiana plantea un orden cronológico que va del Génesis al Apocalipsis y la necesidad de la humanidad, a lo largo de la historia, de prever el final. Agrega que, con el transcurso de las generaciones, y al haber fallado las predicciones apocalípticas, la noción de “final” cambia: “Al haber dejado de ser inminente, el Fin es inmanente”.⁶⁰ Este cambio supone, en la ficción, una concepción temporal muy diferente, mientras era inminente y existían predicciones que anunciaban el Apocalipsis, se suponía una concordancia entre el principio, el medio y el fin que simplificaba la trama de cualquier relato. Con la inmanencia, esa armonía desaparece y las tramas resultan más complejas, situación que ejemplifica a través de la metáfora del sonido del reloj:

Considero el *tic-tac* del reloj como un modelo de lo que llamamos trama, una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma, y que el intervalo entre *tac* y *tic* representa el tiempo puramente sucesivo y desorganizado del tipo del que necesitamos humanizar. Más adelante me plantearé la cuestión de si cuando el *tic-tac* nos parece demasiado fácil desde el punto de vista de las ficciones no creamos tramas con una buena dosis de *tac-tic* (52).

Analizaré el *Ulises* de Joyce como un ejemplo de esta segunda noción de temporalidad. Estas reflexiones acerca de la temporalidad de las ficciones pueden explicar en la *Pentagonía* los efectos de lectura que produce el enlace entre una representación de la

⁶⁰ Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 2000, p.37.

temporalidad que se consolida en la continuación entre los relatos, la serie “tic-tac”, y las representaciones temporales de cada novela, las series “tac-tic”.

En *Celestino antes del alba* la concepción de la temporalidad se desarrolla a través de la mirada del niño quien anula la cronología y experimenta el tiempo cíclico de la naturaleza que no se realiza en el retorno de las estaciones sino sólo a través de la sucesión del día y la noche que también a su vez pierden su círculo perfecto ya que se mezcla con el tiempo de los sueños y el de la imaginación: se cancela la posibilidad de una evolución temporal. El uso casi permanente del tiempo presente, el regreso una y otra vez al pozo, la poesía interminable de Celestino son recursos que muestran su percepción de la temporalidad. Incluso cuando aparece una palabra que sitúa la medición seglar del tiempo, este se disgrega: “En enero las cosas cambian mucho. Aunque usted no lo crea éste es el único mes que no se parece a los demás meses del año. [...] ¡Qué bueno es este mes! Lástima que haya años que no lo traigan...” (116). Por otro lado, en el relato no hay una búsqueda del final, de hecho el fin del relato se aplaza. Apunta Ottmar Ette en “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”:

El texto [...] termina tres veces: “Fin”, “Segundo final” y “Último final”. Si los primeros dos finales quedan desmentidos por la continuación del texto, el “Último final” confirma la estructura cíclica de la novela: el penúltimo párrafo vuelve al pozo, es decir, al comienzo de la novela misma (100).

El aplazamiento del final no se opone al término del relato, que sugiere la muerte del narrador en el pozo, sin embargo, el último párrafo, como señala Ette “[...] establece paradigmáticamente el principio de su construcción –la indeterminación, la ambivalencia y la apertura” ya que el narrador continúa relatando en presente:

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y 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 (237-238).

Se sugiere el final del personaje pero la novela parece sostener una compleja temporalidad relacionada más con el “tac-tic” que con el “tic-tac” ya que no se percibe una evolución temporal que se dirija irremediamente a un desenlace.

Tanto Kermode como Giorgio Agamben señalan las diferencias entre *chronos* y *kairos*: para Kermode “*chronos* es el ‘tiempo que pasa’ o ‘tiempo de espera’-el que según la Revelación, ‘ya no será’-, y *kairos* es la estación, un punto en el tiempo lleno de significación, cargado de un sentido que deriva de su relación con el fin” (58).

Agamben, en cambio, profundiza la idea del *kairos* y la explica a partir de dos momentos. En primer lugar, desarrolla las ideas de tiempo en los estoicos, quienes proponen una contraposición:

El tiempo homogéneo, infinito y cuantificado, que divide el presente en instantes sin extensión, para los estoicos es el tiempo irreal, cuya existencia ejemplar se da en la espera y la postergación. El sometimiento a ese tiempo inasible constituye la enfermedad fundamental que con su postergación infinita le impide a la existencia humana que se asuma como algo único y acabado. [...] Los estoicos en cambio plantean la experiencia liberadora de un tiempo que no es algo objetivo y sustraído de nuestro control, sino que surge de la acción y de la decisión del hombre. Su modelo es el *cairós*, la coincidencia repentina e imprevista en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante.⁶¹

Estas ideas son retomadas cuando Agamben formula su propia concepción del tiempo y la entrecruza con la idea del “placer”. Señala que la civilización occidental concibe el tiempo dividido en “eternidad” y “tiempo lineal continuo”, ante lo que propone:

A esa concepción que condena al fracaso todo intento de conquistar el tiempo se le debe oponer aquella según la cual el lugar propio del placer, como dimensión original del hombre, no es el tiempo puntual y continuo ni la eternidad, sino la historia. [...] La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo sino su liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es el *cairós* en que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad (154).

En las novelas de la *Pentagonía*, se complementan las concepciones de *chronos* y de *kairos* en tanto el mundo del entorno, la vida de los otros, familia, amigos, políticos, fuerzas de seguridad, representa la sucesión temporal lineal o cíclica mientras que el protagonista vive una temporalidad representada por la experiencia del instante en el que, según su etapa, concibe una decisión en una situación determinada y convierte el instante en una experiencia que siempre se traduce en la búsqueda de la libertad. En *Celestino antes del alba*, el narrador decide ser Celestino, también decide escribir interminablemente, decide caer en el pozo; aun cuando su entorno transcurre en el tiempo cronológico que se connota por la madurez o por la vejez de los personajes, en el tiempo cíclico de las cosechas, en los trabajos del campo y en el retorno del sol después de la noche. El narrador experimenta momentos que se llenan de significación. Un ejemplo claro es la visión de la madre buena que se opone a la madre mala quien forma parte de la familia que lo reprime:

Mi madre se va volviendo hermosa. ¡Qué hermosa! Qué linda con su falda de saco y la blusa que le robó a Eulogia. Yo quiero a mi madre y yo sé que ella es buena y me quiere. Yo nunca he visto a mi madre. Pero siempre me la imagino así

⁶¹ Giorgio Agamben, *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2004, pp. 148-149.

como ahora: llorando y acariciándome el cuello en un no sé qué tipo de cosquilleo fresco y agradable.

Debo imaginarla de esa forma y no de la otra (31).

Estos momentos de decisiones propias del *kairos* se relacionan con el final de la narración total de la obra, no sólo de esta novela sino con la Pentagonía toda.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, también aparece la concepción lineal o cronológica que se contrapone con la circularidad de la estructura de la novela y se entremezcla con la temporalidad del *kairos* en la complejidad de determinados momentos esenciales dentro del relato. En la mirada del adolescente, la linealidad cobra otra importancia ya que irrumpe en el desarrollo de las acciones así como también en la conciencia de los procesos históricos que lo rodean. Sin embargo, desde la composición estructural de la novela se retoma la concepción circular. Ette observa cómo esa circularidad se manifiesta a través del título “Prólogo y epílogo” de la primera parte: “La fusión de la apertura y clausura tradicionales de un libro en un solo texto situado al principio de la novela indica el camino de una lectura circular” (102). En este fragmento aparecen los núcleos narrativos fundamentales del texto en la voz de Fortunato quien marca el principio y el final de la novela: comienza con la Muerte jugando con el aro de la bicicleta de Fortunato y culmina con Fortunato jugando con el mismo aro que representa a la Muerte. La novela concluye con la segunda versión de la muerte de Fortunato ya que, como ya se ha observado, su muerte acontece de dos maneras diferentes. Además de este fragmento aparecen otros elementos que señalan la circularidad como las repeticiones, los regresos a las mismas situaciones, la aparición reiterada de Esther. Sin embargo, la linealidad se afirma en el relato de las historias de las tías, de la vida de Polo o de la venta del campo. Aunque cada una de las narraciones está fragmentada y diseminada a lo largo del texto, pueden reconstruirse historias en las que los hechos se suceden hasta llegar a un final parcial ya que no hay muertes, sólo la de Fortunato. También en la vida del adolescente irrumpe el tiempo medido cronológicamente a través del trabajo. Ette explica que el empleo en la fábrica obliga a Fortunato a fraccionar el tiempo diariamente para apurar la producción y anualmente, según las estaciones de trabajo y de paro (102). A esta temporalidad que cruza lo lineal con lo circular, se le suma el tiempo otro del *kairos*, la conciencia de ese instante de decisión en el momento oportuno que, en este caso se evidencia en la salida de Adolfinia y su coincidencia con la muerte de Fortunato. El protagonista decide conseguir un arma para unirse con los rebeldes y encara a un casquito con un cuchillo. Desde ese instante

aparecen las dos versiones de su muerte: no lo logra y se ahorca -primera versión- o es apresado, torturado y acribillado -versión final-. Pese a que el paseo de Adolfinia se narra cronológicamente, en las dos versiones de la muerte del protagonista la cronología se desdibuja y en la última, la definitiva, Fortunato toma conciencia de su calidad de intérprete de los horrores del mundo:

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... (361).

Una especie particular de Judas y de Cristo que, consciente de su propio fin, reconoce que ese final fue inmanente y que sus agonías no eran suyas sino de todos. En este punto, la muerte se difumina para dar lugar a un instante esencial de reconocimiento y a un planteo que desconoce cualquier teleología:

Estallar. No ser más que un precipitado chorro de sangre que salpica con su estallido el mundo. Y repartirse, violento, por todos los sitios. Y no llegar a más. Y no esperar que aquello sea el paso, la puerta, para el comienzo de un nuevo triunfo, de una nueva batalla, de otro infierno. No esperar jamás que aquel viaje violento, que aquel estallido dará sentido a un nuevo desarrollo, a otras estafas.

En este relato de la experiencia de la muerte, aparece el auto-reconocimiento como intérprete y la visión agónica de la vida que no se renueva a través de la muerte, la trascendencia es sólo la entrega de su sangre. De algún modo, se bosqueja una visión escéptica de la revolución cuyo triunfo también coincide con la muerte de Fortunato y con el regreso a casa de una Adolfinia vencida. Aunque el final se retrasa, dado que desde el principio el lector sabe que el protagonista va a morir y aparecen las diferentes versiones de la muerte, el hecho en sí adquiere un valor sustancial que no aparecía en la novela anterior. Por otro lado, la muerte misma no se termina de narrar y, además, el texto recurre a una sección que se reitera a lo largo de la obra y anula la muerte real que lleva el paradójico título de "Vida de los muertos", así otra vez, lo definitivo de la muerte se ve frustrado. Al igual que en la novela anterior, las implicancias del reconocimiento del final en el mismo medio se relacionan con el final de la serie.

En *Otra vez el mar*, reaparece la combinación entre el tiempo lineal y la circularidad. El relato del personaje femenino ocurre en el viaje de Guanabo a La Habana y en este sentido, respeta la linealidad aunque con la mezcla de relatos retrospectivos que también se ordenan cronológicamente, es decir que, más allá de lo fragmentario puede recuperarse un orden de los acontecimientos. La linealidad se

afianza con la narración de las anécdotas inmediatas que son los seis días en la playa. Los días, como describimos en el capítulo anterior, se suceden uno tras otro y la separación se establece a través del momento de ir a dormir y el de despertarse ligados a la salida y puesta del sol que representan el tiempo circular de la naturaleza. Esta estructura, según Panichelly Teysen, vincula el texto con el “Génesis” ya que cada mañana marca el día próximo del mismo modo que en la Biblia se enuncia cada uno de los días de la creación del mundo (este aspecto se desarrollará en el próximo capítulo). La intertextualidad con la Biblia reafirma la cronología y vincula la novela con lo que Kermode señalaba como la concepción cristiana que va del “Génesis” al “Apocalipsis”. Valero postula que en la novela se intercalan cinco temporalidades: “un presente instantáneo”, las cinco horas que demora el trayecto desde Guanabo a La Habana; “un pasado reciente o tiempo anecdótico” que resume los días en la playa; “un tiempo histórico o pasado remoto” en el que se desenvuelven los acontecimientos que vinculan a los personajes con la Revolución; “un tiempo poético o tiempo mágico” en el que se desarrollan “los sueños, sus alegorías, delirios, éxtasis, visiones, utopías y desastres” y “un tiempo bíblico”: “la novela se narra en un *crescendo* que parte del Génesis y termina en el suicidio de Héctor, su Apocalipsis” (144-145). Salvo algunos aspectos del tiempo poético, los otros pueden explicarse con la metáfora del “tic-tac”.

Sin embargo, esta linealidad se descompone en el discurso de Héctor, en el tiempo poético propuesto por Valero, y en la estructura doble de la novela. El personaje femenino desaparece en el desenlace de su discurso, su final es el final de la construcción del doble pero es solo cuando termina el monólogo del personaje masculino que se percibe la duplicidad. El lector asiste a un final prematuro que se reitera en el final del discurso de Héctor. Con esto se cruza al relato cronológico, la idea de la circularidad a través de la repetición del hecho. Pero además, el discurso de Héctor abroga la cronología dado que elimina la narración para poner en relieve, fundamentalmente, la expresión de sus sentimientos y de sus ideas con respecto a los hechos relatados. Si se lee en Héctor el discurso del escritor que, frustrado, había abandonado la escritura, es justamente en su monólogo donde la temporalidad de *kairos* se expone de la mejor manera con el regreso a la poesía y a la palabra. El narrador recita versos, hace crítica literaria, inserta relatos, expone sus diálogos con el muchacho, en síntesis, produce discursos distintos con tensiones, intensidades e intenciones diferentes. El momento de conciencia y la decisión de expresar lo que no puede publicar destruye

su auto-mutilación pero la convierte en auto-destrucción ya que lo lleva al suicidio. Lo recuperado no se quiere volver a perder y se resuelve en la muerte.

El color del verano desdibuja la idea de la linealidad desde la organización aleatoria de los fragmentos ya que la reconstrucción del día de los festejos del carnaval -anécdota principal de la novela- resulta imposible por la superposición de los eventos desordenados y la incorporación de secciones que están absolutamente desconectadas del núcleo narrativo principal. La propuesta de la ruptura de la cronología, como se planteó en el capítulo anterior, en relación con la estructura, se expone en el “Prólogo” (de manera similar a lo que ocurría en *El palacio de las blanquísimas mofetas* pero de un modo más radical) casi como un desafío: por un lado, por el espacio en el que aparece, al promediar la lectura de la novela (página 259), hecho que rompe con el orden convencional de un libro y produce un efecto de desarticulación; por otro lado, el narrador provoca:

Dejo a la sagacidad de los críticos la posibilidad de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra (262).

Sin duda alguna, se demuestra un absoluto desprecio por el orden lineal, desprecio que se adjudica a la obra misma (como si tuviera una vida propia fuera de la construcción textual del autor). La novela se presenta como un campo de experimentación con respecto a la estructura y al tiempo, en tanto orden de la presentación de los hechos. La experimentación puede leerse en todas las novelas pero en *Otra vez el mar* y en *El color del verano* llega a borrar los límites del género mismo. El desafío en estas novelas consiste en romper la linealidad en la lectura misma, en obligar a leerlas como un paradigma en vez de como un sintagma. Desde este punto de vista, el orden lineal desaparece aunque se recupere en algunas de las historias, la propia proliferación fragmentada y alternada de los pequeños relatos produce una temporalidad inasible. La idea de círculo que se menciona en el “Prólogo” no guarda relación con la circularidad del tiempo sino con la estructura y el orden de los hechos. De hecho, el tiempo circular de la naturaleza no se representa, no hay alternancia de estaciones, ni siquiera de días y noches. Todo ocurre en el mismo día, el del carnaval. Otras secciones aportan otros tiempos: años pasados, para el futurista 1999, muy medidos, como en la serie de “Una

carta”; un tiempo casi mitológico como en los fragmentos de “La historia”; un no-tiempo, como en la serie de los treinta trabalenguas.

Cada carta está fechada en un año diferente, ordenados cronológicamente: 1993, 1996, 1998 y 1999. Este supuesto orden encierra una paradoja ya que las primeras tres cartas las escriben, desde el exilio, La Tétrica Mofeta, Gabriel y Reinaldo y en 1999 el protagonista no se ha exiliado ni ha viajado nunca. La última es la respuesta imaginaria de la Tétrica a los tres desde La Habana. Otra vez, en la lectura transversal, se anula la posible cronología. La sección “La historia” está compuesta por cuatro fragmentos que comienzan siempre de mismo modo: “Ésta es la historia de una isla...”, funciona casi como el inicio de los cuentos tradicionales: “Había una vez...”. Cada relato cuenta una anécdota que no se ubica en tiempo ni espacio, entra en el tiempo de lo maravilloso o del mito; en las figuras que protagonizan cada historia pueden reconocerse personajes específicos pero esa asociación queda a cargo del lector, las anécdotas sólo dan cuenta de una visión particular del pueblo habitante de la isla; resumen, en clave mítica, la postura ideológica de Reinaldo Arenas con respecto a su propia patria. Los trabalenguas no tienen ningún desarrollo temporal, simplemente se constituyen en una suerte de adivinanza que, a través de la aliteración esconde la caricatura de una figura del campo intelectual, político o del entorno del autor.

La linealidad repartida en fragmentos aleatoriamente desordenados puede reconstruirse para reconocer la historia del protagonista y su día de carnaval, la muerte de Virgilio Piñera, la tarde de Tedeoro, los festejos del carnaval dirigidos por Fifo, la vida de la Condesa de Merlín, el proceso de roer la base de la Isla para que se suelte y quede a la deriva. Hacia el final del texto los fragmentos mantienen una unidad que combina el entierro de Virgilio con la partida de la Isla y con el suicidio en el mar del protagonista, entre estos fragmentos se intercalan las secciones mencionadas, pero los fragmentos finales se ordenan linealmente y aparecen vinculados por relaciones de causa y efecto. La novela se ordena para llegar al final y darle un sentido que corrobora la crítica constante no sólo al régimen sino al pueblo cubano dentro de la Isla, a los que se exiliaron y a los países en los que el protagonista se exilió. El final de *El color del verano* representa el concepto de “exiliado total”⁶²: no hay espacio que le permita vivir, por eso cuando quiere abandonar la Isla por mar, la Isla, como se dijo, lo abandona a él.

⁶² La expresión fue acuñada por un compañero de generación al que menciona en su autobiografía, Guillermo Rosales, en su novela, *La casa de los naufragos (Boarding Home)*, Madrid, Siruela, 2003. p.12.

Se presentan dos instancias en las que puede leerse la conciencia de la oportunidad de la decisión, el *kairos*: en las escenas de escritura que revelan la incesante necesidad de volver a escribir la novela que ha sido destruida o robada y en las escenas de práctica sexual: los dos procedimientos que funcionan como actos de la resistencia al régimen.

En la novela *El asalto* se llega al final del camino. Si *Celestino antes del alba* representaba el origen del personaje y manejaba la temporalidad de la naturaleza y de las pulsiones infantiles, *El asalto* representa todo lo contrario, la temporalidad es marcada por el sistema y las necesidades del trabajo; todo está pautado y cada elemento natural o humano es negado: los días son para el trabajo con cortes al mediodía para la “contrasiesta” y al final de la jornada para el “nutrifamiliar”, cuando se termina el día comienza la “nonoche”. El vocabulario va exponiendo lo antinatural en la medición del tiempo. Si bien en el texto hay un orden que hace avanzar la historia en función del único objetivo del protagonista: matar a su madre, la cronología es reemplazada por la lógica del viaje. Aparecen, pues, dos temporalidades: la del mundo en el que se encuentran, el tiempo del esclavo y la del protagonista: el tiempo de la búsqueda. El primero se mide antinaturalmente y se relaciona con lo cíclico ya que siempre se repite lo mismo, pero el segundo conlleva la subjetividad del viaje que avanza según la lógica del espacio a recorrer.

En esta última novela, todas las acciones se dirigen a la búsqueda del final, en un mundo post-apocalíptico la temporalidad se ordena hacia otro Apocalipsis que, esta vez, traiciona la lógica de los finales anteriores: la muerte es la de la madre a la que se encuentra escondida bajo la figura del Reprimero, pero el protagonista, habiendo producido un nuevo Apocalipsis se retira y llega a la arena. Este final no significa la génesis de nada ni la posibilidad de una renovación, acordamos con Jesús Barquet que la revolución que se produce a partir de esta muerte no es liberadora sino “una situación apocalíptica que de nuevo permite que los seres humanos vuelvan a desatar sus instintos más destructores y animales”.⁶³ Podría afirmarse que no existe *kairos* en *El asalto* dado el nivel de deshumanización de los personajes, sin embargo, en esta distopía donde la maldad anida en el protagonista, existe el momento en que la decisión y el aprovechamiento de la situación crean una temporalidad diferente y es en el momento en el que reconoce y mata a la madre-dictador. Ese hecho libera al personaje quien, sin

⁶³ Jesús Barquet, “El socialismo en cuestión”, en: *Otro Lunes, Revista hispanoamericana de opinión*, nº6, febrero 2009, en línea: www.06.otrolunes.com/index.html, p. 126, consultado el 03/02/14.

tener razón para vivir, no elige, como los personajes anteriores que querían la vida, el suicidio sino el descanso: “Camino hasta la arena. Y me tiendo” (191).

En conclusión, entre las novelas puede observarse una continuidad espacial que se va transformando en la medida que el narrador toma conciencia de las modificaciones que el régimen político que se critica opera sobre el lugar. La mirada del narrador va pasando de la sorpresa y el goce de una naturaleza telúrica a la visión marítima que encuentra en la costa y el mar, la única salida; el giro de la mirada de la tierra al mar se justifica a partir del propio recorrido autobiográfico pero además, a partir de la construcción del intelectual que encuentra en lo cosmopolita la posibilidad de la libertad y la cultura. La identidad nacional es criticada y se erige la figura del exiliado total que gana el mar al perder la tierra. Con respecto al tiempo, hay un desarrollo cronológico en la continuidad de la serie y una conexión con los procesos históricos cubanos en que transcurrió la propia vida de Arenas pero esta linealidad se entremezcla con temporalidades complejas que exponen diferentes concepciones de tiempos y estructuras narrativas.

Capítulo 4.

Intertextos, intratextos y paratextos

Introducción

La *Pentagonía* nunca fue publicada como un relato único, la serie existe en tanto el propio Reinaldo Arenas, a través de diferentes medios públicos y privados, expone el proyecto y guía la lectura de su obra por venir, fundamentalmente a partir del “Prólogo” a la segunda edición de *Celestino antes del alba* publicada con el título de *Cantando en el pozo*. Sin embargo, el lector que encare la lectura de la serie puede reconocer aspectos del relato que marcan fuertemente la continuidad: el personaje, el tiempo, el espacio, aspectos que se han desarrollado en los capítulos anteriores. Pero, además de estas cuestiones que se relacionan con el aspecto temático de los relatos, se observa la utilización de procedimientos que hacen más evidente la relación entre las novelas: diferentes formas de intertextualidad e intratextualidad y el manejo de los paratextos.

El concepto de “plurilingüismo” acuñado por Bajtin propone una reflexión acerca de la inclusión de la “palabra del otro”, de las “voces ajenas” en los discursos:

El novelista no conoce una lengua única, singular, ingenuamente (o convencionalmente) indiscutible e incuestionable. La lengua se le da al novelista

diversificada y diferenciada, discordante y contradictoria. Por eso, incluso allí donde el plurilingüismo queda fuera de la novela, donde el novelista interviene con su lenguaje único y confirmado hasta el final (sin distancia, sin refracción, sin reserva), él sabe que el lenguaje no es generalmente válido ni indiscutible, que resuena en medio del plurilingüismo, que es necesario defenderlo, depurarlo, protegerlo, motivarlo. Por eso hasta el lenguaje único y directo de la novela es polémico y apoloético, o sea, se correlaciona dialogalmente con el plurilingüismo.⁶⁴

Para Bajtín, la lengua de la que se nutre el novelista no es solamente el sistema sino la práctica, el “habla”. Y esa práctica discursiva está plagada de las palabras de los otros. No existiría, según Bajtín, un discurso único y absolutamente original sino que, en la cotidianeidad existiría un “plurilingüismo” que evidenciaría de manera directa o en forma más oblicua, los enunciados de diversos hablantes que conforman el propio discurso. En la vida cotidiana, los lenguajes de los otros se entremezclan casi inconscientemente sin ningún orden y su finalidad, en general, es funcional y pragmática. Sin embargo, en la novela, se revela la multiplicidad de lenguajes de otra forma:

Toda novela en su conjunto, desde el punto de vista del lenguaje y de la conciencia lingüística plasmados en ella, es un *híbrido*. Pero subrayémoslo una vez más: un híbrido intencional y consciente, artísticamente organizado y no una mezcla mecánica oscura de lenguajes (más exactamente de elementos del lenguaje). La *imagen artística del lenguaje* es el objetivo de la hibridación novelística intencional (205, en cursiva en el original).

La representación de ese lenguaje múltiple plasma una imagen artística organizada en la que los otros discursos pueden ponerse en relieve. La novela deja de pensarse como un discurso unívoco para ser vista como un discurso conformado por diferentes voces que se cruzan para exponer, de alguna manera, una imagen de mundo. En la novela, esta imagen conformada por el plurilingüismo es consciente y tiene intenciones poéticas e ideológicas.

Julia Kristeva en su artículo “La palabra, el diálogo y la novela” hace una lectura de los conceptos de Bajtín y propone que el universo discursivo del texto se divide en dos ejes: uno horizontal que involucra la cadena del sujeto al destinatario y otro vertical que se compone de la dupla texto y contexto. Ambos ejes coinciden y exponen que la palabra, que ella denomina también texto, es un cruce de palabras, es decir de otros textos. Señala, además que, en Bajtín, esos ejes, el diálogo y la ambivalencia, no están bien diferenciados, a lo que agrega:

⁶⁴ Mijaíl Bajtín, “El hombre hablante en la novela”, en: *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Cultura, La Habana, 1986, p. 167.

Esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.⁶⁵

La idea de mezcla de lenguajes, que implicaba en Bajtín el compromiso de diversos sujetos que expresaban discursivamente las distintas ideologías, toma la forma de mezcla de textos diferentes para conformar el discurso novelesco. Aporta además, la condición socio-histórica que implica esta concepción de la novela:

Así el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de la ambivalencia de la escritura. [...] El término de “ambivalencia” implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una sola y única cosa. Hablando de dos vías que se unen en el relato, Bajtín tiene presentes la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto [...] (195).

En estos términos la novela se involucra necesariamente con el entorno político-social a través de los discursos y cada escritura implica necesariamente la lectura del corpus precedente en tanto continuidad o discusión.

Gerard Genette retoma esta cuestión y la despliega: plantea una idea más abarcadora que es la de “transtextualidad”, noción que define como “la trascendencia textual del texto”.⁶⁶ Este concepto involucra cinco tipos distintos de relaciones entre un texto y otro. Para definir el primer tipo de relación, a la que denomina “intertextualidad”, alude al trabajo de Kristeva y la define “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Las formas en que se puede advertir esa presencia del otro texto son: la cita, el plagio y la alusión. Este tipo de relaciones supone el conocimiento por parte del lector de la obra otra y explica que muchas veces aparece en el orden de las microestructuras (como la frase), como una “huella” intertextual (visible, por ejemplo, en el procedimiento de la alusión). El segundo tipo se refiere a la relación del texto con los diversos paratextos. El tercero es la metatextualidad a la que define como la relación que establece el texto con aquellos que hablan de él (la crítica). El cuarto tipo, el que considera más importante, es la hipertextualidad que define como: “[...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al

⁶⁵ Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo y la novela”, en: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, p.190.

⁶⁶ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 9.

que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). Aclara que el hipertexto deriva del hipotexto a través de un proceso de transformación. El quinto y último tipo se refiere a las relaciones del texto con el género del que participa y es denominado architextualidad.

Al desarrollar el concepto de hipertextualidad, Genette se refiere a las obras que pueden leerse como complemento de otras y las diferencia de las que prolongan, sin acabar, su hipotexto: “La prolongación, como hemos visto, difiere de la continuación en que no continúa una obra para llevarla a su término, sino, al contrario, para conducirla más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término” (354). Da como ejemplo el de escritores que quisieron prolongar un éxito con otras obras: el autor retoma una obra y la prolonga para darle continuidad conformando un ciclo, un grupo de obras que se continúan. Con respecto a esto, aclara:

Queda por decir que la prolongación, y las innumerables formas de integración narrativa que se relacionan con ella [...] plantean problemas que apenas pueden reducirse a la famosa “inmanencia” del texto. Hay ahí, vayan o no firmados con el mismo nombre, varios textos que, de alguna manera, se remiten los unos a los otros. Esta especie de “autotextualidad” o “intratextualidad” es una forma específica de transtextualidad que habría que considerar por sí misma (255).

La intratextualidad, tal como la define Genette, es otro de los procedimientos de los que se vale Reinaldo Arenas para reforzar la continuidad entre las novelas que componen la *Pentagonía*.

Los libros aparecieron como novelas independientes y, como se ha desarrollado en capítulos anteriores, algunos procedimientos operan para acentuar dicha independencia mientras otros proponen una estrecha vinculación entre los relatos. El concepto de *Pentagonía* se desarrolla, en un primer momento, a partir de lo que Genette llama el peritexto, es decir, la serie de reportajes concedidos después de su salida de Cuba y las cartas personales dirigidas a sus amigos Margarita y Jorge Camacho. También desde los metatextos, los textos críticos, que reconocieron las novelas como una unidad. El autor redobla la idea de serie de novelas aún inconclusa, en el epitexto, es decir en el prólogo de *Celestino antes del alba* y en el de *El color del verano*. Pero no hubo todavía edición alguna de las novelas conformando una serie y la relación entre ellas no puede reconocerse desde ningún paratexto alógráfico editorial: ni los títulos, ni las portadas de las ediciones dan cuenta de la relación entre ellas. Sólo quien se adentra en la lectura de Arenas puede reconocer la idea y sólo en el recorrido de los relatos el lector puede percatarse de la continuidad.

Relaciones entre *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*

Las referencias de cada novela a la anterior manifiestan distintas formas de lo que podemos denominar intratextualidad: citas textuales, alusiones y reformulaciones de episodios que se resignifican a la luz del nuevo relato. *Celestino antes del alba* no alude abiertamente a ninguna continuación: el relato del niño narrador se cierra, de algún modo, en la muerte del protagonista aunque de inmediato reabre la posibilidad de una prolongación. La intención de continuarla es posterior a la finalización del libro; la novela no se concibe como la primera de una serie sino como un texto independiente. Sin embargo, el comentario final del narrador en presente aún después de haber caído al pozo permite la continuidad: “Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo” (238). *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en cambio, reclama la lectura de *Celestino antes del alba* para una interpretación más clara de las anécdotas, de los personajes y de las reacciones que se generan a partir del cambio de contexto, por lo tanto, el relato incluye de diversas formas la novela anterior.

Los recuerdos de los personajes que residen en Holguín remiten necesariamente a la casa en el campo y a situaciones vividas en esa época. Una de las frases que implican la imbricación de la segunda novela con la primera, como se planteó en el Capítulo 2 en relación con la continuidad del personaje, aparece aislada en uno de los textos intercalados que corta el texto central y, en hoja en blanco: “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. Adolfina” (45). Esta cita recupera uno de los aspectos centrales de *Celestino antes del alba*: la necesidad de escribir del personaje y el eterno enfrentamiento con el abuelo. En esta referencia, la pelea parece más “real” dado que en la novela anterior, el abuelo golpeaba a Celestino con su hacha y volteaba todos los árboles escritos. Fortunato ya no escribe en los troncos sino que le roba papel al abuelo; en la primera novela, el narrador explicaba: “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” (20). Los intentos por conseguir el soporte de la escritura se repiten en *El palacio de las blanquísimas mofetas* pero Adolfina alude a esa costumbre olvidada a causa de la mudanza. Por otro lado, el narrador de *Celestino antes del alba*, anuncia su molestia ante la posibilidad de tener que abandonar la casa: “No, no puede haber otra

casa que sea como esta, 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” (164). Estos pensamientos se enlazan con el desprecio que experimenta Fortunato por la casa de Holguín de la que nunca se siente parte. El doble de Celestino resuelve su angustia con la reconstrucción de la casa destruida: “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” (165). En *El palacio de las blanquísimas mofetas* se hace referencia al exterior de aquella casa en dos ocasiones y en ambas se recuerdan los materiales de los que estaba formada. La primera vez la recuerda conscientemente: “La inmensa casa (la formaban tres ranchos) de guano, yagua y tabla [...]” (48-49); la segunda vez, la sueña: “Y él se quedó fijo mirando aquella mole de yagua y guano que el sol, la lluvia, el viento, habían ya descolorido” (185). Las pencas son las hojas de guano que cubren el techo del bohío al que se hace referencia en los recuerdos de Fortunato.

Otro elemento que se incluye en ambos relatos es la invención de canciones. En *Celestino antes del alba*, el narrador manifiesta:

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 (33-34).

Este pasaje se amplifica en la prolongación propuesta por la siguiente novela de la serie, *El palacio de las blanquísimas mofetas*:

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 (51).

El narrador heterodiegético retoma las palabras del narrador en primera y expande la cita, la explica y la desarrolla. Cantar en el saó expresa la necesidad de evitar el público debido a la vergüenza que esto le produciría al niño-narrador.

Lo que en *Celestino antes del alba* aparecía como un producto de su imaginación y se relataba como una vivencia del protagonista, en la segunda novela se racionaliza a través de un narrador alejado de las circunstancias de los hechos, que reconstruye las experiencias que conforman el pasado de Celestino a través de la

recuperación de sus palabras. En una escena bastante extensa de la primera novela, el narrador, en un ensueño imaginario, vive la experiencia del velorio de su madre: “Celestino y yo entramos en la sala. Allí estaba mi madre muerta. [...] mi madre relampaguea entre cuatro velas que arden muy despacio” (171). El narrador pasa a la segunda persona y luego se alternan la primera y la segunda para exponer los hechos desde la experiencia del yo y desde la voz de su propia conciencia:

He aquí a tu madre. Qué feliz sueño. Al fin. Al fin tú eres el centro de todas las miradas. [...] Yo avanzo despacio, mi madre me espera muy tranquila, dentro de la caja [...]. 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. [...] de barrios lejanísimos ha venido la gente, para verte llorar. Llorar, no desperdicies esta oportunidad. [...] Ha pasado tu tiempo, debemos volver al maizal. Ha pasado mi tiempo, debo volver al maizal (172-174).

Esta escena con la madre hipotéticamente muerta y los elementos que se repiten se condensa en la segunda novela como parte de los inventos de Fortunato en la infancia. En la condensación, el narrador heterodiegético incluye, a manera de interrogante, las posibles razones del protagonista para imaginar la muerte y el velorio de su madre: “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” (101).

En relación con el personaje, aparece otro fragmento que se reitera con una modificación más radical, dado que se invierte el resultado de la acción. En *Celestino antes del alba*, el personaje narrador, como se desarrolló en el Capítulo 2, partía al medio una lagartija de dos cabezas que simbolizaba su propio desdoblamiento; ante la escena su madre reaccionaba: “‘¡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” (18). Esta escena reafirma la duplicidad del personaje y es una piedra la causa de la quebradura de su cabeza. Fortunato también será golpeado:

Los muchachos me caen a pedradas. Pero ninguna de las piedras me abre la cabeza. Mi cabeza es más dura que la de un alcornoque, dice mi abuela. Y aunque yo no sé lo que es un alcornoque, creo que mi abuela tiene razón. Las piedras caen sobre mi cabeza.

Y rechocan. Y salen huyendo (18).

Así como antes la pedrada producía el quiebre de su cabeza y cada una de las partes se personificaba, ahora son las piedras las que se personifican y huyen al no poder lograr el

mismo efecto. Los desdoblamientos de Fortunato no se rigen por relaciones con la naturaleza ni por cuestiones materiales sino que, como se ha desarrollado anteriormente, siguen un procedimiento más sutil. En este caso, retomar la palabra del niño-narrador cumple la función de diferenciarlo en cuanto a la madurez y anuncia un cambio de procedimientos narrativos. (De alguna manera, la cita opera como una forma de distracción ya que sugiere un personaje indivisible; expectativa que desaparecerá al reconocer las múltiples fragmentaciones del protagonista.)

En relación con la madre del personaje, si en la primera novela es una madre presente que convive con el grupo familiar, en la segunda, vive en Estados Unidos y envía cartas y otros objetos, como comida y ropa, para su hijo. Sin embargo, en *Celestino antes del alba*, aparece, en página aparte, intercalado en el relato principal de la novela (al igual que el parlamento de Adolfinia mencionado anteriormente) el siguiente texto: “Deseo, cuando recibas esta carta, te encuentres bien. Yo estoy bien. Te mando una lata de jamoneta china. No dejes de comértela. Es de la buena... Mi madre” (51). Esta cita no guarda relación con ningún fragmento de la novela a la que pertenece, sólo adquiere significación en la lectura de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, novela en la que las cartas de la madre emigrada conforman un tema que se desarrolla desde una comunicación doble: se le escriben cartas y se reciben cartas. El intratexto se expande en la segunda novela:

De todos modos cojo la carta y la abro:
“Mi querido hijo”

No me explico cómo se las arregla mi madre para ponerme siempre lo mismo en todas sus cartas. Ruego a Dios al recibo de esta te encuentres bien. Yo bien. Ahora hace frío. Ahora hace calor. Mucho trabajo. Mi madre... Ahora estoy ahorrando un poco más y voy a ver si te puedo comprar un par de zapatos. Me imagino cómo estarán por allá. Querido hijo. Querido hijo. Querido hijo. Contesta. Contesta. ¿Por qué no contestas? (99).

La primera cita reproduce directamente una carta de la madre. En la segunda, la voz de Fortunato reitera el contenido posible de cualquiera de las cartas burlándose de las fórmulas estereotipadas que ella utiliza: el vocativo reiterado, el deseo del bienestar del destinatario, la descripción de la situación del destinador, la búsqueda de mercancías para mejorar la situación del hijo. En la expansión se suma el pedido de respuesta que no llegará de parte del hijo pero sí, al menos de manera imaginaria, de parte de Adolfinia y de Jacinta, quienes no respetan el estereotipo y exponen la situación real y la inutilidad de las cartas dada la poca importancia que les da Fortunato. En la novela

aparece una nueva cita de la carta, esta vez en un monólogo de Onérica, la madre de Fortunato, antes de relatar la relación sexual con Misael, el padre de su hijo:

Querido hijo
ruego a dios
al recibo de esta carta
te encuentres
bien. (169)

La cita textual, que vuelve a reproducir los estereotipos, se encuentra intercalada sin puntuación en el medio de la página en el discurso en que Onérica anuncia la llegada del hijo por la aparición de Misael. Lo que en la primera novela era un comentario breve y extemporáneo cobra, en la segunda, una importancia que se genera a partir de la proliferación del tema y la reiterada reproducción de las citas.

Otro de los personajes cuyo desarrollo se incrementa en la segunda novela es Adolfina quien en *Celestino antes del alba* se desdibuja en el conjunto de las tías aunque tenga cierta independencia. En el inicio del “Segundo final”, una cita pone en evidencia su situación: “Sí que de veras nos estamos muriendo de hambre, todas las tías han espantado la mula del barrio y no vienen ni de visita. Se fueron con el que primero les dijo *Ji*. Sólo Adolfina se ha quedado cargando tierra blanca para llenarse los huecos de la cara...” (127). Este texto se expande en la segunda novela y un narrador en tercera persona relata que Adolfina era la encargada de cuidar la casa y a las hermanas por ser la mayor, que en la búsqueda de la prolijidad para atraer a los hombres acarreaba la misma tierra blanca para echar en el piso:

Así cuando ellos llegaban y pisaban firme aquella fina, frágil capa de barro blanco, aquella “costra” que se estremecía cuarteándose (a veces) pedían disculpas, y hasta elogiaban (a veces) el trabajo, enterándose entonces que había sido ella quien había hecho aquella “maravilla” (33).

Puede leerse la metáfora que se desprende de la cita anterior en la que el piso reemplaza al rostro, además de la ironía expresada en los paréntesis que muestra la poca importancia que los hombres daban a semejante trabajo. Por otro lado, el relato continúa con los noviazgos de las hermanas que se van yendo una a una hasta que se va Digna, la última. Adolfina queda sola con sus padres y sin hombre, entonces: “Hizo construir un pozo con brocal cerca de la casa, comenzó a prepararse una complicada mezcla de tierra blanca y limón y se embadurnaba la cara y los brazos [...]” (35). Lo que en la primera cita se condensa en una frase se dilata y se reproduce, ahora sin metáfora, el afeite casero con el que pretendía embellecerse.

Por último, aparece una alusión, en el sentido que la define Genette al hablar de intertextualidad en el nivel microtextual. Si bien en ambas novelas se reitera la temática del abandono de las mujeres por parte de los hombres, en *Celestino antes del alba*, el abandono que sufre la madre del narrador por parte de su padre, quien no tiene nombre, es el más importante; en cambio, en la segunda novela, el abandono de Digna por Moisés tiene una mayor envergadura ya que este último es el que convence a la familia de vender la finca y mudarse a Holguín. Cuando en el primer relato la madre del protagonista es abandonada, el hombre la lleva hasta la puerta de su casa y le dice al abuelo: “Ahí le dejo su piltrafa” (99); cuando Moisés abandona a Digna, en la segunda novela, la lleva hasta la casa y le grita al abuelo: “Ahí le dejo su mondongo” (61). Se produce un desplazamiento semántico a partir del cambio del nombre que pasa de un vocablo cuyo significado puede aplicarse a un ser humano, a otro que se refiere sólo a los intestinos, con lo cual, el valor peyorativo se acrecienta.⁶⁷

En síntesis, las palabras de *Celestino antes del alba* se leen en las páginas de *El palacio de las blanquísimas mofetas* de manera abundante con el propósito de enlazar una novela con la otra y dar cuenta de que una es la prolongación de la otra. Se utilizan distintos procedimientos que re-significan los intratextos en la re-escritura: expansión, condensación y alusión.

Intratextos en *Otra vez el mar*

Las relaciones intratextuales se producen también entre *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*. El episodio más claro es la expansión, en la voz de la narradora, del alzamiento de Fortunato que se desarrolla en esta tercera novela de la serie. En la “Quinta agonía” de *El palacio de las blanquísimas mofetas* se relatan doce versiones diferentes de cómo Fortunato abandona su casa, se asocia con los rebeldes y regresa al pueblo en busca de un arma, a través de distintas voces narradoras. La versión séptima de ese alzamiento es la que se prolonga en *Otra vez el mar* y en ella se basa la reconstrucción del pasado del matrimonio. En el fragmento de *El palacio de las blanquísimas mofetas* se elabora un juego antitético con las versiones anteriores entre la mentira y la verdad que se conjuga con la imposibilidad de establecer la versión

⁶⁷ Según la RAE, las acepciones de “piltrafa” son: “Parte de carne flaca, que casi no tiene más que el pellejo/Persona de ínfima consistencia física o moral/ Restos de comida o desechos de otras cosas”. En cambio, las de “mondongo” son: “Intestinos y panza de las reses, y especialmente los del cerdo/Intestinos del hombre.”

verdadera a causa de la proliferación de posibilidades, es por eso que se abre con la palabra “mentira” y culmina con la palabra “cierto”. La versión séptima comienza así:

¡Mentira! ¡Mentira! Todo eso es mentira. Lo cierto es que cuando la situación llegó al extremo de que ya no había ni una vianda para ponerla a la mesa, Fortunato se fue a pasar una temporada a casa de su tía Emérita, la odiada, mujer también terrible y a quien todo el resto de la familia discriminaba y odiaba [...] (271).

En el comienzo de *Otra vez el mar*, la narradora evoca su pasado con Héctor, los momentos en que se enamoró:

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 (24).

El hecho, las circunstancias, el apodo de la tía se repiten pero desde el punto de vista del testigo: la esposa de Héctor es la hija de la tía odiada quien convive con Héctor en los días anteriores al triunfo de la Revolución. En la expansión de la historia, aparece una prima más, Eulogia, a la que se describe como una mujer egocéntrica, en constante búsqueda de la mirada masculina y quien desaparecerá una noche con uno de sus novios. Las dos primas se resumen en una sola en la versión del narrador en tercera persona de *El palacio de las blanquísimas mofetas* y su descripción coincide más con la de Eulogia que con la de quien se convertirá en protagonista de *Otra vez el mar*:

[...] 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 [...] (271).

Sin embargo, el narrador se refiere a la narradora de *Otra vez el mar* y el “acoso”, en el discurso de la mujer es transformado en el amor y el cuidado hacia Fortunato-Héctor. La narradora, siempre en un tono evocador de su amor, recuerda escenas de baile, miradas y caricias que podrían justificar el calificativo del narrador de la novela anterior. El temor de Fortunato no se consuma ya que en *El palacio de las blanquísimas mofetas* el protagonista muere y en *Otra vez el mar*, la pareja huye de la casa de Emérita aunque Héctor nunca se enamorará, por su condición de homosexual pero además porque el matrimonio con la prima no es otra cosa que una fantasía que le permite duplicar sus quejas.

En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Fortunato recuerda una costumbre del abuelo:

El viejo se pasa la vida con el aparato de flit, matando mosquitos imaginarios. [...] El viejo coge el aparato y empieza a regar flit por toda la casa. [...] El viejo coge el aparato cada vez que cree sentir un mosquito cerca de la cama, hace fuzz y esparce el flit en el aire y en la cara de la vieja (22).

Por otro lado, el narrador heterodiegético de la séptima versión dice acerca de su tía: “[...] la tía también maniobraba con el atomizador insecticida en la oscuridad”. En este caso, la palabra “también” remite a la reiteración de un hecho característico del abuelo. Ambas citas se condensan en *Otra vez el mar* cuando la narradora recuerda a su madre: “[...] mientras mamá (igual que hacía el abuelo) toma el aparato de flit y va llenando toda la casa con un olor insoportable” (41). El intratexto establece la continuidad del personaje que se refuerza por la reescritura de la escena de la fuga. El narrador cuenta la versión de la fuga en la segunda novela de la serie:

[...] 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 (271-272).

Toda la secuencia se reitera en *Otra vez el mar* desde el punto de vista de la prima casi sin diferencias significativas salvo por la escena de la masturbación (que la prima no presencia) y por el contenido de la carta:

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. Lo vuelvo a leer. Mamá, digo, y no sé si estoy alegre o triste; creo que alegre... (44-45. Cursiva en el original)

La escena se presenta idéntica aunque, desde la subjetividad de la narradora y desde su experiencia, repone acciones mínimas que el narrador en tercera desestima, al igual que el contenido de la carta que provoca la expansión de la anécdota por la interpretación del uso del plural que la incluye y le sugiere un interés por parte de Héctor. También la reacción de Adolfina ante la noticia se reitera en ambos textos, según el narrador de *El palacio de las blanquísimas mofetas*:

Lo cierto es que Adolfina, acompañada por Tico y Anisia, se presentó en la casa 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 (272).

La narradora de *Otra vez el mar* confirma la versión:

¡Con nosotros nunca habría 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. (46)

Las palabras se reiteran: el discurso directo de Adolfina es el mismo. La insistencia en el relato de los hechos y en señalar que son ciertos, en este pasaje que sólo cuenta una versión y que pone en jaque la posibilidad de que la verdad sea una sola, acentúa el juego de verdadero-falso en la confirmación casi literal de la tercera novela de la serie. La escena es la base desde la cual surge la prolongación de la historia; a partir de este momento los relatos se distancian: Fortunato muere y Héctor regresa triunfante, con un arma; ambos huyen de Emérita, van a La Habana (otro proyecto de Fortunato que queda trunco) y se casan.

En el “Canto segundo” de la segunda parte de la novela, Héctor recuerda su juventud a partir de la escritura de versos que revelan su desesperada condición. Allí aparecen otras citas que reproducen textos de la novela anterior, por un lado, las cartas de la madre: “[...] todavía tiene el coraje de escribir: *querido hijo...*” (184); por otro, la muerte de la madre: “[...] y la muerte de la madre. /-Oigan eso. Otra vez mató a la madre. Ésta es la / tercera vez que la entierra” (185). Con respecto a las cartas, la reiteración del típico encabezado que tantas veces aparece en la novela anterior es una excusa para señalar el cambio de actitud del hijo con respecto a su madre; lo que antes era una especie de indiferencia se convierte en un reproche por el abandono y la mentira. La segunda cita alude claramente a las dos novelas anteriores en las que inventaba la muerte de la madre para sentirse el centro del espectáculo. En este Canto aparece también un vocablo que en *El palacio de las blanquísimas mofetas* es una onomatopeya que simboliza el ruido de la fábrica pegada a la casa de Fortunato o, el ruido del barco que trajo a Polo desde las islas Canarias. Generalmente aparece repetido: “guirindán, guirindán, guirindán” (31-129-160), a veces sustantivado: “... y cuando el guirindán de la fábrica lo despertó...” (188). Ambas formas se conjugan en la tercera novela para disparar, a través de una imagen auditiva al salir del mar, el recuerdo de la casa de Holguín:

Finalmente, saltas a la superficie, donde aún retumba
el guirindán
guirindán

guirindán.

Avance de la Revolución,

y él habitando una casa
que se va, que se va a pique
entre mujeres insatisfechas
y viejos libidinosos. (183)

Otro elemento que comparten ambas novelas, en momentos cruciales de los personajes, es la luna. Para Fortunato, será una testigo muda de una intención que ella misma trunca. Cuando roba los diecisiete pesos y sale para viajar a La Habana, la luna llena lo desafía y termina por acobardarlo: “La luna llena, suntuosa y horrible, sin tiempo, lo ilumina, lo proyecta ya sobre una explanada inmóvil. Su milenario rostro de puta abofeteada decía: qué puedes hacer tú solo bajo mi resplandor” (208). Héctor se encuentra con la luna llena cuando acude a un encuentro con el muchacho en el que gozará de una relación sexual e inmediatamente será protagonista de una escena de arrepentimiento:

Una luna
de cara desencajada
que reflejas las aberraciones
sufridas por hombre
malo.
[...]
Una luna
matronal y papuda
cual puta retirada
que ahora es jefa
de vigilancia
[...]
Una luna
radiante helada y familiar
la misma luna que me observó
de niño y que ahora me
reconoce. (311-312)

Las alusiones a la cita anterior se establecen a través de la personificación: el rostro, su condición de puta y su cualidad de velador que, con su sola presencia, interrumpe las acciones de los protagonistas, acciones que representaban una decisión de cambio. La luna, en ambos casos, aborta los planes.

Las referencias de *Otra vez el mar* establecen con *El palacio de las blanquísimas mofetas* un diálogo que no se agota en los dos relatos sino que suma, de manera más o menos oblicua, a *Celestino antes del alba*. Hay una cita textual que comunica directamente a ambas novelas. Entre los textos intercalados en la primera novela de la serie aparece lo siguiente: “Para mí no hay nada como las albóndigas. Una

de mis tías” (223). El texto no guarda relación con ninguna línea argumental, es un comentario al margen extrapolado de la diégesis y puesto, como tantos otros, en página aparte. En una especie de sopor producido por la ingesta de alcohol, la protagonista de *Otra vez el mar* se pregunta: “¿Quién dijo: ¡Albóndigas!/? ¿Quién dijo: *Yo prefiero las albóndigas?* ¿Quién dijo: *¡Para mí no hay nada como las albóndigas!/?”* (94. Cursiva en el original). La narradora se va acercando paulatinamente a las palabras exactas y las preguntas que enmarcan las citas, resaltadas en el original en cursiva, explicitan el desconocimiento de su autor. Si bien aparece dentro del monólogo de la narradora, el comentario vuelve a ser ajeno a la diégesis, absolutamente extemporáneo y sin ninguna continuidad. Su única función es la de establecer la relación intratextual con la primera novela de la serie.

En *Otra vez el mar* reaparecen la condensación y la expansión de escenas a través de la intratextualidad pero también procedimientos más obvios como la cita textual aunque siempre en una re-escritura que opera determinados cambios. Los intratextos funcionan como un poderoso recurso para la continuidad narrativa.

***Otra vez el mar* y *El color del verano*: intratextualidades y metatexto**

En *El color del verano* no sólo aparecen citas de *Otra vez el mar* sino también alusiones a la novela misma. El título de una de las partes más breves de *El color del verano* es “Otra vez el mar”: “Por aquella época (¿o fue antes o después?) La Tétrica Mofeta tuvo otras aventuras, pero éstas pertenecen a otra novela” (286). El fragmento remite directamente a la historia de Héctor y anula la cronología dado que intercala la anécdota de la novela anterior en la temporalidad de la actual. Este tipo de alusiones se reiteran. En “Viaje a Holguín”, Gabriel-Reinaldo-La Tétrica Mofeta va a visitar a la madre, quien reaparece como personaje actuante y no evocado, luego de su ausencia por el viaje a los Estados Unidos en las novelas anteriores. La presentación de la madre condensa las vicisitudes de los textos anteriores y obtura el viaje: “La madre tuvo una vez un marido que la abandonó dejándole un hijo que siendo casi un adolescente también se largó del pueblo” (114). El hijo no la abandona a ella sino que se larga del pueblo: tanto en *El palacio de las blanquísimas mofetas* como en *Otra vez el mar*, su huida se producía con la madre ausente. Por otro lado, se reitera una característica de la casa holguinera: “Entraron en la casa calenturienta, pues el techo era de fibrocemento” (114). Fortunato también señalaba su molestia por el material de la casa en sus críticas

al pueblo. En el transcurso del relato se recupera la historia de la novela anterior como parte de un pasado reciente que el hijo expone a la madre y a la sociedad para ocultar su verdadera personalidad, después de haber estado en prisión. El casamiento forma parte de su “arrepentimiento” y de su intención de adaptarse al régimen. Tanto el narrador en tercera persona como la voz del propio hijo mencionan la historia como un homenaje, un sacrificio hecho por la madre:

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 decirselo 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. (115)

El argumento de la novela anterior se sintetiza y se modifica el contexto. En *Otra vez el mar*, Héctor reconoce su sexualidad después del matrimonio ya que se había casado en la adolescencia, en *El color del verano*, la decisión del matrimonio se relaciona con la intención de sobrevivir después de la cárcel. Sin embargo, la angustia provocada por el matrimonio, que Héctor desarrolla en los seis cantos de la segunda parte de la novela se explicita en una frase: “Cómo podía ser feliz un pájaro casado, con un hijo, integrado oficialmente en el régimen” (116). En la continuidad del relato, la idea de “enmendarse” cede ante la fuerza de la sexualidad y el personaje se separa de su familia: “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” (117). La mención de la novela se justifica a partir de la condición de escritor y del rasgo autobiográfico que se acentúa por la coincidencia de uno de los nombres propios del protagonista con el del autor, Reinaldo Arenas. El fragmento se continúa en otro denominado “Antes de emprender un largo viaje”, en el que el personaje regresa a La Habana, luego de la visita a su madre. En la estación reflexiona acerca de la posibilidad de volverse a “enmendar”. En esa reflexión, el narrador reitera la historia de su matrimonio y la del libro:

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. (124)

En la repetición de la historia, se adecua el argumento a través de la aparición del muchacho. Por otro lado, la mención del tiempo expone la poca importancia de los

hechos en sí, que se des-realizan al ponerlos en relación con la escritura ya que le demora un tiempo mucho mayor al de la supuesta experiencia vivida. En la reflexión sobre su vida y su deseo de no hacer sufrir a los demás piensa en volver al matrimonio y otra vez, la intromisión de la ficción escrita altera con ironía cualquier posibilidad de verdad: “Sí, dedicarse a su esposa y a su hijo (que ahora tendría que resucitar), a su madre” (124). Los posibles eventos y su ficcionalización se funden en una oscilación que expone la supresión de los criterios de verdad y, al mismo tiempo, desarrolla una metatextualidad que termina de tomar forma cuando el narrador aconseja al lector: “La Tétrica Mofeta sabía que para ella era muy difícil erotizarse con una mujer (los que duden que lean *Otra vez el mar*) [...]” (199-200). La mención del título de la novela y la serie de alusiones directas a la historia contada y a la escritura del libro convierten a *El color del verano* en una especie de metatexto literario que, al mismo tiempo, al incorporar los hechos en la vida del protagonista, acentúa la continuidad a través de la intratextualidad.

Por otro lado, en *Otra vez el mar*, Héctor anuncia la escritura del primer fragmento de la siguiente novela:

Y viendo flotar tenuemente tenuemente el mosquitero
comencé a componer

LA FUGA DE LA AVELLANEDA
(Obra ligera en un acto)

Y me dormí (320).

Sólo varía el tipo de letra utilizado (el intertítulo aparece con mayúscula inicial en *El color del verano*) y la inclusión del complemento “(de repudio)” al subtítulo. La interrelación y la autocita responden a la condición de escritor del personaje que fija la prolongación de un relato en el otro conformando una secuencia que termina de asociarse a través del Canto VI, en el que Héctor cambia de estilo y adopta procedimientos más cercanos a la novela siguiente, además de introducir personajes que se desarrollarán en *El color del verano*.

En el primer fragmento del Canto VI, el narrador asume un punto de vista diferente al del intelectual lleno de conflictos por su relación con la política y por su sexualidad. El narrador en este fragmento asume la homosexualidad y relata una historia que no es propia sino de otro personaje, Tedevaro (José Martínez Mattos). La anécdota se centra en un recorrido del personaje en busca de un hombre cualquiera con quien mantener una relación sexual. En *El color del verano*, el mismo personaje aparecerá en

los fragmentos titulados “En el gigantesco urinario” recorriendo diversos espacios con el mismo objetivo. En ninguno de los casos lo logrará y en ambos recorridos terminará en el mar. El narrador adopta el tono jocosos de la siguiente novela, la costumbre de denominar a los personajes a través de sobrenombres así como también la de tratar a todos como si fueran mujeres: “ella”, “loca”, “devoratriz”. Además de Tedeoro aparecen la Tétrica Mofeta, Coco Salas, Tomasito la Goyesca y muchos otros personajes que reaparecen en *El color del verano*. Pueden señalarse otras coincidencias: en el inicio de ambos recorridos, el tiempo figura como una preocupación para el protagonista. En *Otra vez el mar* se expresa un contrasentido temporal: “Tedeoro sale de su cueva. Aunque los relojes marcan las cinco de la tarde son las diez de la mañana” (322); en la siguiente novela, la paradoja temporal es más importante: “Dios mío. Qué hora era. Las dos de la tarde, las tres de la tarde, las tres y quince, las tres y media. De seguir mirando el reloj serían pronto las doce de la noche. Y todo eso en menos de cinco minutos” (83). Para Tedeoro el problema de la hora seguirá produciendo conflictos y será una de las causas que le impidan lograr su objetivo. Por otro lado, el personaje se caracteriza en ambas novelas por ser el autor de pensamientos calificados irónicamente por el narrador de “trascendentes”, por ejemplo en *Otra vez el mar*, Héctor relata: “Tedeoro, ardiendo, más siempre sabia, emite su primer gran pensamiento del día: ‘Los pepillos cuando están entre ellos se vuelven hombres y para exaltar su hombría la cogen con la pobre loca. Dejadlos’...” (322); en *El color del verano* el narrador señala: “[...] Tedeoro compuso uno de sus más profundos pensamientos del día: ‘Todo hombre al entrar en un baño donde hay solo hombres orinando participa, quiéralo o no, de la mariconería estelar’” (150). Los pensamientos pueden resultar más o menos líricos y se refieren siempre a la temática homosexual. La ironía del narrador resalta una suerte de desprecio por el personaje enmascarado, el poeta José Martínez Matos, procedimiento que se llevará al extremo en la cuarta novela de la *Pentagonía*. Ambas alusiones le dan continuidad tanto al personaje como al tratamiento desdeñoso por parte del narrador.

Otra forma de referencia entre una y otra novela consiste en el hallazgo de una explicación o de una historia que en otra solo se menciona o se da por sabida. En el fragmento “Las tortiguaguas” de *El color del verano* se relata una anécdota irrisoria en la que dos vehículos automotores de transporte público explotan después de copular; el narrador comenta:

Déjame decirte, burrita, que la susodicha guagua era prima hermana de la guagua “Leyland la Celestina” que tantos entollamientos había propiciado en

sus viajes municipales e interprovinciales. Esa señora, Leyland, aunque ahora maltrecha y convertida por truculencias del azar en ruta 10, fue amiga íntima y secreta de Margot Thayer (109-110).

Este último es el apelativo elegido para Margaret Thatcher, la primera ministra británica que en el relato se enamora de la máquina. En *Otra vez el mar*, Tedevoro sigue a un hombre en una guagua de las denominadas “ruta 10”, que resulta ser Leyland, la Celestina:

Leyland, la Celestina, brama alegremente, y con sus saltos típicos ayuda a Tedevoro a acercarse más al típico-delicioso. Socarronamente, Leyland, la Celestina, emite un calor aún más hornífero, una suerte de vapor y olor típicos que hacen que el Delicioso-Jabao-Típico se desabroche plenamente la camisa [...] (328).

Luego de narrar la particular ayuda a Tedevoro, por parte de la máquina; el narrador se detiene en la historia de la Leyland:

Os dije, hablando de esa grandiosa matrona esmaltada, llamada Leyland, que por sus venas y tubos corría toda la sangre real de la nobleza inglesa, heredera y propulsora de todos los avatares y aventuras de su *ciclo bretón*, era por lo tanto una deliciosa y sabia celestina, que en varias ocasiones propició la dicha a una de las parcas, que fue cuna de amores interprovinciales y exitosos [...] (330. Cursiva en el original).

El narrador relata diversos amoríos que se iniciaron en el transporte y otras ayudas que la Leyland brindó a diversos personajes que aparecerán en *El color del verano*, entre las anécdotas figura una que se re-escibe en el fragmento “Tocata y fuga” de la próxima novela con un cambio en el protagonista; en la mención le ocurre a Tomasito la Goyesca, en la re-escritura al propio Tedevoro (320-325). Luego el narrador de *Otra vez el mar* continúa:

Oh, cuántos toques secretos, cuántos tanteos, cuántos palpares, cuántos labios atrevidos, cuántos místicos frotamientos, cuántos ensortijamientos, cuántas exhalaciones vitales no ha amparado, facilitado y apadrinado esta regia señora, íntima (me dicen) de The Queen Elizabeth (331).

La vinculación con personalidades inglesas se reitera aunque de diferente forma y se explicita claramente en este relato el carácter celestinesco de la máquina, que apenas se menciona en la novela siguiente. La anécdota se condensa en *El color del verano* con la simple referencia a la máquina por su parentesco y se agrega el detalle burlesco que la asocia a las prácticas eróticas homosexuales.

En un procedimiento inverso, aparece también, en *Otra vez el mar*, un personaje del que se completará la historia en la novela siguiente, Santa Marica:

Allá arriba, en el mismo cielo estrellado, bajo una diadema de algodón de farmacia y entre inciensos de alcohol salicílico vio surgir la desfigura del Dr. Aurelio Cortés

[...] a quien toda una vida de abstinencia, miseria estricta, planificación hasta para la hora y media del defecamiento, minicomidas de más de treinta días en el congelador y sin sal, peregrinaciones pías a la Cinemateca para ver siempre *El acorazado Potemkin*, sueños (vigilias) sobre una tabla sin colchoneta, cautiverio impasible y, en fin, renunciamiento (amparado por su horrorosa figura, justo es consignarlo) a toda ambición vital (es decir falal) le otorgaron el mérito de otrora ser canonizada como Santa Marica [...] (338).

La vida de Aurelio Cortés se expande en *El color del verano*. La relación con sus padres, su muerte, todo el ritual de canonización por parte del Papa, la descanonización, la indignación de Aurelio Cortés porque se revela su condición homosexual se relata en diferentes partes aunque fundamentalmente en el fragmento “Santa Marica”, en el que se reitera, a modo de citas textuales, la caracterización que viene de la novela anterior:

Vestida de blanco, como una monja, se dedicaba todo el día a extraer dientes podridos sin mirar jamás para las entrepiernas de sus clientes [...]. Los domingos y otros días festivos realizaba peregrinaciones pías a la Cinemateca a ver *El Acorazado Potemkin* [...]. Habiendo leído que las especias y la sal podían actuar como afrodisíacos, su dieta era frugal y su comida carecía absolutamente de sabor. [...] Además, ¿qué hombre iba a poseer a aquel ser tan horroroso? (211-212).

Los aspectos que lo caracterizan son los mismos, al igual que el nombre y la profesión. El acontecimiento de la canonización en la cuarta novela explica el “milagro” que se produce en la tercera. Ambas anécdotas se complementan.

Otras anécdotas acerca de diversos personajes que se mencionan en *Otra vez el mar* se expanden en *El color del verano*. En uno de los textos más líricos de Héctor se nombra a Clara Mortera: “Gracias a la venta clandestina de las maderas del convento, Clara Mortera les reparte queso a las ratas del hueco -sus colas ya le producen espasmos-” (196). En la siguiente novela, en el fragmento titulado “El hueco de Clara”, se explica cómo encontraron, por el hueco de una ventana del departamento de la artista, el convento de Santa Clara, cómo sacaron los objetos que se encontraban allí y cómo los vendieron: la madera era uno de los productos más abundantes y valiosos (379-394). Del mismo modo, la Condesa de Merlín es presentada en *Otra vez el mar* y sus palabras son un pretexto para esbozar la caracterización del personaje. El narrador apela a la segunda persona y se dirige a la Condesa:

Escribe, escribe, escribe. Alarga aquel párrafo, pídele a Mérimé que te revise la ortografía, dedícale el libro a su excelencia el General O'Donnell. “Permítame, General, que ponga en vuestra égida protectora esta obra concebida por el sentimiento patriótico de una mujer”... Ay General, clávame con tu égida, ay, General, tírame algunos pesitos más por esta parrafada. Ay, General, ay, General. Ay. Isla, contra ti se estrellan todas las audacias (170).

La fuente de la cita se aclara con una llamada al pie de página: “Condesa de Merlín. La Habana”. La cita condensa lo que en la próxima novela se desarrollará en una extensa y grotesca biografía que caracteriza al personaje a través de su condición de escritora, de sus intensos deseos sexuales, de su audacia sexual y social.⁶⁸ Además es uno de los personajes resucitados para los festejos de los cincuenta años de la Revolución y a su regreso se presenta como una anciana pobre. Estas características se proyectan en la cita de *Otra vez el mar* a través de los consejos del narrador y por el comentario que remeda la voz en primera persona de la propia condesa quien le pide al General sexo y dinero.⁶⁹

También aparecen en ambas novelas citas textuales de otros autores cubanos: “Los zapatitos de rosa”, un poema de José Martí y “Al partir” de Gertrudis Gómez de Avellaneda que vinculan a las novelas entre sí pero que también construyen un puente que las asocia a la tradición literaria cubana, al igual que las referencias a la Condesa de Merlín. Este procedimiento se reitera en todas las obras de la *Pentagonía* y, como se ha analizado en el capítulo anterior en relación con la visión de la Isla, exhibe los encuentros y los desencuentros de Reinaldo Arenas con la tradición y con el campo intelectual contemporáneo. El análisis de este tema excede los objetivos del presente trabajo.

El asalto en las novelas anteriores

En *El asalto* no aparecen citas o alusiones a las novelas anteriores, sin embargo la intratextualidad se exhibe en los breves adelantos de elementos o situaciones que en las anteriores, fundamentalmente en *Otra vez el mar*, anticipan aspectos que se desplegarán en la última novela de la serie.

Dos temas importantes se adelantan en *Otra vez el mar* y, en menor medida, en *El color del verano*: la situación extrema de represión y la imagen de la madre. Con respecto al primer tema, se lee una reflexión de Héctor citada por la narradora acerca de las condiciones de trabajo en el régimen al que él se había plegado anteriormente: “*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...*” (67. Cursiva en el original). El trabajo a destajo y la animalización caracterizan a la población que se describe en *El asalto*: los hombres han perdido su condición humana y se han

⁶⁸ Cfr. Reinaldo Arenas. *El color del verano*. Op. cit. Pp 265 a 275.

⁶⁹ La nota al pie da cuenta de uno de los libros publicados en francés por La condesa de Merlín después de su viaje a La Habana, parte de esos textos fueron luego traducidos y publicados en español con el título de *Viaje a La Habana*. Por otro lado, el general O'Donnell fue un militar español y político que residió en Cuba, a quien la Condesa le dedica el libro.

convertido en animales realizando faenas que, en ocasiones, no revisten siquiera una función social, si no es la de la obligación de obedecer las órdenes del Reprimero: “El sol achicharra las espaldas de la crápula que inicia la contrasiesta recogiendo todo tipo de tarecos, piedras, cartones de pancartas, latas de quién sabe qué época, y llevándolo todo al noparque. Ya cuando está todo allí lo vuelven de nuevo a dispersar” (31). El insulto expresa la idea del narrador acerca de los hombres y el trabajo que se describe es absolutamente inútil, sólo se impone para mantener la actividad en la hora de descanso y eliminar cualquier tiempo ocioso. El triunfo del régimen sobre el hombre se expone de diversas formas: “Aunque, a la verdad, la mayoría trabaja no por miedo a algún tipo de represalia, sino por su condición de bestia degenerada” (35). Lo que en Héctor (y su doble femenino) era lamentación y crítica evoluciona hacia una necesidad que el régimen genera en los habitantes al punto de llevarlos a perder la condición humana.

El relato enmarcado “Los negros”, que se incluye en *Otra vez el mar*, también condensa el mundo de *El asalto*: explica una lucha entre blancos y negros -aunque los negros eran blancos y los blancos negros- que termina en exterminio: “Fue al final, después de la Quinta Guerra Supertérmica (‘La guerra necesaria’), al consolidarse la Gran República-Monolítica-Universal-Libre, cuando la persecución a los negros se intensificó de tal modo que todos perecieron” (364). En esta lucha, uno de los soldados interpela a la figura del Reprimero:

-¡Reprimerísimo Gran Reprimero del Primero y Eterno Gran Imperio! -gritó bajo las remotas columnas del Reprimer Reprimerísimo Palacio:- ¡ya he liquidado a todos los negros!

Entonces el Gran Sol -nuestro Gran Reprimerísimo- salió al portal reprimero.

-Te equivocas -dijo nuestra Reprimera Excelsitud, alzando sus excelsidades:- aún queda uno.

Y sacando la desintegradora a perpetuidad eliminó al perseguidor (365).

Los prefijos, los adjetivos, el nombre del cargo y el uso de mayúsculas se reiteran permanentemente a lo largo de *El asalto*: “Explanada Reprimerísima”, “Gran Plaza Patria” (33), “Gran Patria Reprimerísima”, “Gran Celebración Reprimera”, “Gran Secretaría”, “Gloria al Reprimerísimo” (149). Así como también se repite el juego de palabras con los mismos elementos lingüísticos causando una especie de sin-sentido que parodia el lenguaje burocrático-militar propio de la Revolución: “Como coadyuvante a la adyuvante concerniente al acápite H, coadyuvante a la adyuvante concerniente a la Gran Concentración, se anexan los siguientes postacápites y anteeépígrafes, que para la grandiosa ejecución de la concentración serán de estricta aplicación” (169). En la novela anterior se anuncia lo que en la siguiente es prácticamente un principio constructivo: la

deformación del idioma llevado a extremos que provocan la imposibilidad de comunicación a causa de la extrema represión que convierte a los humanos en elementos de una maquinaria político-económica.

Otra escena que puede leerse como una anticipación de la última novela es el sueño de la narradora de *Otra vez el mar* en la cola del pan en La Habana. En él se exalta la opresión que ejerce el ejército contra los ciudadanos que están esperando el pan hasta que comienza una rebelión que culmina con la destrucción de La Habana. Todo comienza con un “murmullo”:

¡Chevrolet!, grita una voz que retumba sobre el murmullo. [...] Los soldados de la contrasusurración también permanecen estáticos, los otros, aguardando sus órdenes, también petrificados. [...] De la cola empieza a alzarse un murmullo. [...] El murmullo vuelve a levantarse. [...] El murmullo se hace ensordecedor (101-102).

El murmullo crece hasta provocar el castigo de los soldados del régimen que utilizarán bombas y destruirán la ciudad. En *El asalto*, el peor de los delitos es el “susurro”: “El susurro llegó hasta lo acostumbrado, y al instante todas las tropas de la Contrasusurración se lanzaron a la captura” (16). En su lucha por encontrar a su madre para matarla la acusa de ser Jefe de la “Susurración” a lo que “el viceprimer oficial de la Contrasusurración” responde: “-¡Viva el Reprimerísimo! Demuéstreme que es ella, no ya jefe de la Susurración, sino un simple miembro y te aseguro que podría localizártela” (44). El susurro o el murmullo reemplazan a las voces que no pueden hablar en ambas novelas y las fuerzas represivas son las encargadas de acallarlas.

La imagen de la madre a la que el protagonista de *El asalto* quiere asesinar había comenzado a perfilarse también en *Otra vez el mar*. La madre persigue a la pareja de enamorados que pretende trascender la vida del régimen y se asocia a la figura del represor:

Asaltada por aquellos rumores, ella giratoria y contrasusurrante impartió nuevas órdenes. Un globo cargado de bacterias intestinales partió terso y asoló el anverso y reverso del universo. [...] Algo nos dice que debemos seguir, algo nos dice que no debemos darnos por vencidos, que después de la derrota comienza la verdadera batalla. Queremos por lo menos el recuerdo de un pasado que no pasó pero estaba ahí sucediendo con su posible suceder... Furiosa y funeraria la madre volvió a oír otra vez aquel rumor, sin duda emitido por los prófugos traidores y, dando zarpazos, zarpa, blindada y antiblandengue, habladora y oblonga, investigando y extirpando (204. Cursivas en el original).

El parlamento en cursiva expone el rumor-susurro-murmullo que expresa los deseos de Héctor y su doble. La madre opresora que en la última novela de la serie se ocultará en la figura del Reprimerero, forma parte del ejército contrasusurrante. Por otro lado, el

lenguaje singularizado por la aliteración alude a los juegos de palabras que se explicitan en *El asalto*. La imagen de la madre represora y traidora se habrá terminado de perfilar en *El color del verano*, cuando presente una denuncia contra el hijo a las computadoras de Fifo a quien le pide que lo “regenera”: “Y sin más, la Tétrica Mofeta vio cómo su madre, llorando, lanzaba aquel informe a una computadora que al momento se lo tragó. [...] La Tétrica Mofeta quiso seguir observándola con los catalejos de la Vieja Duquesa, pues sabía que ésta era la última vez que la iba a ver” (416). Siguiendo la continuidad de la serie, *El asalto* comienza: “La última vez que vi a mi madre fue detrás del Gran Consolidado de las Maderas Patrias” (15). La madre traidora reaparece en otra repartición del Estado opresor, y desde allí comenzará la persecución del hijo quien invierte la búsqueda y se convierte en su perseguidor.

Los paratextos en la Pentagonía

Otro elemento que permite establecer relaciones entre las cinco novelas de la serie es el tratamiento de determinados paratextos, sobre todo aquellos que se vinculan con la poética de la obra y forman parte del “peritexto”, es decir, los títulos, los intertítulos, los índices, las dedicatorias, los epígrafes, los prefacios y las notas al pie. Recordemos que Gerard Genette, en *Umbrales*, define el paratexto como una “[z]ona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (7). Esa franja textual, autógrafa, en la Pentagonía insinúa un movimiento simbólico hacia los textos de cada novela, hacia el contexto socio-político, hacia la biblioteca del autor y hacia las demás novelas de la serie. La presentación de las novelas a través de los diferentes paratextos presenta, en algunos casos, una serie de enigmas que se materializan en las lecturas posteriores. En otras ocasiones, fundamentalmente en los prólogos o epílogos, el autor explica su proyecto literario, su ideología política, su situación de marginado intelectual en su país o la de exiliado, aunque la autenticidad de estas informaciones se debilita por la dislocación del género.

En *Celestino antes del alba* (Tusquets, 2009) el “Prólogo”⁷⁰ es un texto en prosa; tiene una ubicación tradicional, preliminar, se inserta después de la dedicatoria y los epígrafes; es autoral y está firmado por Reinaldo Arenas; su destinatario es el lector de

⁷⁰ Es pertinente recordar que este “Prólogo” aparece por primera vez en la edición de la novela de Argos Vergara de 1982, publicada con el título *Cantando en el pozo*. En esa ocasión se presenta como una nota preliminar, seguida por una breve biografía del autor y no lleva firma. En las ediciones posteriores se incluye el intertítulo “Prólogo”, la firma del autor y el año “1982”.

la novela y es un prólogo ulterior.⁷¹ Su función consiste en presentar, por primera vez fuera de Cuba, la novela corregida, revisada y autorizada por el autor en 1982. Expone las circunstancias por las que atravesó la novela y su lugar como iniciadora de la *Pentagonía*. Según Genette un prefacio ulterior podría cumplir tres funciones posibles: responder a las reacciones del público y de la crítica; realizar posibles correcciones y asumir un texto negado. En este “Prólogo” se cumplen dos de esas funciones: respecto del público, anunciar la prolongación del texto, presentar su propuesta a los nuevos lectores al tiempo que intenta crear un nuevo público mediante el anuncio de las próximas novelas; respecto de las correcciones, ofrecer la versión definitiva. Es evidente que la nueva situación de exiliado y las primeras reacciones a su presencia en el campo intelectual de los Estados Unidos cooperan para la elaboración formal de este prólogo. Este paratexto entra en los parámetros de lo tradicional, no forma parte de la ficción y no propone un orden determinado o una clave de lectura; dentro de la zona limítrofe se dirige más al afuera que al adentro de la novela.

La dedicatoria y los epígrafes, en cambio, pueden leerse como claves de lectura de la novela y han suscitado diferentes comentarios por parte de los críticos. Francisco Soto, quien los lee como claves ideológicas, considera que la selección de los autores y los textos elegidos para los epígrafes establece una relación de la escritura con la creatividad y la sexualidad. Ambos conceptos se asociarían, además, a una actitud de rebeldía frente a un medio represivo:

La fuente de cada epígrafe supone un juego intertextual que subraya la valorización del poder creativo de la imaginación, impulso que socava todo discurso normativo que intenta reducir o encasillar las infinitas posibilidades de expresión. [...] Al escoger autores conocidos por una sexualidad marginada (en el caso de Wilde y de Lorca por su homosexualidad y en el caso de Borges por su ambigüedad sexual), Arenas junta/asocia, de propósito, un acto poético rebelde con la expresión de una sexualidad transgresiva.⁷²

En su argumentación, Soto se refiere a la cita del cuento, “The Young King”, de Oscar Wilde: “Pero ninguno se atrevía a mirarlo a la cara, porque era semejante a la de los ángeles” (9). Establece la relación entre el joven príncipe de Wilde y el protagonista de la novela por la creencia compartida en el discurso onírico y por la circunstancia de que ambos enfrentan la hostilidad del contexto con los sueños. Según Soto, en ambos textos

⁷¹ Cfr. Gerard Genette, *Umbrales*, op. cit. pp. 146 a165.

⁷² Francisco Soto, “*Celestino antes del alba*. Escritura subversiva/sexualidad transgresiva”, en línea: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Mari/Mis%20documentos/Downloads/4880-19316-1-PB.pdf> consultado el 17.03.14 Pp. 346-347.

se presenta una fusión de códigos oníricos y referenciales que propone una realidad que no se limita a una representación referencial o denotativa.

La cita de Borges recupera un verso del poema “Insomnio”: “Amanecerá en mis párpados apretados”(9). Según Soto en el mismo artículo: “El poema de Borges socava la valorización de la actividad de la vigilia, actividad vista tradicionalmente como la única ‘verdadera realidad’. En el universo poético borgeano el sueño equivale a la creación, la posibilidad de lograr nuevas realidades en el arte” (349). Relaciona esta postura con la forma de borrar los límites entre el sueño y la vigilia por parte del niño-narrador, quien también encuentra en la imaginación y el sueño sus potencialidades creativas.

Con respecto a los versos de García Lorca, Soto establece las relaciones con el poema completo al que pertenecen, “Ritmo de otoño”, y aclara que en el fragmento citado, las voces de los gusanos se lamentan por no poder alcanzar su ideal:

Dichosos los que nacen mariposas
O tienen luz de luna en su vestido.
¡Dichosos los que cortan la rosa
Y recogen el trigo!

¡Dichosos los que dudan de la Muerte
Teniendo Paraíso,
Y el aire que recorre lo que quiere
Seguro de infinito!

Dichosos los gloriosos y los fuertes,
Los que jamás fueron compadecidos,
Los que bendijo y sonrió triunfante
El hermano Francisco.

Pasamos mucha pena.
Cruzamos los caminos.
Quisiéramos saber lo que nos hablan
Los álamos del río. (11)

Soto observa que, en el poema completo, además de las palabras de los gusanos, otras voces expresan sus lamentos por la misma frustración, entre ellas, la voz del poeta que no logra encontrar la expresión adecuada para manifestar su desilusión por la realidad inmediata. Para Soto, el poeta, en los versos de Lorca, se compara con los gusanos por la imposibilidad de alcanzar el ideal de belleza y lanza su “grito lírico” que representaría la búsqueda constante de la belleza a pesar del desencanto de la realidad. Soto vincula su interpretación del poema de Lorca con la voluntad permanente de Celestino por escribir su poema infinito y el rechazo que genera en aquellos que lo rodean.

También Roberto Valero en *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* se detiene en el epígrafe de García Lorca y coincide, en líneas generales, con la lectura de Francisco Soto sobre la disconformidad de todas las voces del poema con respecto a su propia situación. Destaca que Arenas haya seleccionado las palabras de los gusanos, en lugar de otras voces posibles, y agrega que “...curiosamente los gusanos sí tienen, al menos, conciencia de sí mismos, de acuerdo a lo que les dice el polvo” (71). Cita, entonces, los versos de Lorca en los que el polvo se dirige a los gusanos:

-Dichosos, ¡oh gusanos! Que tenéis
Justa conciencia de vosotros mismos,
Y formas y pasiones,
Y hogares encendidos. (71)

En su lectura, Valero prioriza, como dato humorístico, la opción de Arenas por la voz de los seres menos agraciados que, en otra parte del poema, son reconocidos como conscientes y apasionados.

En relación con la dedicatoria de la novela: “Para Maricela Cordovez, la muchacha más linda del mundo” (7), Francisco Soto interpreta: “‘Para Maric(el)a Cordovez’ (Para el marica cordobés) se puede ver como una dedicatoria de solidaridad con el poeta Federico García Lorca” (353). Justifica su idea apoyándose en los poemas de Lorca dedicados a Córdoba, al impulso que Lorca le dio a la lectura de otro cordobés, Góngora, y al hecho de haber sido eliminado por un régimen represivo a causa de su condición de poeta no convencional y homosexual. Soto no especifica las cuestiones ideológicas de Lorca ni del régimen en cuestión (no discrimina entre ideologías de derecha y de izquierda, tampoco compara situaciones históricas), aunque es cierto que Reinaldo Arenas censura y rechaza cualquier tipo de represión que vulnere la libertad del hombre. Con respecto a la dedicatoria, su lectura implica la aseveración de la condición homosexual del niño-narrador, condición que, consideramos, solamente se sugiere -y fundamentalmente por parte del mundo que lo circunda a propósito de su actitud solitaria y de su deseo de escribir- aunque no se afirma en acciones específicas ya que la sexualidad del niño aparece como parte del resto de las experiencias de la formación del carácter. Sin embargo, para Francisco Soto, la elección de los autores y la dedicatoria terminarían de afirmar la condición de homosexual del niño.

Roberto Valero, en cambio, presenta una versión de esta dedicatoria absolutamente diferente. Amparado en su relación de amistad con Reinaldo Arenas se permite reproducir los comentarios que le atribuye: “Maricela es una prima del autor que vive en Holguín, muchacha inválida y deforme” (69). Se pregunta por las posibles

interpretaciones que podrían hacer los lectores acerca de la dedicatoria: si es poética, si es una broma macabra, si señala las bondades espirituales de la prima. A continuación reflexiona acerca de las ventajas y las desventajas de ser crítico de un autor amigo pero reprocha a los críticos “que complican los textos para encontrar una idea preconcebida” (70). Cita a Eduardo Béjar quien en *La textualidad de Reinaldo Arenas* formula una hipótesis acerca de la dedicatoria muy similar a la de Soto. Valero lee los epígrafes y la dedicatoria como guiños jocosos que expresan insatisfacción y desamparo.

La lectura de Francisco Soto establece relaciones entre los epígrafes, la dedicatoria y la diégesis de la novela. Roberto Valero advierte una relación hacia adentro y hacia afuera. Los epígrafes de esta primera novela, escrita antes de 1965, cuando el enfrentamiento de Arenas con el régimen aún no era manifiesto así como tampoco la represión a los homosexuales que, según el propio Soto, se agudiza a partir de ese año con las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), coinciden con el momento en que Arenas trabaja en la Biblioteca Nacional y la novela recibe la primera mención en el concurso de la UNEAC. No resulta un período propicio para interpretaciones políticas o de militancia homosexual, más bien es como si los epígrafes pretendieran presentar una visión poética no ligada a lo convencional ni a lo tradicional y, a lo sumo, apenas sugerir una sexualidad conflictiva, cuestión que más tarde será tematizada en su obra, al mismo tiempo que su animosidad con el régimen.

En *Celestino antes del alba* no hay intertítulos ya que el libro no está organizado por capítulos, no tiene índice, sólo las expresiones “FIN”, “SEGUNDO FINAL” y “ÚLTIMO FINAL”, separan las últimas partes de la novela mostrando, desde estos paratextos, otra ruptura de la convención dado que su inserción sorprende al lector en tanto instalan la incertidumbre por ser finales que se niegan como tales. La novela se cierra con la mención de lugar y tiempo: “La Habana, 1964” (238), consignando la fecha de escritura y el inicio de una cronología que se continúa en las últimas ediciones del resto de las novelas de la serie.

En la edición de *El palacio de las blanquísimas mofetas* (Tusquets, 2001) también se incluyen dedicatorias: “Para Rita Molinero, con amistad y agradecimiento” (9). “A Tomás Fernández Robaina y Paco Chavarri, empleados (entonces) de la Biblioteca Nacional, gracias a quienes pude consultar las revistas y periódicos aquí citados” (11). Las dedicatorias se refieren a personajes que pertenecen a distintos contextos relacionados con la novela: Rita Molinero, profesora cubana de literatura exiliada en Puerto Rico, entrevista a Arenas en el exilio en 1982, el mismo año de la

aparición de la primera edición en español de *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Tomás Fernández Robaina y Paco Chavarri fueron compañeros de Arenas en la Biblioteca Nacional José Martí donde ocupó un puesto desde 1963 a 1967 y le facilitaron el acceso a los libros cuando él ya no pertenecía a esa institución. En estos epígrafes rinde homenaje a personas ligadas a dos momentos de su vida, el de la publicación de sus textos en el exilio y el de la escritura de la novela en La Habana. Antes de las dedicatorias aparece el índice (9) que ordena los intertítulos. La novela está dividida en tres partes y cada una se cierra con un fragmento titulado “La mosca”. La primera parte está compuesta por otro paratexto que, por su locación en el índice, es parte de la diégesis ficcional, “Prólogo y epílogo”, (de alguna manera plantea un contrasentido al unir el principio con el final y refuerza la idea del tiempo circular). La lectura de este apartado legitima su condición de ficción ya que la voz de Fortunato narra de manera desordenada los núcleos argumentales y temáticos que se desarrollarán a lo largo de la novela. La segunda parte que se titula “Hablan las criaturas de la queja”, es la más extensa y contiene cinco apartados en cada uno de los cuales figura la palabra “agonía”: “Primera agonía”, “Segunda agonía” y así siguiendo el orden hasta llegar a la “Quinta agonía”. La “Tercera Parte: Función” -que incorpora el género dramático, recurso que ya había utilizado en *Celestino antes del alba*- está compuesta por: “Sexta agonía” y el tercer fragmento titulado “La mosca”. Esta reiteración de “agonía” vincula la novela con el título global que Arenas le dio a la serie y con la atmósfera crítica que rodea a los personajes del ciclo y de esta novela en particular. Esta parte se cierra con el segundo apartado denominado “La mosca”. El índice da pautas de lectura que permiten, en un golpe de vista, percibir la complejidad estructural de la novela y las rupturas del texto con las formas convencionales del género “novela”. Los intertítulos, además de guiar al lector, establecen un vínculo con el proyecto general de la obra. La segunda edición de esta segunda novela se cierra, lo mismo que la anterior, con el nombre del lugar y la fecha que corresponden a su proceso de escritura: “La Habana, 1966-1969” (366).⁷³

En *Otra vez el mar* (Tusquets, 2002) también se incluye una dedicatoria que conecta el texto con sus condiciones de producción: “Para Margarita y Jorge Camacho. Para Olga Neschein. Gracias a quienes esta novela no tuvo que ser escrita por cuarta vez” (9). Nombra a los amigos que en diferentes visitas a Cuba sacaron del país sus

⁷³ Al revisar la edición de 1980 de Monte Ávila se observa que no figuran las dedicatorias ni el lugar y la fecha del final. Además, el índice, que se encuentra al final del libro, no consigna los intertítulos “La mosca” para cerrar cada parte aunque sí pertenecen al cuerpo de la novela.

manuscritos. Las anécdotas acerca de las pérdidas y reescrituras del manuscrito de esta novela serán relatadas en *Antes que anochezca*, en diversos reportajes y también aparecen tematizadas en *El color del verano*. La dedicatoria otra vez da cuenta de un contexto difícil de escritura y también de las situaciones que posibilitaron su publicación.

Otro paratexto, también antepuesto a la dedicatoria, es el índice que presenta la organización de la novela. La “Primera parte” se subdivide en seis fragmentos: “Primer día”, “Segundo día” y así sucesivamente hasta el “Sexto día”. La “Segunda parte” se subdivide a su vez en seis cantos: “Canto primero”, “Canto segundo” hasta el “Canto sexto”. Los intertítulos, según Genette, no serían temáticos sino remáticos dado que sólo remiten a un sistema jerárquico, sin adelantar la temática de cada capítulo. La inversión del orden del sustantivo y del adjetivo que se observa entre las “partes” y los “cantos” permite conjeturar la existencia de un cambio entre una y otra parte, presunción que se concretiza en la lectura del texto. En la primera parte del índice se agrega en letra cursiva al lado de cada subdivisión una frase inconclusa que remite a las frases que en el texto señalan el inicio de cada uno de los días. Lo que en el paratexto dificulta el ordenamiento tan claro planteado por los adjetivos numerales, en la estructura de la primera parte propone una lectura intertextual con los textos bíblicos. En el monólogo de la narradora los días se suceden uno tras otro y en la página solamente se marca al costado del texto escrito: “1º día”, “2º día”, en letra muy pequeña. Es decir que no se establece una separación estructural. El monólogo funciona como un todo en el que la división entre un día y otro se establece a través del momento de ir a dormir y despertarse. Esta estructura, según expone Panichelly Teyssen en su tesis sobre Arenas, vincula el texto con el “Génesis” ya que cada mañana marca el día próximo, al igual que en la creación del mundo: “Pero ya está aquí la claridad...” (39) que señalaría el primer día en el que Dios creó la luz; “El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos...” (65), el segundo día, la creación del cielo; “Ya es el verde, el verde quien invade, cubre completamente la mañana...” (82), la de las plantas y los árboles en el tercer día; “Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada...” (107), la de la luna y del sol en el día cuarto; “Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas...” (139), el quinto día creó las aves y el sexto, al hombre: “Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo” (156).

Roberto Valero, por su parte, también establece el tiempo bíblico como uno de los cinco tiempos en que se desenvuelve la obra y da su interpretación acerca de la inexistencia del séptimo día:

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 (145).

El índice mezcla la idea de un sistema ordenado a través de la numeración, con una clave de lectura que el lector descubrirá en el reconocimiento del intertexto bíblico, procedimiento que subraya una poética que tiene en la intertextualidad uno de sus soportes. Además, la sistematización del índice entra en tensión con la textualidad de la novela que expone una escritura experimental imposible de sujetar al orden establecido.

El último intertítulo del índice remite a otro paratexto: “Notas finales del autor” (377-378) que consta de tres partes con distinto tipo de información. En la primera, Arenas da las fuentes de una serie de citas textuales diseminadas en la novela con lo que expone otra vez el recurso a la intertextualidad que le permite establecer relaciones con una serie de escritores que van conformando una línea de tradiciones literarias a la que adscribe: Martí, Eliseo Diego, Lezama Lima, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia son nombres que se reiteran a lo largo de las novelas de la *Pentagonía* y se constituyen en objeto de homenaje. En la segunda explica que la novela fue escrita en La Habana, que los manuscritos han sido depositados en la Universidad de Princeton y finalmente agradece la beca Guggenheim que le permitió revisarlos para su publicación, es decir que se refiere, otra vez, a las condiciones de producción en la Isla y en los Estados Unidos. En la tercera parte proporciona el significado de una serie de siglas que remiten a instituciones y organismos políticos, deportivos, sociales vigentes en Cuba. De alguna manera, es posible pensar que estas notas finales ofrecen ciertas claves aptas para la decodificación simbólica e ideológica de la novela.

Cada parte de la novela tiene a su vez un epígrafe, en la “Primera parte”, una frase de Octavio Paz: “La memoria es un presente que no termina nunca de pasar”, pertenece al poema en prosa “Execración” en el que el poeta propone una mirada retrospectiva y angustiante sobre el pasado y la infancia, tiempo que retorna eternamente y se constituye como parte del presente. Algunos de los motivos que se reiteran en el monólogo de la narradora forman parte de la reflexión de Octavio Paz en el poema: “Ese niño apedreado, ese sexo femenino como una grieta que fascina, ese

adolescente que acaudilla un ejército de pájaros al asalto del sol, esa grúa esbelta de fina cabeza de dinosaurio inclinándose para devorar un transeúnte, a ciertas horas me expulsan de mí, viven en mí, me viven”.⁷⁴ El dinosaurio es una imagen recurrente en el viaje hacia La Habana y el adolescente puede asociarse con la imagen de Héctor alzándose con el ejército rebelde. El epígrafe se relaciona con el tono que emplea la voz narradora, su discurso es fuertemente retrospectivo: en el pasado de la pareja encuentra las respuestas que elude en el presente para determinados interrogantes: el rechazo de Héctor, su desilusión, la crisis política. El epígrafe de la “Segunda parte” es de José Lezama Lima: “El hombre desnudo entona su propia miseria” (159). Arenas refuerza, a través del epígrafe, su relación con el campo cultural cubano al que respeta y admira. La frase de Lezama enmarca la segunda parte y establece un vínculo con la historia de Héctor ya que el lector se encontrará con el desgarrado grito de un hombre angustiado por la imposición de reglas extrañas a su necesidad de libertad como establece el poema del que forma parte el verso -“Pensamientos en La Habana”-⁷⁵ pero, al mismo tiempo, vincula a los autores, Lezama y Arenas en el respeto y la amistad que los unía; la problemática de Héctor es similar a la de Lezama: una sexualidad perseguida y la condición del intelectual que no puede escribir. Las similitudes desaparecen en la trama ficcional.

Cuando finaliza la novela, al igual que en las anteriores, se detalla el lugar y el tiempo de la escritura de la obra que se complejiza por la cantidad de versiones:

La Habana, 1966-1974.

Primera versión (desaparecida). La Habana, 1966-1970.

Segunda versión (desaparecida), La Habana, 1970-1972.

Tercera versión (la actual), La Habana, 1972-1974.

Compilación, revisión y mecanografía de la tercera versión, Nueva York, 1980-1982 (375).

Los paratextos de *Otra vez el mar* buscan mostrar, exponiendo su difícil proceso de producción, las condiciones socio-políticas que redundaron en las pérdidas de los manuscritos y la necesidad del autor de dar a luz este texto. También, muestran el cambio que se produjo a partir de su partida de Cuba con respecto a sus posibilidades de escribir y publicar.⁷⁶ Estos paratextos presuponen no sólo un lector cada vez más

⁷⁴ El poema pertenece al libro *¿Águila o sol?* cuya primera edición es de 1951. La cita fue extraída de *Obras completas de Octavio Paz*, volumen 11, México, Fondo de Cultura Económica, p. 192.

⁷⁵ El poema forma parte del libro *El reino de la imagen*, Caracas, Ayacucho. 1981.

⁷⁶ En la edición de la novela de 1982 de Argos Vergara se observan algunas diferencias: no aparecen las marcas de los días en la primera parte (la inclusión de estas marcas organiza la lectura de la primera parte de novela); el índice aparece al final del libro y el último intertítulo es “Notas”, en vez de “Notas finales del autor”. Por otro lado, la organización de esas notas es diferente ya que la serie de siglas que remiten a instituciones de Cuba se encuentran entre las citas textuales con que inicia el paratexto.

comprometido con el autor sino un lector que conozca algunas de las peripecias de su vida ya que los datos se sugieren pero no se terminan de explicitar. Serán sus memorias, *Antes que anochezca*, las que completen cada una de las anécdotas que sugieren estos paratextos.

En *El color del verano* (Tusquets, 1999) los paratextos se multiplican. En primer lugar, el título presenta una alternativa *El color del verano o Nuevo "Jardín de las delicias"*, que hace referencia al famoso tríptico de El Bosco que se constituye en uno de los intertextos que recupera la novela, fundamentalmente en la voz de la pintora Clara Morera, y remite tanto a la temática como a la estructura del texto. Por otro lado, inmediatamente después del título se inserta una aclaración: "Novela escrita y publicada sin privilegio imperial", una nota que manifestaría una posición política contraria al país del exilio a través del adjetivo "imperial" que remite directamente a la idea de nación económicamente poderosa: la frase lo desliga de la ideología que favorece la política estadounidense, es un aviso al lector, y también se dirige hacia el interior de la novela ya que se desplegará a través de las cartas del personaje en el exilio, una crítica a dicho país. En el índice se consignan otros paratextos: "Nota del autor" y "Al juez" (7), sin embargo, como ya se ha analizado, ambos forman parte oblicuamente del mundo ficcional y adelantan el tono irónico, jocoso y mordaz que caracteriza a toda la novela. El último paratexto del índice se titula "Glosario", es alógrafo,⁷⁷ fue escrito o concluido después de la muerte del escritor y se introduce mediante una aclaración: "Este glosario comprende, por voluntad de Reinaldo Arenas, sólo los nombres de los personajes reales ya fallecidos que se mencionan en el libro" (459). El espíritu de este "Glosario" estaría animado por el objetivo de brindar datos acerca de las personas que inspiraron a los personajes a fin de que el lector pueda reconocer el homenaje y la caricatura.

Los intertítulos que componen el índice (7 a 10) merecen una atención especial. Cada uno de los ciento quince fragmentos que integran la novela tiene un título que, además de aparecer en el índice, encabeza el fragmento en el cuerpo de la novela. En general adelantan la anécdota que se va a relatar o el personaje que protagonizará la anécdota y, en su mayoría, el tono de los juegos de palabras es jocoso o irónico. "Las tortiguaguas", "Pájaros junto al mar", "El hueco de Clara", "La elevación del Santo Clavo", "El culipandeo" en general manifiestan, a través de metáforas o neologismos, la sexualidad. Otros son irónicos en relación con la historia desarrollada en el fragmento: "Una invitada en apuros", "Las siete grandes categorías de la locura", "Algunas

⁷⁷ La edición de Tusquets menciona en el Copyright del "Glosario" a Lilian Hasson y Èditions Stock.

interrogaciones inquietantes”, “Los despechados”. Algunos presentan personajes a través de sus apodos: “La Gran Parca, la Parca, la Parquilla y la Parquita”, “La Jibaroinglesa”, “La llave del Golfo”, “El Aeropagita”, “La condesa de Merlín”. Otros son más serios y solo anticipan los hechos: “Viaje a Holguín”, “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros”, “Muerte de Lezama”, “A la salida del Castillo del Morro”, “Muerte de Virgilio Piñera”. En esta abundancia de intertítulos son pocos los términos que se reiteran. “La historia” aparece cinco veces y “Una carta”, cuatro. Estas secciones constituyen un todo que remite a una temática especial: la primera es la visión particular de Arenas sobre la historia de la Isla y la segunda es un diálogo epistolar entre las duplicaciones del personaje que representan los países del exilio y Cuba. “En el gigantesco urinario” se reitera tres veces, mantiene una continuidad que tiene como eje vertebrador al personaje Tedeoro y su búsqueda incesante de un amante. “Oración” se repite en dos oportunidades y el fragmento correspondiente a cada uno expresa un pedido a Dios: en el primero se pide un milagro cotidiano, cualquiera sea; el segundo, cerca del final de la novela, expresa la voluntad de morir: “No permitas que el nuevo año, el nuevo verano (el mismo verano de siempre) prosiga en mí su deterioro, y otra vez me conmine a lanzarme a la luz, ridículo, arrugado, patético y empapado, buscando. Que el próximo verano yo no exista” (411).

El fragmento número sesenta es el “Prólogo”, locación que, como ya se analizó, quiebra la ubicación convencional de cualquier prefacio y se propone como gesto de ruptura. Sin embargo, ante la estructura caótica del índice aparece una sección que impone un ordenamiento absolutamente tradicional. Una de las secciones que se apartan de la diégesis pero que se incorporan en la novela como una suerte de presentación jocosa y burlesca de algunos personajes son los treinta trabalenguas cuyos intertítulos se intercalan en el índice en orden alfabético. Esta sistematización, en realidad, apela a la arbitrariedad ya que no es un orden lógico sino una forma convencional de evidenciar una jerarquización. La lectura de estos trabalenguas contradice el supuesto “orden” de su presentación ya que abusan del juego de palabras, la aliteración y la metáfora para expresar críticas mordaces a personas que pertenecían al campo intelectual o al círculo íntimo del autor. Franklin García Sánchez en su artículo “*El color del verano de Reinaldo Arenas o, la plenitud del dionisismo*” se ocupa de los trabalenguas:

En los trabalenguas la celebración dionisiaca adopta su forma más específicamente lúdica y se convierte en orgía verbal. Demasía de significantes, exceso lúdico que, a veces, ataca rabiosa e injustamente, como ocurre con Zebro Sardoya [Severo Sarduy] y la Jibaroinglesa [Cabrera Infante]. Como corresponde a todo dionisismo

verdadero, en estos fragmentos se revela la faz chismosa, canallesca, malvada del ser areniano.⁷⁸

Los títulos de los trabalenguas no se asocian al texto sino que fuerzan el orden alfabético que, en ocasiones, se relaciona con el nombre o el apodo del personaje presentado y, a veces, con el nombre de una obra. El primero que aparece es el que dedica a Severo Sarduy; el título es “Abre, obra, obre, ubra, abra, ebro” (77). El texto se basa en la aliteración del grupo consonántico “br” que forma parte del apodo elegido, “Zebro Sardoya” y de una de sus obras consagradas cuyo título es deformado, “Kobra”. El juego de palabras más mordaz que lleva a García Sánchez a calificarlo de injusto, se realiza con el título de la obra y el verbo “cobrar”: “Voluble como una cebra, sus obras son sólo sobras que enhebra sobre otras hebras y sobre otros libros labra. ¡Y por extraño abracadabra por ese atraco ella cobra!” (77). La crítica propone el plagio que se convierte en robo, aunque el tono jocoso tiñe de humor todo el fragmento. El exceso produce un texto en el que sonidos y sentido se unen para provocar una risa que disimula una crítica feroz. El título se compone de una enumeración en la que la primera palabra, la que fija el orden alfabético, es relevante dado que abre la serie. El resto de los vocablos se despliegan arbitrariamente, algunos forman parte del trabalenguas pero otros, no. Es decir, que la incorporación de los títulos en el índice fuerza la titulación para proponer el orden alfabético.

El epígrafe expone la temática, el carácter general de la novela y, de alguna manera, la intertextualidad y la parodia como procedimientos. La frase forma parte de una obra anónima del siglo XVI llamada *Carajicomedia*: “Pues do hay tantas putas ninguna obedece” (13). Según Elena Deanda-Camacho: “La *Carajicomedia* es un texto de 117 coplas, acompañadas de glosas que se agregó en 1519 al Cancionero General de Hernando de Castillo (ca. 1514) en la sección llamada *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*”.⁷⁹ Tanto la frase como la caracterización del texto coinciden con el tono general de la diégesis de la novela: una obra construida de muchos fragmentos, de

⁷⁸ Franklin Gracia Sánchez, “*El color del verano* de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo”, en: AIH Actas (1995), en línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_034.pdf, consultado el 21.03.14.

⁷⁹ Elena Deanda-Camacho, *Ofensiva a los oídos piadosos: poéticas y políticas de la obscenidad en la España trasatlántica*, Tesis Doctoral asentada en la Universidad de Vanderbilt, Tennessee en 2010, en línea: <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-12072010-124307/unrestricted/dissertation.pdf>. Consultado el 21-03-2014, p. 100

carácter burlesco; la frase establece el vínculo a través de la sexualidad licenciosa y de la desobediencia. Pero Deanda-Camacho agrega sobre la obra del siglo XVI:

La *Carajicomedia* es un texto especular que se construye por medio de la triangulación. Es un texto especular en tanto es una parodia de las *Trezientas* de Juan de Mena. Es triangular porque hay una tercería entre los protagonistas Fajardo-celestina-putas pero también entre Autor-putas-Mena, es decir, las putas sirven como un pretexto para que el autor de la *Carajicomedia* critique a Mena. (100-101)

El recurso de la parodia y la utilización de personajes cruzados por una determinada condición sexual: las putas en la *Carajicomedia* y los “pájaros” en *El color del verano*, vinculan al texto del siglo XVI con la novela desde el gesto poético: además de relacionarse a través la temática, se conectan por el tono, la intertextualidad y la construcción de una crítica a través del ejercicio de la sexualidad (la triangulación correspondería a: autor-“pájaros”-castrismo).

El color del verano, a diferencia del resto de las novelas de la Pentagonía no consigna el lugar y la fecha de escritura. El proceso de escritura fue simultáneo a sus últimos meses de vida y el lugar es Nueva York, su publicación fue póstuma aunque no tan tardía en relación con la producción como en el caso del resto de las novelas; salvo *Celestino antes del alba*, todas tuvieron que esperar su salida de Cuba para ver la luz en las imprentas, en lengua española. La falta de estos datos se relaciona con la coincidencia de la producción y la posible publicación, es el único de los cinco textos que no requirió ser rescatado, por eso los datos resultarían innecesarios.

En *El asalto* (Tusquets, 2003) vuelven a cerrar la novela los datos de espacio y tiempo: “La Habana, 1974- Nueva York, 1988” (191). La doble locación y los diferentes años establecen una escritura doble del texto: la escritura original en Cuba y la corrección y la re-escritura del manuscrito rescatado en Estados Unidos. Esta última fecha y la locación se relacionan con la dedicatoria “Para Roberto Valero y María Badías, por haber resucitado esta novela” (13). El matrimonio Valero participó en alguno de los proyectos de Arenas, entre otros, la decodificación del manuscrito de *El asalto*. Como en el resto de las novelas, salvo en *Celestino antes del alba*, cuya dedicatoria ha sido sometida a diferentes interpretaciones a través de un juego de palabras, todas remiten a las condiciones de producción y a las posibilidades de publicación vehiculizadas por las personas que ayudaron a que los textos no desaparecieran.

En *El asalto* no hay epígrafes pero el índice es un paratexto que orienta la lectura del uso de la intertextualidad en todas las novelas de la serie. Los intertítulos son remáticos ya que ordenan los capítulos (“Capítulo 1”, “Capítulo 2” y así hasta “Capítulo 52”) y temáticos porque sugieren un tema, en este caso son citas textuales. Aparecen tanto en el índice como encabezando cada uno de los capítulos que conforman la novela, pero en el índice se agrega un paréntesis con la fuente (autor y nombre del libro) de cada intertítulo. Se despliega entonces un amplio abanico de lecturas que termina de exponer la importancia de la biblioteca personal de Arenas, amplia como la Biblioteca Nacional en la que trabajó, para su proceso de escritura. Al leer el índice en relación con la anécdota relatada en el interior de la novela, se establece una paradoja ya que tanto el narrador como el pueblo protagonista han perdido la palabra, sólo susurran a modo de reclamo o pronuncian automática y obligadamente palabras planeadas por el Reprimero mientras que los intertítulos proponen la exposición de las palabras de la literatura clásica, de la literatura nacional, de textos antiguos anónimos, de enciclopedias, de cuadernos populares, en síntesis, de toda la literatura. Los intertítulos son citas de los textos nombrados, en la gran mayoría puede confirmarse claramente la procedencia aunque en otras no es tan sencillo: en algunas falta el nombre del autor como en el “Capítulo IV: Las metáforas de la *Iliada* (Autor olvidado. *La civilización griega*)” (7), la omisión se debería a que el autor memorizó la cita y no retuvo el apellido correspondiente; en otras resulta imposible rastrear un libro citado: “Capítulo XXII: Capítulo el capítulo (Nicolás Tolentino, *El sisi*)” (9); en otras aparecen títulos muy generales que pueden tener diferentes versiones: “Capítulo XLI: Los cuatro dioses del cielo según los chinos. (*Libro sobre las religiones orientales*)” (11) o “Capítulo XLIX: Aplicaciones genéticas al rendimiento de las distintas especies zoogenéticas. (Varios autores, *Ganadería aplicada*)” (12). Los autores citados son de diversos orígenes y períodos: Miguel de Cervantes, Cirilo Villaverde, José Martí, François Rabelais, Mateo Alemán, Federico Nietzsche, Fray Luis de Granada, Aloysius Bertrand, Fernando Ortiz, Marcel Proust, Lenin, Alfonso Reyes, Fray Luis de León, Levi-Strauss, Hölderlin, J.M. Barrie, Maquiavelo, Francisco López de Gómara, Ramón Mesa, Mirabeau, Charles Chaplin, Arcipreste de Talavera, Thomas Mann. Apellidos absolutamente consagrados se cruzan con apellidos menos ilustres e incluso con fuentes anónimas. Los títulos no guardan un orden y no establecen relaciones directas con su capítulo correspondiente. La función primordial del índice es la exposición de la biblioteca.

Por otro lado, el último intertítulo repite el título de la novela y aparecen mezclados con los otros autores las citas directas de las otras novelas de la *Pentagonía* e incluso de una novela que no pertenece a la serie: “Capítulo XXIII: De la visita del fraile a los jardines del rey. (Reinaldo Arenas. *El mundo alucinante*)” (9), “Capítulo XXVII: Prólogo y epílogo (Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*)” (10), “Capítulo XXXVIII: La Gran Parca, la Parca y la Parquilla. (Reinaldo Arenas, *El color del verano*), “Capítulo XL: Último final (Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*)” (11). Estos intertítulos cumplen la misma función en sus respectivas novelas, sólo no aparece *Otra vez el mar*, que formaba parte de los intertítulos de la novela anterior.⁸⁰

En síntesis, las cinco novelas están unidas por un tejido de citas que remiten unas a las otras y fomentan las vinculaciones que permiten leerlas como un solo relato. Por otro lado, la articulación de los paratextos en cada novela establece relaciones con cada texto pero, al mismo tiempo entabla lazos formales y semánticos entre las novelas de la *Pentagonía* y expone uno de los recursos más utilizados en los cinco relatos, la intertextualidad, que revela la formación literaria del autor pero también propone una tradición de la cual abreviar y otra a la cual discutir. El análisis de este aspecto excedería la magnitud del presente estudio.

⁸⁰ En la primera edición de *El asalto* (Miami, Universal, 1991) aparecen otros paratextos alógrafos y editoriales que dan cuenta de un hecho notorio: la muerte de Reinaldo Arenas mientras la novela estaba en edición. En una nota, en la página del Copyright, se incorpora la información y se agradece la colaboración de Carlos Victoria, quien había sido designado por Arenas, a través de una carta, para el cuidado de la edición de la novela. El índice está ubicado al final, luego se inserta una lista de obras publicadas del autor. finalmente una pequeña biografía y la carta de despedida de Arenas que se publicará luego en *Antes que anochezca*. Por otro lado, al terminar la novela, antes del lugar y la fecha, se inserta como cierre la siguiente leyenda: “Fin de la Tetragonía”. En el primer capítulo de este trabajo, al analizar las cartas enviadas al matrimonio Camacho, descubríamos los miedos del autor: no terminar su obra y que no se publique *El color del verano*. Podemos suponer que esos miedos justifican la inclusión de esta leyenda -*El asalto* siempre fue considerada la novela final de la serie- que desaparecerá de las ediciones posteriores.

Capítulo 5

El gesto autobiográfico

Introducción

Como ya se ha visto, la *Pentagonía* afirma, a través de una serie de huellas y de procedimientos, la voluntad autobiográfica de su autor; es por eso que en este último capítulo volvemos a considerar el gesto autobiográfico y lo hacemos a la luz de las propuestas teóricas sobre la autobiografía desarrolladas en el primer capítulo. Considerando la *Pentagonía* como un todo, como un solo relato, analizaremos cómo los aspectos autobiográficos se combinan no solo con una ficcionalización exuberante sino con la inclusión de zonas que recuperan pequeños espacios biográficos de personajes del círculo íntimo de Reinaldo Arenas así como con anécdotas que rememoran momentos históricos de la Isla. El autor ha expuesto públicamente, en diversas oportunidades, su proyecto de escribir estas novelas como un relato autobiográfico y la lectura corrobora, desde *Celestino antes del alba* hasta *El asalto*, la existencia de un vínculo complejo entre lo ficcional y lo autobiográfico que articula los mecanismos de construcción del yo con la acumulación de detalles referidos a lugares o personas y el acopio de pequeñas anécdotas de la vida personal, familiar e incluso, social e histórica. Por tratarse de la vida de un escritor aparecen también escenas de lectura y de escritura;

Arenas dibuja en la *Pentagonía* al escritor en formación y, paralelamente, al hombre en plena lucha por la libertad. Algunas de las anécdotas, además, adquieren cierta apariencia de veracidad ya que pueden ser sometidas a una suerte de verificación al cotejarlas con otros relatos del autor como *Antes que anochezca*, su autobiografía; o con representaciones de otros autores como *Misa para un ángel*, texto autobiográfico y testimonial de Tomás Fernández Robaina, amigo personal de Arenas; el film documental de Manuel Sayas, *Seres extravagantes*, que recopila una serie de testimonios acerca del escritor; la entrevista que aparece en la película documental *Havana* de Jana Bokova, así como el film *Antes que anochezca* de Julián Schnabel que fusiona la biografía y la ficción al entrelazar relatos de sus memorias y de testimonios de amigos de Arenas con escenas del documental de Jana Bokova y con anécdotas de las novelas. El gesto autobiográfico se despliega de manera compleja a través de una serie de aspectos: la voluntad de Reinaldo Arenas de contar su vida como acto performativo (en los términos que lo definen Pozuelo Yvancos y Nora Catelli), en relación con su contexto histórico; las vinculaciones entre el anecdótico de las novelas y los otros relatos y la construcción del yo.

El acto performativo

En el capítulo primero de este trabajo analizamos por qué si bien la *Pentagonía* no proponía lo que Philippe Lejeune denomina “pacto autobiográfico” tampoco se la podía adscribir al “pacto novelesco”. Lejeune analiza los que él mismo denomina “casos ciegos”: aquellos en los que se justificaría la intención de no cerrar ninguno de los pactos:

En una autobiografía declarada, y dejando de lado el caso del seudónimo, ¿puede tener el personaje un nombre diferente al del autor? No parece posible, y si, por un efecto artístico, un autobiógrafo eligiese esta fórmula, siempre le quedarían dudas al lector: ¿no está leyendo simplemente una novela? En estos casos, si la contradicción interna fue elegida voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído como una autobiografía ni tampoco como una novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana (55).

Es indudable que Reinaldo Arenas elige este registro para su *Pentagonía* en tanto la construcción ficcional elabora un juego que ilumina aspectos propios de la autobiografía. Javier Guerrero, al analizar *Celestino antes del alba*, entre otras novelas de Arenas, explicita su concepto de “gesto autobiográfico” a partir del “pacto 0” de Lejeune:

Este “limbo indeterminado” es tal vez lo suficientemente ambiguo como para que podamos desplazarnos de un registro al otro sin violar lo pactado, problema recurrente en la autobiografía. El continuo movimiento entre lo “novelesco” y lo “autobiográfico” permitiría comprender lo que puede llamarse gesto autobiográfico, ese borde escritural que sin dudas negocia con lo hegemónico pero que practica modalidades autorrepresentativas alternas, estrategias de la diferencia.⁸¹

Reinaldo Arenas se encarga de declarar el aspecto autobiográfico de la *Pentagonía* y, al mismo tiempo, de desfigurar los aspectos que caracterizan al género. En este sentido, el movimiento entre la novela y la autobiografía aporta al relato una unidad que se refuerza a medida que la narración avanza y a medida que el autor recorre los caminos que su entorno sociocultural traza. Del análisis de las declaraciones que el escritor realiza en diversas entrevistas, y aún en sus prólogos, con respecto a la relación entre las novelas de la *Pentagonía* y su autobiografía, se infiere que la voluntad autobiográfica se incrementa a medida que pasan los años y se consolida el proceso histórico en el que está inmerso. Los diez años que separan las primeras entrevistas, fechadas en 1980, de las últimas en 1990, fueron determinantes en el sentido de resaltar dos marcas que impulsaron su creciente necesidad de mostrar con mayor claridad su propia vida: la censura y la persecución que lo llevaron al exilio y la enfermedad que lo llevaría a la muerte. Estos elementos intervienen para que el escritor se proponga a sí mismo, en relación con sus circunstancias vitales como exponente de una militancia firme contra el gobierno de Fidel Castro; de hecho, las últimas novelas despliegan las críticas más despiadadas contra el régimen castrista a través del sarcasmo, la ironía y la burla (*El color del verano*) y a través de la violencia lacónica y el silencio en *El asalto*. Esta compulsión por hacer saber su propia historia se ve ratificada por la escritura de *Antes que anochezca*; por la desesperación, que revela tanto en sus memorias como en las cartas a los Camacho, por ver concluida su obra (en 1990 escribe *El color del verano*, *Antes que anochezca* y reescribe *El asalto*) y por la angustia ante la incertidumbre con respecto a la publicación de sus últimas obras.

El proyecto autobiográfico de Arenas no se limita a las novelas de la *Pentagonía*, a ellas se suma su autobiografía, *Antes que anochezca*, texto que establece vínculos constantes con las narraciones de la serie (aunque en otra clave), así como algunos de sus cuentos y, para algunos críticos, como Javier Guerrero, *Viaje a La Habana* y *El mundo alucinante*. Incluso su poesía exhibe la pulsión autobiográfica; tanto *El Central*

⁸¹ Javier Guerrero, “El gesto autobiográfico. Un recuerdo infantil de Reinaldo Arenas”, *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, número 20/21, agosto 2002-junio 2003, p. 351.

(1981) como *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) diseminan huellas de su propia vida. El prólogo del último libro es muy claro al respecto:

Los textos de este libro son inspiraciones furiosamente cronometradas de alguien que ha vivido bajo sucesivos envilecimientos. El envilecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envilecimiento del poder bajo el castrismo y el envilecimiento del dólar en el capitalismo –y como si eso fuera poco, he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo, que ahora sucumbe a la plaga más descomunal del siglo XX. He sido testigo de todos estos espantos y ellos han propiciado estos poemas.

Pronto lo último que quedará de mí serán estas palabras tercamente ordenadas. Sería un egoísmo el no compartirlas con los demás: las mismas son el fruto de la venganza cumplida.⁸²

De alguna manera, en esta cita Arenas enumera las etapas históricas que pueden reconocerse tanto en los relatos de la *Pentagonía* como en *Antes que anochezca*, la diferencia aparece en que esa compilación de sus poemas es más acotada y la última etapa, la del exilio en Norteamérica se despliega con mayor contundencia. Los poemas cobran, según el último párrafo de la cita, el valor de testimonio, sus palabras, surgidas de la serie de envilecimientos que le ha tocado vivir se constituyen en su venganza al dar a conocer una serie de actos aberrantes en todos los procesos históricos de los que fue testigo. La necesidad de exhibir su propia biografía como testimonio a través de la palabra se reitera en *Necesidad de libertad*, un libro de ensayos, cuya primera edición data de 1986, que compila una serie de textos en los que vierte sus opiniones con respecto a la literatura cubana, a la política cubana, a los intelectuales que apoyan la causa cubana además de otros textos en los que despliega también un anecdotario que lo tiene como protagonista. En el texto introductorio, “Grito, luego existo”, señala: “Los trabajos y documentos aquí reunidos son un testimonio de esas ironías y de ese grito a los que me he referido. Quizá no sean toda la verdad, no pueden serlo, pero son mi verdad (mis verdades) y también las de gran parte del género humano”.⁸³ Se refiere a peripecias de su pasado que relata brevemente, como una especie de reseña autobiográfica, y que coinciden con su relación con el régimen revolucionario ya que comienza en 1958 y culmina en 1980. De ese material surgen sus textos como “verdades” a compartir con el resto del mundo:

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

⁸² Este prólogo está firmado por Reinaldo Arenas y está fechado en Nueva York en 1989. *Voluntad de vivir manifestándose*, (1989), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

⁸³ Reinaldo Arenas, *Necesidad de libertad*, Miami, Universal, 2001, p.22.

memoria desgarrada y difuminada de millones de víctimas, no absolverá jamás a sus asesinos (24).

El testimonio transforma la intención y se convierte en pancarta, panfleto para pelear contra el despotismo que atribuye a Fidel Castro. Cuando Pozuelo Yvancos aborda la cuestión de la autobiografía incluye el contexto de producción y, para reivindicar el aspecto pragmático en su concepción del género dice:

La convencionalidad de ese estatuto de verdad será tanto más visible cuanto más analicemos los contextos socioculturales y el fenómeno de la producción autobiográfica no solo como experiencia individual de búsqueda de identidad problemática, sino como texto público y publicado con fines casi siempre apoloéticos o reivindicativos (48).

Los textos arenianos aspiran siempre a la publicación, la particular situación que rodea la producción y difusión de sus textos exige tener en cuenta este aspecto. Su voluntad de expresión surge de la presentación de sus primeras novelas en los concursos de la UNEAC. La demora en la publicación de la primera y la denegación de esa posibilidad para *El mundo alucinante* provocan una pugna por ser leído, su necesidad de manifestarse a través de la escritura progresa al mismo tiempo que progresa la censura política y la persecución de que es objeto. La aceptación de publicar en el exterior *El palacio de las blanquísimas mofetas*, las sucesivas reescrituras de *Otra vez el mar* debido a la destrucción o la incautación de sus manuscritos, la memorización de sus textos son ejemplos de este afán por conservarlos y difundirlos. Del mismo modo, después de 1980, ya fuera de Cuba, se encarga de organizar y corregir su obra; aparecen *Voluntad de vivir manifestándose* y *Necesidad de libertad* que aspiran a exponer, en diferentes claves, sus ideas y las condiciones en las que fueron concebidas. Arenas expresa el proceso de definición de su figura y, a la par, la situación política, económica y cultural de la sociedad cubana; se expone a sí mismo como testimonio vivo que le da voz a los sin voz, “el discriminado, exterminado o condenado” y su voz es claro ejemplo de estas situaciones (volveremos sobre este aspecto al regresar a los relatos de la Patagonia).

De modo que la literatura de Arenas se constituye como gesto autobiográfico en los diversos modos en que se manifiestan las escrituras del yo; la voluntad de expresar un testimonio se resuelve en texto militante una vez fuera de Cuba, cuando se convierte en un intelectual exiliado que suscita cierto interés en el campo intelectual. Hacia el final de sus días, marcado por una enfermedad que lo devastaba, esta pulsión autobiográfica retoma las líneas que se habían configurado en su formación como

escritor: se propone concluir la *Pentagonía* y escribe *El color del verano*, quizá la novela en que la auto-representación se despliega con mayor fidelidad y, al mismo tiempo, elige el género autobiográfico más tradicional para *Antes que anochezca*. Insiste en que los propósitos que lo conducen son la voluntad de mostrarse para mostrar su realidad y la convicción de que su obra resultará una bofetada para el régimen castrista, para sus adeptos -sean cubanos o extranjeros- y para las sociedades capitalistas que desestiman la sensibilidad y la libertad humanas. Al respecto, en la introducción de su autobiografía, escrita en 1990, relata una anécdota que reitera su concepción de la literatura como venganza:

Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979 y le hablé de este modo: “Óyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano”. [...] Han pasado casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante.

Gracias, Virgilio.⁸⁴

La poética y la política autobiográfica de Arenas no persiguen sin embargo, solo un fin apologético, como se desprende de las observaciones de Pozuelo Yvancos, sino la justificación de la lucha del escritor. Georges Gusdorf, por su parte, relaciona dos tipos de autobiografías, según los hechos relatados hayan sido públicos o privados: cuando el autobiógrafo, siendo un personaje público, le interesa defender su carrera, su política o sus estrategias elabora un relato que le permite construir la figura pública sin fisuras; el reverso de este tipo de narración autobiográfica supone exponer la intimidad y asumir la angustia de volver al pasado, recuperarlo y fijarlo para siempre.⁸⁵ En las narraciones de Arenas predomina el segundo tipo de relato autobiográfico, pero hacia el final de su vida aparece el personaje público con el objetivo militante de presentar su verdad acerca del proceso político liderado por Fidel Castro y esta mirada se asocia a la puesta en práctica de hechos que, también a través de la escritura, operaron sobre la realidad, como la elaboración, la difusión y la firma de la carta enviada a Fidel Castro pidiéndole un plebiscito.⁸⁶ Los textos posteriores a su salida a través del puerto de Mariel trazan este recorrido político que forma parte de su propia vida. La idea de su obra como venganza hacia un mundo que no lo cobijó, ni en su país ni en el extranjero, es una idea tardía ligada a esta finalidad pública que aparece en las obras citadas y también en las

⁸⁴ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquest, 2006, p. 16.

⁸⁵ Cfr. Georges Gusdorf, op. cit., p.12-13.

⁸⁶ El texto de la carta escrita en Los Pajares, España, junto a Jorge Camacho en octubre de 1988 se reproduce en el libro publicado por Margarita Camacho con las cartas de Reinaldo Arenas (p. 420). Arenas menciona el episodio en la “Introducción” de su autobiografía (p.13).

últimas novelas de la Pentagonía. En el “Prólogo” de *El color del verano* Arenas expone otra vez su tesis de la escritura como venganza en una clave más íntima y menos militante: “Siento una desolación sin término, una pena inalcanzable por todo ese mal y hasta una furiosa ternura ante mi pasado y mi presente” (261). Con “todo ese mal” se refiere a su teoría de la “pendización” (como antónimo de “independización”): la imposibilidad histórica del pueblo cubano de dejar de ser colonia que culmina con el gobierno comunista liderado por Fidel Castro, dependiente de la Unión Soviética. También, al explicar la finalidad del ciclo de novelas, manifiesta:

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 al 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 (263).

La venganza por el dolor sufrido se asume como objetivo íntimo, y a la vez público, a través del protagonista de la Pentagonía que resume la lucha del autor. *El color del verano* es la última novela que escribe y, dentro de la Pentagonía, es la que exalta la actitud militante que, aunque había sido elocuente en *Otra vez el mar*, logra aquí, con el sarcasmo y la causticidad, niveles de crítica muy agudos. *El asalto* responde a su visión del mundo que vaticina la perpetuación del régimen en el poder proyectada hacia un futuro incierto. Sin embargo, en las novelas anteriores, las que revisan la infancia y la primera juventud, la actitud militante no es tan obvia y los conflictos personales, siempre relacionados con el mundo circundante, se constituyen en la temática específica.

En las primeras dos novelas de la Pentagonía el relato autobiográfico adquiere un tono más intimista aunque el yo protagónico se encuentre siempre vinculado a sus circunstancias históricas. En todas se describe detalladamente el entorno del protagonista de modo tal que adquiere un valor testimonial sobre todo si se piensan las cinco novelas como un extenso relato. En el itinerario que se traza desde la primera novela hasta la última pueden reconocerse aspectos que dan cuenta del pasado, presente y futuro de la Isla, aspecto que se desarrolló en el capítulo 3. La crítica a las circunstancias que rodean a los protagonistas es diferente en las primeras dos novelas. La situación que rodea al niño narrador de *Celestino antes del alba* se vincula con la historia a partir de la segunda novela y se anclaría en el período que corresponde a la presidencia de Carlos Prío Socarrás y a la dictadura de Batista dado que, según *El palacio de las blanquísimas mofetas*, los recuerdos de Fortunato en el campo datan de cuando tenía ocho años y el adolescente Fortunato se une a las tropas rebeldes a los

diecisiete, edades que coinciden con los datos biográficos de Arenas. En la primera novela, el entorno represivo se refiere fundamentalmente al ámbito familiar aunque el autoritarismo y la represión por parte de los abuelos y la madre se justifican por las malas condiciones de vida del campesino. La familia se somete a intensos trabajos para cultivar la tierra pero la pobreza es constante, por otro lado, vive aislada de centros comerciales y culturales, la educación no es considerada un valor y solo la fuerza para el trabajo tiene importancia. Los abuelos ni siquiera vislumbran posibilidades de ascender socialmente. El mundo del campesino está alejado y parece haber sido olvidado por la política. En la segunda novela, cuando el transcurrir del tiempo histórico se hace más evidente, las críticas a los regímenes de turno son más elocuentes; en la voz del abuelo se recuerda y critica a Prío y se sufre la dictadura de Batista que hunde a la población no solo en una pobreza extrema sino también en un período de inseguridad civil a causa del combate entre los “casquitos” y los rebeldes. Esta situación ocasiona además escasez de alimentos y el corte de los suministros esenciales en la vida de un pueblo, como la luz y el agua. En esta novela, como ya hemos analizado, la reconstrucción del contexto histórico se crea en la propia narración y a través de la inserción de notas de periódicos o de boletines rebeldes cuyas fuentes se citan a pie de página. La verosimilitud permite percibir la situación política y el desarrollo de una toma de posición ideológica ya que Fortunato intenta irse con los rebeldes y en ese intento encuentra la muerte. De cualquier forma, la dictadura de Batista y los métodos represivos utilizados para combatir a los insurgentes se constituyen en los principales objetos de una firme actitud crítica. En estas primeras novelas el acto performativo no aparece, lo social se amalgama con lo personal y lo íntimo. *Otra vez el mar* fijará con claridad el objetivo político a enfrentar y será el primer paso para la articulación del yo militante que se exponga como testimonio para criticar al régimen castrista.

Vínculos con otras representaciones

Los autores que se ocupan de la cuestión autobiográfica aclaran que no es importante verificar la sinceridad del autobiógrafo a partir de la referencialidad de los hechos narrados. También, Celina Manzoni en su artículo “Memoria de la noche: la autobiografía de Reinaldo Arenas” señala que la autobiografía de Arenas se constituye dentro de lo que ella llama el “imaginario del inacabable combate intelectual” y que,

además, ha sido concebida de manera privilegiada como espectáculo.⁸⁷ Dicha concepción cuestiona la relación del texto con la referencialidad debido a que el gesto espectacular se realiza desde la figura retórica de la hipérbole y a que el despliegue de una serie de estrategias exhibe la puesta en práctica de las escenificaciones, en “Nocturno cubano” Manzoni destaca:

Entre las estrategias de montaje del espectáculo, la articulación de la voz diseña la confluencia de varios tonos en ocasiones des-armónicos; el tono elegíaco [...] suele estar atravesado por la angustia; no existe casi la entonación condescendiente o incluso compasiva con la que habitualmente se recuperan las debilidades del pasado, pero sí estallidos de humor y desenfado o cuando ingresa en la zona picaresca, inflexiones de provocación y de rabia.⁸⁸

Antes que anochezca, entonces, se constituye como un texto espectacular que re-presenta la vida del autor a través de diversos procedimientos y se vincula de una manera incierta con la petición de verdad que sugiere el horizonte de lectura de una autobiografía. En este sentido, ambos textos, la *Pentagonía* y la autobiografía, revelan dos representaciones del autor que comparten escenas, relatos y anécdotas en diferentes claves: la indagación de las relaciones intertextuales entre su libro de memorias, *Antes que anochezca* y las novelas permite establecer los vínculos y las diferencias.

En la *Pentagonía*, la cuestión autobiográfica se mezcla de una manera excéntrica con la enorme imaginaria que compone espacios rarificados y personajes que pueden inspirar ternura y que resultan fuertemente verosímiles junto a otros que parecen fanteches o marionetas. La *Pentagonía* realiza un recorrido autobiográfico absolutamente ficcionalizado que puede ser descrito como la contraparte de *Antes que anochezca* en la que se repite el relato de algunos de los hechos de las novelas pero compilados y presentados en una clave autobiográfica más metódica y tradicional. Aunque se reiteran en ambos relatos episodios de las cinco novelas de la *Pentagonía* se puede cotejar que la mayor parte de las anécdotas repetidas se encuentran en *El color del verano*.

La estrecha relación entre el libro de memorias y *El color del verano* podría deberse a que fueron escritas casi simultáneamente o a que el recorte temporal de la novela representa el período más activo de Reinaldo Arenas debido a su edad y a su experiencia, a la vez que es el período en el que se intensifica la represión por parte del gobierno. La novela se desarrolla en la década del setenta, cuando en Arenas se agudiza también la lucha contra el autoritarismo a través de la sexualidad, la irreverencia y el

⁸⁷ Cfr. Celina Manzoni, “Memoria de la noche: La autobiografía de Reinaldo Arenas” En: *Para leer Reinaldo Arenas*, ficha de cátedra de Literatura Latinoamericana II, UBA, 2005, p. 17.

⁸⁸ Celina Manzoni, “Nocturno cubano”, en: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, op. cit. p. 149.

humor. Muchas de las anécdotas eróticas son re-escritas en la autobiografía pero en un tono más reflexivo, con explicaciones y opiniones por parte del autor-narrador Arenas. Las anécdotas referidas a la sexualidad se concentran en dos apartados de las memorias que llevan como título “El erotismo”: en el primero se relatan sucesos de la infancia en el campo y en el segundo, historias de relaciones sexuales entre diferentes hombres. La asiduidad de los episodios y los modos de establecer lazos con amantes fugaces se condice con la profusión de relaciones homoeróticas que se desarrollan en *El color del verano* como también son similares las características de los hombres en cuestión: adolescentes, policías, militares, deportistas. Los relatos exponen también las condiciones de peligrosidad de estas frecuentes relaciones ocasionales a causa de las reacciones violentas de los jóvenes amantes que, en una actitud contradictoria, por un lado practicaban actos sexuales con el protagonista pero por otro, criticaban su “mariconería” y, en ocasiones, reaccionaban violentamente contra quien había sido su objeto de deseo. Lo que varía entre los relatos de la novela y los de las memorias es el estilo: en la primera se narran a través de procedimientos ficcionales que exageran y singularizan los hechos, en la autobiografía el relato es escueto y literal, conciso, sin adornos. Un claro ejemplo de estas anécdotas que se reiteran con diferente tono es la escena que en *Antes que anochezca* protagoniza Tomasito la Goyesca y que en *El color del verano* le ocurre a Tedevaro. En la novela, Tedevaro comienza un recorrido el día del carnaval con el que Fifo festeja el aniversario de la Revolución, munido de uno de los tomos de las *Obras completas* de Lenin en busca de una relación sexual. El recorrido es largo y se extiende por los tres fragmentos titulados “En el gigantesco urinario”. La anécdota final resulta sorprendente dado que, en su último ingreso al urinario cree conseguir su cometido: en la más absoluta oscuridad siente las caricias ansiadas y goza de lo que cree ser una relación carnal pero al salir del urinario descubre que ha sido embadurnado de pies a cabeza con materia fecal y que incluso el sexo había sido solo excremento. El relato adquiere una dimensión espectacular a través de recursos como el retardo de la escena, la anulación del sentido de la vista por la oscuridad total del urinario, la condensación del deseo extremo del personaje. La anécdota culmina:

Tedevaro suelta un grito [...] y como una exhalación pestífera echa a correr Prado abajo por la brecha que todos le abren espontáneamente. Llega al Malecón, se quita toda su ropa cagada, se lanza a las olas y nada mar afuera tratando de desprenderse de aquella peste a mierda a la vez que desea que un tiburón lo posea o por lo menos lo devore. [...] Mientras flota (y ya lleva horas en el agua), Tedevaro cree ver cómo el Malecón de La Habana comienza a alejarse. Tedevaro trata de nadar hacia la

costa, pero la costa se aleja cada vez más. Ya la ciudad es un punto remoto con sus tambores y el resplandor del carnaval (431).

En *Antes que anochezca* la anécdota se re-narra en pocas líneas:

En uno de los carnavales más alucinantes de La Habana, Tomasito La Goyesca entró a uno de los urinarios que se improvisan en el Prado. En aquellos sitios nadie iba a orinar. [...] Al principio no se veía nada, después se empezaban a ver falos brillantes y bocas chupando. Tomasito, al entrar, se sintió acariciado por las nalgas, por las piernas; sintió manos que lo sobaban y lo tocaban por todos los sitios. Finalmente, no pudiendo soportar más, y absolutamente satisfecho, salió a la calle; solo entonces se dio cuenta de que alguien en aquel baño había cogido mierda del suelo y le había embadurnado el cuerpo con mierda [...] (122-123).

El relato no se retarda, la anécdota es lineal y no se exaspera el deseo del protagonista ni se fantasea con la oscuridad. El final del episodio sufre ligeros cambios: “Así pudo llegar al Malecón y, con ropa, se lanzó al mar. Nadó hasta más allá del Morro y yo, que lo seguí de cerca, lo vi perderse y temí que hubiera sido devorado por los tiburones; estuvo horas nadando mar afuera y regresó de madrugada, empapado, pero ya no olía a mierda” (123). La calidad de testigo del narrador, el final de la anécdota con el regreso del protagonista y el estilo más conciso y claro refuerzan el efecto de verosimilitud respecto de la misma anécdota de la novela. Además de las modificaciones en la anécdota y en el estilo de la narración, el capítulo sobre el erotismo culmina con una reflexión acerca de la sexualidad. Plantea que sus prácticas homoeróticas no eran exclusivamente personales sino que respondían a un estado de erotismo generalizado entre los hombres (varones). Con nostalgia recuerda esa época como una “edad de oro” para el sexo y la compara con su actualidad en la que la militancia homosexual hace perder la excitación de la aventura. La narración cuenta relaciones sexuales de manera bastante literal y crea una especie de naturalización de los hechos contados.

Otro episodio que se reitera en ambos textos es el que narra la muerte de Lezama Lima. En las memorias, en el apartado “En la calle”, que recupera sus días en la ciudad después de haber estado en la cárcel del Morro, el narrador se entera de la noticia por un diálogo y por una nota que le acerca un amigo:

Mientras alimentaba las gatas de Elía 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 noticias insignificantes anunciaba en términos muy breves esta noticia: “Efectuado el sepelio de José Lezama Lima” (254).

La reacción, para homenajear a su amigo muerto o para descargar su angustia por la pérdida, es un grito desde el balcón del departamento de otro amigo: “¡Hoy enterraron a Lezama Lima, hoy enterraron a Lezama Lima!” (255). Inmediatamente

relaciona la muerte del amigo con la de su abuela, personaje central en el mundo del escritor: “La muerte de Lezama y la de mi abuela en el mismo año me sumieron en el mayor desamparo que pueda padecer un ser humano”. Celina Manzoni caracteriza la representación de la abuela en *Antes que anochezca*:

Sabedora de los secretos del monte y del dominio de lo sagrado, es por encima de todo la iniciadora en el arte de lo primordial, el poder sobre los cuatro elementos: guardiana del fuego del hogar, intérprete de la escritura de las constelaciones, guía en el conocimiento del mar, labradora de la tierra a la que arranca los frutos y las flores.⁸⁹

La abuela lo conecta al mundo natural de su infancia y por lo tanto al mundo de la inocencia. Para Manzoni: “Esa condensación de saberes traspasados por la magia y el misterio, conforman una escena de escritura atípica en la que se asienta la fábula del origen del escritor” (153). La abuela analfabeta, la generatriz de su escritura en la infancia y Lezama, quien con “su vitalidad creadora” generaba su voluntad de escribir siendo adulto, murieron el mismo año, en 1976. Arenas exterioriza en su autobiografía su dolor: “después de aquellas muertes yo no volvería a ser jamás la misma persona” (253). En *El color del verano* se reproduce la escena de *Antes que anochezca* en el fragmento “Muerte de Lezama”, sin mencionar quien le da la noticia. En ambos textos las palabras que se pronuncian son las mismas:

-¡Cómo se nos murió Joseíto!
-¿Qué Joseíto? -preguntó Gabriel.
-José Lezama Lima, querida. Lo acaban de enterrar esta mañana
-Ah, sí, qué pena -dijo Reinaldo y sin más comentario volvió a mirar hacia la Rampa (208).

Solo unas mínimas variaciones entre las frases diferencian las escenas además de la aparente indiferencia ante la noticia ya que, mientras su interlocutor sigue hablando, “Gabriel seguía mirando para la Rampa”, la mirada perdida sugiere el sufrimiento interior que se exterioriza en el homenaje nocturno: el personaje que representa al autor aparece alternativamente con los tres nombres que lo identifican a lo largo de la novela, se dirige al Parque Lenin donde es “golpeado” con flores por un amigo, mientras solloza y aúlla en evidente muestra de un profundo dolor. Una zambullida en las aguas de la represa del parque funcionará como exorcismo y homenaje. Más tarde hay una escena de desmesura sexual y la visita, a la mañana siguiente, con flores, a la tumba del poeta. El espectáculo no se representa en la escena de la noticia sino en el homenaje que conjuga el dolor con el juego acuático en el Parque Lenin y con la sexualidad.

⁸⁹ Celina Manzoni, “Nocturno cubano” En: María Teresa Miaja de la Peña, op. cit. p. 153.

La muerte y el entierro de Virgilio Piñera también se reiteran en ambos textos en diferentes claves: en la autobiografía, Arenas es informado del fallecimiento por un conocido común y por Víctor, personaje de la Seguridad Nacional quien lo sigue desde su salida de la prisión y quien le advierte sobre la inconveniencia de acudir al velorio. Arenas duda de la palabra oficial que atribuye el deceso del poeta a un infarto. En la novela, Virgilio morirá asesinado por agentes del Estado, luego de varios intentos fallidos: logran su objetivo cuando exhiben ante sus ojos el retrato de Karilda Olivari Lúbrico pintado por Clara Morera en el que aparece la imagen de una vagina; tanta impresión le causa a Virgilio que le provoca un infarto. El relato de la muerte del poeta resulta irrisorio pero su comicidad insinúa una respuesta a la duda planteada en la autobiografía sobre las causas de su muerte. En sus memorias, en cambio, cuenta cómo fue el velatorio, cómo los agentes de seguridad se llevaron el cadáver y lo devolvieron después de unas horas, en definitiva, todos los recursos de la seguridad para impedir que el sepelio se llevara a cabo con normalidad:

El coche fúnebre de Virgilio viajaba a enorme velocidad; era prácticamente imposible seguirlo. La Seguridad del Estado trató por todos los medios de evitar que se formara una aglomeración con motivo de aquella muerte, pero una multitud de personas e incluso de muchachos jóvenes, montados en patines y bicicletas, persiguió el cadáver (294).

En la novela, el entierro de Virgilio se constituye en el principio del fin. Durante el desfile de carnaval, la Tétrica Mofeta da aviso del inminente entierro y de la soledad del cadáver, entonces todos acuden al llamado:

La noticia del asesinato de Virgilio Piñera y su entierro clandestino corrió como pólvora por entre toda la multitud. El pueblo se encaminó como pudo hacia el Cementerio de Colón, donde a toda velocidad marchaba un coche fúnebre con los restos mortales del autor de *Electra Garrigó*. Pronto la muchedumbre divisó al carruaje que más que corría volaba por la calle Línea y se propuso darle alcance. Miles de personas corrían desatracadas. Cientos de locas tomaron carros de alquiler de la piqueta de Fifo, otras desviaron varias guaguas, algunas se transportaban en carriolas. Numerosos adolescentes corrían en bicicletas (443).

La escena se repite en un contexto grandilocuente y festivo y la narración se torna hiperbólica. Por otro lado, el entierro nunca se lleva a cabo porque al intentar enterrar el ataúd, descubren que debajo hay agua: la Isla se ha desprendido y comienza su viaje a la deriva. La muerte de Virgilio se produce en 1979, último año de la década narrada en la novela y también el último que Arenas vive en Cuba (en 1980 saldrá por el puerto del Mariel hacia los Estados Unidos).

Otras anécdotas se reiteran: el descubrimiento del convento que linda con el departamento de Clara, los días en la prisión del Morro, su paso por la Biblioteca Nacional, las circunstancias que provocaron las pérdidas del manuscrito de *Otra vez el mar* (que en la novela es el de *El color del verano*), su estadía en el Hotel Monserrate. Los hechos relatados son los mismos pero, en la novela, el proceso de ficcionalización los transforma a través de la hipérbole, la metáfora, la ironía crítica, el sarcasmo que, aunque no estén ausentes en *Antes que anochezca*, se acrecienta en la construcción exagerada del relato ficcional.

En las otras novelas de la serie también se narran distintas anécdotas que se reiteran en la autobiografía. *El asalto* representaría, en este sentido, una excepción ya que es una novela del futuro en la que las formas de vida criticadas a lo largo de los relatos son llevadas al extremo: las ideas de familia y de hogar han desaparecido al igual que la noción de identidad y la de cultura. No hay rastros de anécdotas compartidas en la autobiografía pero puede leerse en este texto el vaticinio de la civilización que resultaría de la perpetuación en el poder del régimen social, económico y político del castrismo. *El asalto*, al representar la distopía que auguran las opiniones que se vierten en *Antes que anochezca*, se relacionaría de forma oblicua con la autobiografía.

El caso de *Otra vez el mar* tampoco es tan claro como el de *El color del verano* aunque la novela interviene en cuestiones relacionadas con la dimensión autobiográfica. Los temas son el desencanto en el proceso revolucionario y el ocultamiento, bajo la máscara de un matrimonio heterosexual, de la homosexualidad de Héctor, el protagonista. En la novela, una pareja con un hijo va de vacaciones a la playa; en ese período, Héctor conoce a un adolescente con quien flirtea, éste cela a su esposa y termina ahogado; la pareja sufre un accidente al llegar a La Habana y muere. En el apartado “La boda” (177-180) de *Antes que anochezca*, Arenas relata el episodio de su boda con la actriz Ingrávida González, quien había caído en desgracia por su vida heterosexual pero “escandalosa”, la razón del matrimonio no es ocultar su homosexualidad sino conseguir un lugar donde vivir, además, entre los beneficios que brindaba el régimen a los recién casados figuraba pasar unos días en la playa. El narrador de la autobiografía relata una anécdota muy similar al núcleo argumental de la novela. No obstante, en el mismo texto, Arenas explica que la idea de escribir *Otra vez el mar* surge de otro episodio en el que mantiene una relación fugaz con un padre de familia en la playa, quien luego del acto sexual regresa a la playa con su esposa y niño, imagen que le despierta cierta ternura (126).

En *Celestino antes del alba* se recrea el mundo de la niñez en Perronales. Los abuelos, la madre, las tías y los primos son los familiares que rodean al personaje narrador y a su doble Celestino. El mundo de la naturaleza con su violencia y erotismo se describe en la novela con la misma intensidad que en los primeros diecisiete capítulos de *Antes que anochezca*. “El aguacero”, “El erotismo”, “El pozo”, “La violencia”, “La niebla”, “La arboleda”, “El río” son los títulos de los apartados que recrean lo que en la novela es el escenario indispensable para el argumento y para la construcción de los personajes. En cuanto a las imágenes de la naturaleza pueden establecerse ciertas diferencias en determinadas expresiones equivalentes: “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 los contornos” (43) describe en la autobiografía. “Esa 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 parecen mis manos” (36-37) dice el niño-narrador de la novela. La voz del autobiógrafo es la voz del adulto, del que rememora el mundo de la niñez a través de la reflexión y de la imagen precisa. La voz del narrador de *Celestino antes del alba* necesita la figuración concreta del niño: la visión de los contornos de sus propias manos.

Algunas de las anécdotas de esta etapa se retoman en la primera parte de la segunda novela de la serie, *El palacio de las blanquísimas mofetas*. En esta novela se relata la vida en Holguín, luego de la venta de la tierra, hasta la revolución. La novela se abre de la siguiente manera: “La muerte está en el patio, jugando con el aro de una bicicleta” (13). En el apartado “La arboleda” de su autobiografía se lee: “Uno de los personajes que veía con absoluta claridad todas las noches era el de un viejo dándole vuelta a un aro [...]. ¿Quién era aquel viejo? ¿Era la muerte?” (23). La figura que en la novela es una visión que persigue al personaje durante toda su vida hasta que lo alcanza al final, se presenta en la autobiografía como la visión del niño, como un personaje imaginado para “llenar aquella soledad tan profunda” del paisaje natural de la infancia.

Otras cuestiones que se duplican: la descripción de Holguín -chata, cuadrada, comercial- y las figuras familiares que también pueden reconocerse aunque transformadas: abuelos y padres son reconstruidos en la novela a partir de datos que en la autobiografía son detalles y que en la novela se exageran hasta conformar toda una caracterización. Por ejemplo: la mudez del abuelo que en la novela es absoluta aunque voluntaria, en la autobiografía es una forma de proceder ante el enojo. La visión de la abuela que describía Celina Manzoni como “sabedora de los secretos del monte y del

dominio de lo sagrado, es por encima de todo la iniciadora en el arte de lo primordial” (153), en *El palacio de las blanquísimas mofetas* se mezcla hasta desdibujarse con la vieja amargada que no tolera la familia que ha creado, su disgusto se manifiesta en la absurda pelea que lleva a lo largo de toda la novela con Adolfinia, su hija solterona que nunca sale del baño.

La madre que se fue a Miami (se relatan de forma casi idéntica en ambos textos las gestiones que le permitieron ese viaje) cumple una función muy importante en la novela pero en la autobiografía los comentarios son hechos de una manera impersonal que pone de manifiesto el desapego emocional. El padre, quien también es apenas bosquejado en *Antes que anochezca*, en la novela adquiere un nombre, Misael, y se convierte en personaje de la historia de amor de su madre pese a que huye ante su nacimiento. En la autobiografía da detalles acerca de ese abandono y del refugio de su madre entre los familiares.

Tomás Fernández Robaina, amigo personal de Reinaldo Arenas publicó en 2010, en Cuba, *Misa para un ángel*, una curiosa novela testimonial que pretende homenajear la memoria del escritor con recursos sorprendentes: el narrador intenta comunicarse con el alma de Arenas, a quien invoca a través del hecho mismo de la escritura, actividad que alguna vez compartió con el escritor, y por la convocatoria a una misa espiritual en la que pretende encontrarse con el espíritu del escritor. A partir del objetivo místico, Fernández Robaina propone un recorrido por anécdotas compartidas que coinciden con episodios de las novelas, recuerda la reacción de aquellos que se reconocieron en los personajes arenianos y transcribe fragmentos de entrevistas que él mismo realizó a la madre de Arenas, a la esposa, a Aurelio Cortés y a otros. El texto remite al film *Antes que anochezca*, dirigido por Julián Schnabel en el 2000, para mostrar la relación entre las escenas y la realidad de la que Fernández Robaina habría sido testigo. Cita a una periodista de *El Nuevo Herald*, Gina Montaner, quien en un artículo sobre la película dice:

Podría afirmar que Reinaldo Arenas se me apareció en sueños. Pero en verdad se me apareció estas navidades en la pantalla de un cine de Los Ángeles. [...] Era el Reinaldo Arenas de gestos suaves y brazos enroscados a su talle menudo. El mismo con quien compartí en alguna ocasión en Nueva York y Madrid. [...] Él siempre tan incómodo e importuno. Auténtico Reinaldo, metido en la piel del actor español Javier Bardem.⁹⁰

La recuperación de esta cita refleja el espíritu de todo el texto: la voluntad de dar fe de la “realidad” del escritor y de invocar su presencia espiritual.

⁹⁰ Tomás Fernández Robaina, *Misa para un ángel*, La Habana, Unión, 2010, p.77.

El autor también interpela al amigo muerto acerca de las intenciones que lo impulsaban a exponer en sus textos a amigos o conocidos:

[...] esa manera peculiar que tenías de bromear con tus amigos, pensando que no teníamos razones para ponernos bravos. Por eso fue que nos homenajeaste en tu autobiografía, pero fueron también homenajes, ¿verdad?, lo que dices de nosotros en *El color del verano*, en *Otra vez el mar* y en cuanto texto escribías y te acordabas de alguna de tus amistades o no. Para ti, para tus bromas no había diferencias en el homenaje (30-31).

Fernández Robaina intenta mitigar el escarnio al que, tanto él como otros conocidos, son sometidos en esos libros y, en cierto sentido, es posible que logre el objetivo en su novela testimonial. Reconoce haber advertido el juego entre realidad y fantasía con que Arenas componía sus historias:

Sé que contarías con lujo de detalles tus hazañas por esas barriadas pobladas de tantas delicias e interrogantes. Pero no narrarías solamente las tuyas, sino las de los que te hubieran acompañado. En verdad, te gustaba relatar más las aventuras de los otros que las tuyas, agregándoles cosas de tu imaginación (30).

El discurso lo sitúa en el lugar de testigo del anecdotario que se convertiría en ficción al tiempo que reconocía su origen en episodios reales ficcionalizados. Ese reconocimiento lo lleva a arrepentirse de ciertas confidencias: “Cuando me percaté de que esa virtud tuya era un verdadero arte, unido a un no menos artístico poder de difusión, me dije, por un elemental sentido del pudor, que debía ser más cuidadoso a la hora de contarte mis andares o lo que en confianza me decían otros”. El discurso de Fernández Robaina propone una visión casi inocente de la situación y manifiesta una gran admiración por el desenfado de Arenas en su elección de las historias y por su escritura.

Reproduce palabras de Aurelio Cortés en una entrevista del verano del 2000 en la que verifica su reacción frente a la lectura de *Otra vez el mar*:

[...] me sentí traicionado, atacado, agredido injustamente y decidí hacer algo. Entonces inventé la historia de mi prima, la señora ya retirada de gran moral, a quien le había dado el manuscrito de *El mar*...Ella fue quien lo leyó, quien decidió, después de haberlo leído, que yo no debía conocer su contenido, puesto que Rei me reflejaba de una manera irrespetuosa y que para evitarme un disgusto que bien me podía costar la muerte, había decidido quemarlo, impidiendo así que semejante libelo en mi contra fuera conocido (41).

Una de las tantas desapariciones del manuscrito de *El color del verano* en la novela se atribuye a la exposición pública de la condición sexual de Aurelio Cortés al haber sido proclamado Santa Marica: “[...] santa Marica salió disparada hacia el cuarto de la Tétrica Mofeta, le dio cuatro baculazos y ante los ojos exorbitados del escritor se apoderó del manuscrito de la novela *El color del verano* y con sus inmensos dientes lo redujo a

polvo” (216). En el juego ficcional, *El color del verano* reemplaza al manuscrito de *Otra vez el mar* que desapareció en dos oportunidades: la primera vez, destruido por Aurelio Cortés, cuya versión brinda él mismo en la cita anterior y la segunda vez, incautado por las Fuerzas de Seguridad del Estado. El autor de *Misa para un ángel* intenta, a través de testimonios, esclarecer hechos que se diseminan a lo largo de los textos de la *Pentagonía* y de la autobiografía.

Otro testimonio que incorpora Fernández Robaina es el de la madre de Reinaldo Arenas, Oneida Fuentes, en una entrevista fechada en 1998:

Él fue muy extraño, muy recogido, introvertido. Yo hice lo que toda madre trata de hacer por su hijo; nunca lo abandoné, pero el campo no daba y pude irme a trabajar a los Estados Unidos. Puede ser que nunca haya comprendido a mi hijo, nadie entendía que le diera por escribir, por estar garabateando en cualquier pedazo de papel historias, cuentos que oía y reescribía, o que imaginaba, o hasta sueños que tenía (91).

Las palabras de la madre recuperan la figura del niño escritor, la fiebre de escritura que se desata en *Celestino antes del alba* y se desarrolla en el resto de las novelas así como también el dato biográfico de su trabajo en Estados Unidos que se incorpora en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. El libro pretende exculpar a Reinaldo Arenas ante el lector cubano y ante aquellos que caricaturizó. A partir de la apertura política de la Isla, a comienzos del siglo XXI, Fernández Robaina intenta una reterritorialización de Arenas en una dimensión testimonial que propone la justificación de su literatura provocativa y aporta la palabra de familiares o allegados, de alguna manera vinculados con las provocaciones. Por otro lado, el libro despliega una dimensión más mística que juega a convocar el alma del muerto a través de una misa espiritual. En todo caso, más allá de los objetivos explícitos o no, el texto recupera el punto de vista de un compañero de la juventud habanera de Arenas acerca del escritor y acerca de su escritura.

El interés por la vida de Reinaldo Arenas también se vio reflejado en el cine. En 1984, Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal estrenan la película documental *Conducta impropia* compuesta por una serie de testimonios acerca de la represión a los homosexuales. Distintos intelectuales cubanos, ya exiliados, relatan sus experiencias en las UMAP o los castigos sufridos en otras circunstancias. Reinaldo Arenas, como uno de los testigos, cuenta su estadía en el Morro, la pérdida de su obra confiscada por la seguridad del estado y las condiciones en las que vivió sus últimos años en la Isla luego de salir de la cárcel, circunstancias que, para él mismo, lo equiparan a un personaje orwelliano, una no-persona.

En 1990, Jana Bokova estrena un documental sobre la realidad cubana en el que muestra las precarias condiciones edilicias en las que vive la población habanera. El film intercala testimonios que critican al gobierno castrista con otros que lo defienden a pesar de la crisis por la que atravesaba la Isla en ese período. También incorpora el testimonio de Pablo Armando Fernández, personaje caricaturizado en *El color del verano*, quien, en su condición de burócrata intelectual habita una suntuosa casa y viste de manera lujosa. Entre las imágenes y los reportajes se intercalan lecturas de textos literarios de distintos autores cubanos: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima y Reinaldo Arenas. El primero de estos textos es un fragmento de “Comienza el desfile”, cuento fechado en 1965 y uno de los últimos es de “Termina el desfile” de 1980.⁹¹ La visión de Cuba se completa desde Miami a través de la voz de Reinaldo Arenas quien explica su situación en la Isla, la persecución y la censura de la que fuera objeto y su percepción de que posiblemente sería rechazado en cualquier lugar del mundo debido a su homosexualidad, su ateísmo y su anticastrismo. Además, recupera una anécdota relatada tanto en la autobiografía como en *El palacio de las blanquísimas mofetas*: un encuentro casual con su padre quien le regala dos pesos mientras su madre lo apedrea. La breve entrevista se constituye en una mirada de la Isla desde el exilio.

En el año 2000, a los diez años de la muerte del escritor, Julián Schnabel estrena *Antes que anochezca*, película protagonizada por Javier Bardem quien fue candidato al Oscar por su actuación en este film que, además, suscitó un pronunciado interés por la obra del escritor reeditada por la editorial Tusquets en los años subsiguientes. La película está basada en la autobiografía de Arenas pero para la representación del escritor se intercalan escenas de distintas novelas y de documentales como *Habana* (Javier Bardem, en el rol de Arenas representa parte del reportaje realizado por Bokova) y *PM*, un documental de 1961 de Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal que mostraba las formas de diversión nocturna y fue criticado y censurado.

En 2004 se estrena *Seres extravagantes*, una película documental dirigida por Manuel Sayas y filmada en Cuba, que recoge testimonios de amigos y familiares de Arenas para conformar una suerte de biografía fragmentada y una continuación de su vida a través de quienes lo sobrevivieron. Las escenas son compaginadas a través de diversos discursos en la voz del propio Reinaldo Arenas quien inicia el relato contando el argumento de *Celestino antes del alba*. El aporte más valioso del film es el testimonio de

⁹¹ Ambos cuentos se publicaron en *Termina el desfile seguido por Adiós a mamá*, Barcelona, Tusquets, 2006.

personas muy cercanas que brindan su versión del escritor en diferentes momentos de su vida: sus familiares relatan anécdotas del niño y explican sus reacciones ante su muerte; sus amigos recuerdan los episodios compartidos con el hombre adulto en La Habana. Entre sus familiares dan testimonio su tío, su padre y su madre. Su tío Carlos Fuentes declara que siempre le pareció un niño extraño ya que “era el único que escribía los árboles” y señala a cámara la imagen de un tronco con las iniciales de Arenas talladas – RAF-. Carlos Fuentes recorre a pie los terrenos en los que se ubicaba el bohío donde vivió la familia de Reinaldo y busca al padre del escritor, José Antonio Arenas, a quien encuentra junto a su familia. El hombre pregunta por su hijo, confirma que lo vio de niño y que luego no volvió a buscarlo, desconocía que era escritor y que había muerto. El testimonio de la madre resulta conmovedor ya que no puede reprimir el llanto al recordar el momento en que su hermano le trajo la noticia de la muerte de Reinaldo. Sin embargo, logra reflexionar acerca de la mutua incompreensión que existía entre madre e hijo.

Entre quienes compartieron la vida adulta del escritor dan su testimonio: Antón Arrufat, Delfín Prats, Tomás Fernández Robaina, Ingrid González. Antón Arrufat relata los días de Arenas como trabajador en la Biblioteca Nacional y lo describe como un lector voraz: “Es uno de los escritores cubanos que más leyó y que más escribió”, destaca que siempre estaba con un libro en la mano. Rememora que en la UNEAC nunca fue bien visto porque “contaba sus experiencias sexuales” y la homosexualidad era un tema tabú. También confirma la anécdota de su arresto, su huida de la delegación policial y su escondite en el Parque Lenin. Confirma la versión de que se fue por el puerto del Mariel llevado por la policía y que a partir de ese hecho cobró una “animadversión hacia la sociedad cubana que quedaba en la isla”. Para él Arenas “siempre fue un desterrado, iba con el país un poco a cuestras”. Delfín Prats reconoce que su nombre callejero era Hiram, tal como aparece en las novelas de Arenas; cuenta sus experiencias sexuales en los años setenta en La Habana y acepta que los relatos arenianos exageran las aventuras. Se considera amigo del escritor aunque reconoce que Arenas no se comprometía con las relaciones amistosas ni con el sentimiento amoroso: el sexo era para él una adicción. Destaca que Oneida Fuentes, la madre de Arenas, sufrió al recibir un ejemplar de *Antes que anochezca*: “A la madre le dolió más recibir ese libro que la noticia de la muerte”. Estima que “[e]n los últimos tiempos el objetivo suyo (*de Reinaldo Arenas*) era la difamación” y que la literatura se constituyó en una obra de venganza. Tomás Fernández Robaina reitera los testimonios que publicará posteriormente en *Misa para un ángel*: anécdotas de la Biblioteca, de la UNEAC, el episodio del arresto. Ingrid González, por su

parte, narra el casamiento, el nacimiento del hijo (Arenas no era el padre del hijo de Ingrid, ella ya estaba embarazada cuando contrajeron matrimonio, sin embargo le dio el apellido) y la prisión. Considera que haber reconocido al hijo como suyo fue un acto de aprecio hacia su madre. Desde que el niño tuvo dos años, es decir, después de la cárcel, Arenas no los visitó más. Robertico, el hijo, no se considera hijo del escritor y se autodefine como “el producto de una crisis”.

La voz de Reinaldo Arenas confirma cuestiones ya planteadas en reportajes, en sus novelas y en su autobiografía y aclara otros como, por ejemplo, su relación con la Revolución. Sostiene que su rechazo absoluto al régimen se produce después del Congreso de Educación y Cultura de 1971, a partir del cual se despliega una “cacería de brujas” contra los disidentes y los homosexuales. Atribuye las dudas y las demoras para publicar en Cuba *Celestino antes del alba* a tres razones: la temática del hambre, la represión a un poeta y la cuestión de la homosexualidad que, aclara, él no había tenido en cuenta; considera a este episodio como antecesor de lo que vendría después. El documental culmina con el discurso de Arenas en el film de Jana Bokova, cuando explica su condición en los Estados Unidos: “Yo aquí no tengo nacionalidad, soy un stateless. [...] Desde el punto de vista legal, no existo”. De algún modo, continúa la condición de “no-persona” que lo había signado en Cuba luego de su arresto. La figura del “exiliado total” constituye uno de los fenómenos que rodearon a este escritor que hizo de la incomodidad un culto.

Tanto la autobiografía como las demás representaciones de la vida de Reinaldo Arenas proponen una figura de escritor análoga a la del protagonista de la *Pentagonía*: la soledad, la urgencia por la escritura, la homosexualidad y el rechazo a la represión de las libertades individuales son características comunes del personaje en las diferentes figuraciones. Así también, la visión del exilio y las ideas acerca de la literatura se reiteran en todos los textos.

La construcción del “yo” en la *Pentagonía*

Para Arenas, la construcción del yo se encuentra fuertemente ligada a lugares de exclusión: no se cuestiona la cubanidad ni rivaliza con lo europeo (el sistema de lecturas que despliega en la serie de novelas comprende tanto lo europeo como lo latinoamericano y, fundamentalmente, lo cubano), sino que apela a las diferentes estructuras políticas cubanas que, según el período histórico que mencione, aceptaron condicionamientos de políticas exteriores que Arenas denomina colonialistas (se refiere a la colonia española, la

norteamericana y, en la época de la revolución, la soviética). Esta reacción provoca regímenes dictatoriales que afectan directamente al mundo en el que se desarrolla el protagonista y lo coloca en un lugar lateral, fuera de cualquiera de los centros políticos, sociales y culturales. Esa condición de sentirse “afuera” comienza con el entorno familiar en *Celestino antes del alba*: la institución familiar y la escolar lo rechazan. Los motivos del repudio por los otros, se constituirán, a lo largo de las cinco narraciones, en las características básicas del personaje: su condición de escritor, su tendencia sexual y su propensión al aislamiento y a la soledad. El niño-narrador junto a Celestino pelea contra su entorno; ambos son derrotados aunque el final sugiere la posibilidad de la resistencia. El adolescente Fortunato ya no pelea contra su entorno familiar, lo entiende y asume el dolor de todos, su lucha se dirige hacia el mundo laboral y social que no comprende y que no comparte. *El palacio de las blanquísimas mofetas* convierte al protagonista en una especie de redentor, a través de la palabra, por una parte, de la familia y, de algún modo también, se constituye en redentor de su pueblo en su intento de incorporarse a las fuerzas rebeldes. El joven es derrotado por el ejército de Batista, no logra ninguna redención, ni siquiera en el propio acto de la muerte. Las primeras dos novelas, las que narran la infancia y adolescencia, proponen un personaje en formación que puede tomar decisiones pero que aún está aprendiendo del mundo circundante, su enemigo es difuso y múltiple: la familia, la escuela, la dictadura de Batista. En cambio, para Héctor solo hay un oponente: el régimen dictatorial que no le permite ser quien es y lo obliga a la impostura. La concentración del enemigo incrementa el odio que se volverá hacia sí mismo llevándolo al suicidio. El texto se constituye en auto-reclamo de su propia voz y de su propio sexo: lo que en las primeras dos novelas provocaba el aislamiento y la marginalidad, en esta tercera, bajo el sistema burocrático y represivo, se esconde hasta hacer estallar al personaje. El estallido hacia adentro se dirigirá hacia el entorno en la última novela de la serie, cuando destruya de un mismo golpe a la figura represiva del ámbito político y del ámbito familiar. Pero antes, se desplegará, en *El color del verano*, la respuesta irreverente del escritor, que expone públicamente la acción de escribir, y del homosexual, que exhibe su sexualidad. La pugna por desafiar los sistemas represivos a través de la escritura y la sexualidad provocan reacciones que llevan al protagonista a la cárcel y al exilio. Solo en esta novela se desarrolla el tópico del exilio y solamente a través del recurso de la epístola, como ya se ha visto. En esta nueva situación el personaje percibe otro tipo de segregación que conjuga la nostalgia por el paisaje y los afectos con una crítica a una sociedad inhumana, personalista y materialista, a lo que se suma una

enfermedad mortal. Desde el exilio, la sexualidad y la escritura irreverente pierden su sentido combativo. El carácter nostálgico es cancelado por el mismo protagonista en una respuesta que insiste en la imposibilidad de resistir los embates represivos. Aunque en La Habana el protagonista se sienta aislado, comparte los espacios de marginalidad con otros que comparten sus ideas, esa multiplicación de aliados políticos produce, finalmente, el desprendimiento de la Isla. El protagonista queda solo, en el mismo punto donde estaba el territorio insular, es devorado por los tiburones y, sin embargo, sugiere la trascendencia a través de la escritura. En *El asalto*, el protagonista se mimetiza con el enemigo y, con un objetivo personal, desenvuelve toda una trama maquiánica que lo lleva a formar parte de las fuerzas de seguridad. El entorno ahora es una proyección hacia un futuro apocalíptico en el que se ha perdido la palabra y ya no quedan rasgos de humanidad. El protagonista esta vez gana la contienda: encuentra a su madre bajo la figura del Reprimero y asesina a ambos.

El espacio del marginal, de aquel que no tiene voz es causado por su condición de disidente, de escritor experimental y de homosexual y, en cada etapa, el protagonista se ve obligado a defenderse. Silvia Molloy, en *Acto de presencia*, analiza cómo distintos autobiógrafos latinoamericanos manifiestan su concepción de nación como un espacio diferente y lateral con respecto a la centralidad europea a través de la manipulación de las citas y destaca otras formas más precisas de marginación: el lugar de la mujer y la situación del esclavo. Con respecto a las voces de estos marginados plantea que “se valen de recursos particularmente ingeniosos para manipular textos a los cuales no tienen acceso directo con el fin de lograr la auto-representación deseada” (17). Arenas, en cambio, se encargó de dejar en claro que, a partir de su trabajo en la Biblioteca Nacional, se convierte en un lector obsesivo. Lee todo lo que llega a sus manos, un hábito en el que se detiene Anton Arrufat en *Seres extravagantes*. Si bien Molloy apela a las escenas de lectura como determinantes para la construcción del autobiógrafo hispanoamericano, en la Pentagonía, se realiza un desplazamiento: la escena de lectura más destacada elide el acto de leer y se centra en la situación preliminar y en las expectativas que propone la apertura del libro:

Pero el momento más extraordinario era ese en que, la mano ya sobre el libro, aún no lo había abierto. 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. Sí, radiante, aquel ser tomaba el libro y volviendo a la mesa comenzaba su lectura (247).

Así termina el apartado “En la biblioteca” en *El color del verano*. Los dobles del personaje se convierten en uno para leer y la lectura implica el ingreso a otros mundos misteriosos; puede entenderse lo relevante del acto ya que ni siquiera para la escritura los tres se convierten en uno. El fragmento no da precisiones sobre lecturas específicas, pero en los textos se diseminan citas de diferentes obras. Arenas se apropia de una biblioteca cuantiosa y ecléctica con la que hace proliferar sus propios textos tanto en diferentes formas de intertextos, como se analizó en el capítulo anterior, como en la revisión de formas estéticas que le dan la posibilidad de exponer su poética experimental en la que resuenan tanto Homero como James Joyce. Una particularidad se produce con los escritores cubanos: la reiteración de nombres propone un canon de los que comparten planteos ideológicos y situaciones relacionadas con el espacio de marginalidad que él ocupa. Las reiteradas menciones a la Condesa de Merlín, a José Martí, a José María Heredia, a José Lezama Lima y a Virgilio Piñera proponen una suerte de grupo de pertenencia unido a través del exilio real o interno, a través de la obliteración de sus voces y a través de la necesidad de Cuba como tema recurrente.

El objeto libro aparece también en *Celestino antes del alba*, el niño narrador describe a Celestino, en la escena de su presentación, con un libro en la mano, objeto extraño en un mundo en el que la escritura es una práctica casi desconocida. Por otro lado, se diseminan en el texto abundantes escenas de escritura que resultan ser una provocación para quienes lo rodean. Los libros también aparecen en *Otra vez el mar*; son los eternos compañeros de Héctor según el relato de su esposa. La lectura lo sumerge en un recogimiento interior que lo aísla de las circunstancias de su entorno y se constituye en una de las formas de tolerar la crisis que le provoca la imposibilidad de escribir. No se relatan escenas de escritura dado que el protagonista ejerce una autocensura, sin embargo, sus escritos son rememorados por el narrador femenino quien vislumbra en la práctica escrituraria de Héctor la posibilidad de evitar el ensimismamiento al que se ve sometido. En *El color del verano*, como se analizó en los capítulos anteriores, se despliegan una serie de escenas de lectura y de escritura que suceden en ámbitos públicos y privados. En esta novela la lectura y la escritura son prácticas provocativas y formas de resistencia al autoritarismo. En las cinco novelas, Arenas despliega a través de una “máscara textual” la voz de quien no podía hablar, da vida a lo muerto, produce la figura especular en la que un “yo” produce a su “otro yo”. En el proceso mismo del relato presenta su figura y la desfigura para proponerla como testimonio textual de su propia escritura. No es solamente la coincidencia en las anécdotas entre lo que se sabe de su vida o lo que

escribe en su texto postulado como autobiografía lo que justifica a la *Pentagonía* como relato autobiográfico sino también la determinación de insinuar una auto-representación que comprenda las escenas de la niñez, el crecimiento del joven y el hombre y un pronóstico de lo que le ocurriría en la madurez en un contexto de opresión bajo los regímenes dictatoriales de la Isla. El personaje de la *Pentagonía* representa al escritor que logra, a pesar de todas las angustias y agonías, plasmar en palabras una obra que le permite difundir su crítica al sistema político y su poética que polemiza con las diferentes tradiciones. Ese escritor es la figura transformada a través de los procedimientos ficcionales de su autor, Reinaldo Arenas.

Conclusiones

La *Pentagonía* de Reinaldo Arenas se constituye con libertad con respecto a los límites del género: novela, poesía, teatro y ensayo confluyen en una historia fuertemente marcada por el gesto autobiográfico. Su poética se propone como una experimentación con el lenguaje, con los géneros, con la tradición literaria cubana, con su literatura contemporánea y con la literatura universal. La experimentación con el lenguaje y con los géneros apuesta a una visión particular de la literatura e instala una crítica a la poética propuesta por el gobierno revolucionario que apoyaba al realismo y a la literatura testimonial que caracteriza la obra de Miguel Barnett. El juego con las tradiciones literarias opera como forma de adscribir y de rechazar líneas tradicionales ligadas a sus propios intereses poéticos o ideológicos: los nombres de los escritores cubanos que se reiteran en las novelas sufrieron, de una u otra forma, el destierro o el exilio interno; además, Lezama Lima y Virgilio Piñera, a quienes admiró, proponían poéticas que, aunque diversas de la de Arenas, apelan a formas audaces de experimentación. Por otro lado, otros escritores sufren el escarnio en la imagen caricaturizada que bosqueja Reinaldo Arenas, se trata de aquellos que apoyaron las políticas culturales oficiales. El tratamiento en cada caso evidencia sus predilecciones y sus hostilidades. La literatura universal es el marco amplio, casi inabarcable del que abreva el escritor al investigar géneros, metáforas, figuras, temáticas, analogías y rupturas para combinar y así componer una obra nueva y original.

Cada una de las novelas que componen la *Pentagonía* introduce al lector en un mundo distinto. Los espacios cambian aunque siempre es Cuba: el campo, el pueblo, la playa y el mar, la ciudad y el submundo casi carcelario de *El asalto*. Sus tiempos señalan distintas etapas de los procesos históricos cubanos: principios de la década del cincuenta, los últimos meses del 58 hasta el primero de enero de 1959, la década del sesenta, los años setenta y un futuro apocalíptico. El protagonista siempre tiene un nombre diferente: Celestino, Fortunato, Héctor, Gabriel-Reinaldo-La Tétrica Mofeta hasta que el último protagonista, en relación con la deshumanización que caracteriza la novela, no tiene nombre. Sin embargo, los espacios, los tiempos, los personajes y las anécdotas se resignifican en la continuidad de los relatos para conformar una larga historia que sigue los pasos de la agitada vida de su autor. La evolución del niño que garabateaba las matas hasta convertirse en el escritor adulto censurado por un sistema represivo pero en eterna lucha por la libertad y la creciente transmutación del conflicto sexual infantil a la homosexualidad como gesto disidente, que también sufre la represión se constituyen, a lo largo del extenso relato, en manifestaciones de oposición al contexto dominante que pasa de ser la familia y la sociedad cercana a convertirse en el Estado y sus fuerzas de seguridad. Solo en la lectura del todo se manifiestan estas constantes que, siguiendo las ya citadas representaciones de Reinaldo Arenas tanto propias: reportajes, cartas, ensayos y su autobiografía *Antes que anochezca*; como ajenas: los recuerdos de sus compañeros y familiares que aparecen en textos testimoniales como en películas documentales, incluso la imagen del director Schnabel en el film basado en su autobiografía, se vinculan con la vida de su autor.

La intensa relación entre la vida de Reinaldo Arenas y sus novelas se condensa en una agudeza que se repite en dos oportunidades en “Cronología (irónica pero cierta)”, texto que recuperan Nivia Montenegro y Enrico Santí entre la prosa dispersa del autor. La cronología relata los hechos más importantes de su biografía, generalmente en tercera persona, aunque incluye fragmentos en primera que se resaltan en letra cursiva. Entre los sucesos narrados Arenas relata su paso por la prisión del Morro (1974) y recuerda que el protagonista de *El mundo alucinante*, Fray Servando Teresa de Mier, también fue encerrado en una celda de la misma prisión, entonces Arenas: “[...] llega a la conclusión de que está condenado a escribir sobre lo que ha vivido [...], o vivir lo que ha escrito”.⁹² Y cuando narra su llegada a la Florida habiendo partido del puerto del Mariel (1980), ratifica: “*Cumplíase cabalmente el postulado que me*

⁹² Reinaldo Arenas, *Libro de Arenas. Prosa dispersa*, op cit. p.40.

persigue: escribir sobre lo que he vivido o vivir lo que ya he escrito” (42), en relación con el escape del mismo Fray Servando de La Habana a las costas de La Florida. La *Pentagonía* daría cuenta de lo ocurrido de la frase.

Arenas proyectó la *Pentagonía* entre el final de la década del sesenta y el comienzo de los setenta previendo que las circunstancias que lo rodeaban no iban a cambiar de rumbo, no vislumbró el exilio, dado que en el bosquejo de su proyecto no aparece, aunque sí pronosticó la eternización del régimen autoritario en el poder y la consiguiente agudización de las instancias represivas. La elaboración de su proyecto le demandó muchos años y el final coincide con su propio final. *El color del verano*, la última novela escrita, incorpora la temática del exilio, tangencialmente a través del género epistolar, como último gesto de disconformidad con su entorno.

La historia que relata la *Pentagonía* representa claramente el neologismo utilizado como título del proyecto: se narra en cinco etapas la vida de un protagonista en una extensa carrera hacia la muerte que, aun produciéndose en cada final se desrealiza en el siguiente comienzo. La muerte se convierte en inmanente en un relato que se basa en el transcurrir agónico de su protagonista. En el final del ciclo cuando ya no tiene nada qué decir ni hacer porque ha logrado su cometido: eliminar a las figuras represivas del entorno familiar y del político, la muerte que el lector espera, como parte de la lógica de las novelas, no llega y el personaje sobrevive. El relato abarca una época de educación y, a la vez, de aventuras cuyo único objetivo es sobrevivir a la hostilidad circundante. Con un despliegue de imaginación que desafía los límites de lo verosímil, el lector que recorra todo el camino sabrá reconocer una historia que se emparenta decididamente con la del escritor, cuya experiencia también parece desafiar los límites de la realidad.

Bibliografía General

1. Fuentes

1.1. Obras de Reinaldo Arenas

1.1.2. Novelas que componen la “Pentagonía”

Celestino antes del alba, Barcelona, Tusquets, 2009.

El palacio de las blanquísimas mofetas, Barcelona, Tusquets, 2001.

Otra vez el mar, Barcelona, Tusquets, 2002.

El color del verano, Barcelona, Tusquets, 1999.

El asalto, Barcelona, Tusquets, 2003.

1.1.3. Otras ediciones consultadas

Celestino antes del alba, Buenos Aires, Brújula, 1968.

Celestino antes del alba, Caracas, Monte Ávila, 1980.

El palacio de las blanquísimas mofetas, Caracas, Monte Ávila, 1980.

Otra vez el mar, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

El asalto, Miami, Universal, 1991.

1.1.4. Otras obras consultadas

El mundo alucinante, Barcelona, Montesinos, 1981.

El central, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Arturo, la estrella más brillante, Barcelona, Montesinos, 1984.

Necesidad de libertad, Miami, Universal, 2001.

Voluntad de vivir manifestándose, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

El portero, Barcelona, Tusquets, 2004.
Viaje a La Habana, Miami, Universal, 2000.
Termina el desfile, seguido de *Adiós a mamá*, Barcelona, Tusquets, 2005.
Antes de que anochezca, Barcelona, Tusquets, 2006.
La loma del ángel, Buenos Aires, Brandsen y Zolezzi, 2007.
Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990), Sevilla, Point de Lunnetes, 2010.
Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990), México, Equilibrista, 2013.

1.2. Entrevistas

Barquet, Jesús, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, Nueva Orleans, 1983, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.

Costa, Marithelma y López, Adelaida, “Reinaldo Arenas: ‘Otra vez el mar’”, *Revista Universidad de México*, Volumen XL, Número 414, Julio 1985.

Ette, Ottmar, “Los colores de la libertad”, Nueva York, 14 de enero de 1990, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.

Espinosa Domínguez, Carlos, “La vida es riesgo o abstinencia”, *Quimera*, Número 101, Barcelona, 1991.

Hasson, Liliane, “Memorias de un exiliado”, Paris, primavera de 1985, Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.

Santí, Enrico Mario, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, Número 47, México, Octubre 1980.

Soto, Francisco, “Conversation with Reinaldo Arenas”, en: *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, Florida, University Press of Florida, 1994.

2. Bibliografía

2.1. Trabajos críticos sobre Reinaldo Arenas

- Aubou, Audry, “Mundo fragmentado y conciencia trágica: una lectura de la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas”, en línea:
www.crimic.paris.sorbone.fr/actes/sal3/aubou.pdf, consultado el 12.10.09.
- Arancibia Rodríguez, Lourdes, *Reinaldo Arenas entre Eros y Tánatos*, Bogotá. Soporte, 2001.
- Barbeira, Candelaria, “Con nombre y apellido: momentos autoficcionales en la narrativa de Reinaldo Arenas”, en línea:
http://www.celarg.org/int/arch_publici/barbeira_candelariacc.pdf, consultado el 11/03/14
- Barquet, Jesús, “El socialismo en cuestión”, en: *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de opinión*, nº6, febrero 2009, en línea: www.06.otrolunes.com/index.html, consultado el 03/02/14.
- Béjar, Eduardo, *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*. Madrid, Playor, 1987.
- Canaparo, Claudio, “Tropos y tropicalización del mundo de Reinaldo Arenas”, *Difusión* Nº2, King’s College London, Centre for Latin American Cultural Studies, 1997.
- Cervantes López, Julio César, *El palacio de las blanquísimas mofetas, una novela neobarroca*, México, UNAM, 2005.
- De la Paz, Luis, *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*, Miami, Universal, 2001.
- Diez Cobo, Rosa María, “*El color del verano o Nuevo jardín de las delicias: humor negro y carnaval narrativo*”, *Espéculo*, nº35, marzo-junio 2007, en línea:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/rarenas.html>, consultado el 13/04/14
- Ette, Ottmar, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.
- Fernández Robaina, Tomás, *Misa para un ángel*, La Habana, Unión, 2010
- Franco García, Jovita y Flores, Beatriz, “Desdoblamiento y dualidad en *Otra vez el mar*”, en: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid, Vervuert, 2008.
- García Sánchez, Franklin, “*El color del verano* de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo”, en: AIH Actas (1995) en línea:

- http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_034.pdf, consultado el 21/03/14.
- Guerrero, Javier, “El gesto autobiográfico. Un recuerdo infantil de Reinaldo Arenas”, *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*, número 20/21, agosto 2002-junio2003.
- Hasson, Liliane, “‘Antes de que anochezca (autobiografía)’: una lectura distinta de la obra de Reinaldo Arenas”, en: Ottmar Ette, *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Madrid, Vervuert, 1996.
- Ichikawa, Emilio, “Los límites de la irreverencia. (Idolatrías en *El color del verano* de Reinaldo Arenas)”, en línea: www.eichikawa.com/ensayos/loslimitesdela irreverencia.html, consultado el 23/02/11.
- Lugo Nazario, Félix, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Miami, Universal, 1995.
- Manzoni, Celina: “Nocturno cubano”, en: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid, Vervuert, 2008.
- “Memoria de la noche: La autobiografía de Reinaldo Arenas”, en: *Para leer Reinaldo Arenas*, ficha de cátedra de Literatura Latinoamericana II, UBA, 2005.
- Clases mecanografiadas n° 10, 11 y 12 de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, SIM, 1987.
- Olivares, Jorge, “Otra vez el mar de Arenas: dos textos (des)enmascarados”, en: *NRFH*, XXXV, El colegio de México, Número 1, 1987.
- Panichelli Teyssen, Stéphanie, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, (tesis doctoral), Universidad de Granada, 2005, en línea: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15829984.pdf>, consultado el 12/10/11.
- Patraca Ruiz, Martha, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*”, en: María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, Madrid, Vervuert, 2008.
- Rozencvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, México, Oasis, 1986.
- Sánchez, Reinaldo (Ed.), *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, Miami, Universal, 1994.
- Santí, Enrico Mario, “Reinaldo Arenas”, en: *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Soto, Francisco, *Reinaldo Arenas. The pentagonía*, Florida, University Press of Florida, 1994.

-----“*Celestino antes del alba*. Escritura subversiva/sexualidad transgresiva”, en línea: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Mari/Mis%20documentos/Downloads/4880-19316-1-PB.pdf>, consultado el 17/03/14.

Souquet, Lionel, “Reinaldo Arenas. Simulacro e imagen alucinante contra la falsedad del realismo socialista”, en línea: <reinaldo-arenas-realismo-c2abalucinantec2bb-contra-realismo-socialista.pdf>, consultado el 02/04/13.

Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Universidad de Miami, 1991.

Vera-León, Antonio, “Narraciones obscenas: Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Zoé Valdés”, en: Janett Reinstädler y Ottmar Ette (Eds.), *Todas las islas, la isla*, Madrid, Vervuert, 2000.

2.2. Textos teóricos y críticos

Agambem, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Bajtin, Mijail, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999.

-----“El hombre hablante en la novela”, en: *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Cultura, 1986.

Basile, Teresa y Calomarde, Nancy, *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires, Corregidor, 2013.

Benítez Rojo, Antonio, “La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°429, marzo 1986, en línea: www.cervantesvirtual.com/la-isla-que-se-repite-para-una-reinterpretación-de-la-cultura-caribeña/, consultado el 20.02.14.

Bruss, Elizabeth, “Actos literarios”, *Suplemento Anthropos*, n° 29, diciembre de 1991.

Campa, Rosalba, “La ciudad en el discurso literario”, *SyC*. Número 5, Buenos Aires.

Casamayor Cisneros, Odette, “Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo XX”, en línea: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/127>, consultado el 23/01/14.

Catelli, Nora, *En la era de la intimidación*, seguido de *El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

Deanda-Camacho, Elena, *Ofensiva a los oídos piadosos: poéticas y políticas de la obscenidad en la España trasatlántica*, tesis doctoral asentada en la Universidad

- de Vanderbilt, Tennessee en 2010, en línea:
<http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-12072010-124307/unrestricted/dissertation.pdf>. Consultado el 21-03-2014, consultado el 13/08/2014.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1978.
 -----*Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1997.
 ----- *Rizoma*, México, Premia, 1986.
- De Man, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, *Suplemento Anthropos*, nº 29, diciembre de 1991.
- Derrida, Jacques, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
 ----- y Dufourmantelle, Anne, *La hospitalidad*, Buenos Aires, De la Flor, 2008.
- Díaz Quiñones, Arcadio, “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo”, *Orbis Tertius*, 2007, XII (13), en línea:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/2544/3836>, consultado el 17.02.14.
- Eakin, Paul John, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, *Suplemento Anthropos*, nº 29, diciembre de 1991.
- Franco, Sergio, *Intervenciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, Madrid, Iberoamericana, 2012.
- Fornet, Ambrosio, *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*, Santa Clara, Capiro, 2000.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
 ----- *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Gusdorf, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, nº 29, diciembre de 1991.
- Holroyd, Michael, *Cómo se escribe una vida: ensayos sobre, biografía, autobiografía y otras aficiones literarias*, Buenos Aires, La bestia equilátera, 2011.
- Jitrik, Noé, “Voces de ciudad”, *SyC*, número 5, Buenos Aires.
 ----- “Rehabilitación de la parodia”, en: Ferro, Roberto: *La parodia en la literatura latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993.
 -----“Los ‘elementos’ de la novela”, en: *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 2000.

- Kristeva, Julia, “La palabra, el diálogo y la novela”, en: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Laddaga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico”, *Suplemento Anthropos*, n° 29, diciembre de 1991.
- Loureiro, Ángel, “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*. n° 29, diciembre de 1991.
- Luis, Noemí, “Unas metáforas de lo insular en el imaginario de *Orígenes*”, en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156878.pdf>, consultado el 13.04.2014.
- Manzoni, Celina, *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- “Diáspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, en línea: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf>, consultado el 21/07/14.
- Miroux, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Olney, James, “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología en la autobiografía”, *Suplemento Anthropos*, n° 29, diciembre de 1991.
- Orbe, Juan (comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami, Universal, 2000.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006.
- O’Neil, Haley, “Insularismo, negrismo and the revision of cubanidad en ‘La isla en peso’ de Virgilio Piñera”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen 5, número 1, verano 2007, en línea: divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articulos/virgilio-pinera.pdf, consultado el 09/01/14.
- Paz, Octavio, “Execración”, en: *Obras completas de Octavio Paz*, volumen 11, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Piñera, Virgilio, “La isla en peso”, en *La isla en peso*, Barcelona Tusquets, 2000.

Reinstädler, Janett y Ette, Ottmar, *Todas las islas, la isla*, Madrid, Vervuert, 2000.

Rojas, Rafael, *La política del adiós*, Miami, Universal, 2003.

-----“El mar de los desterrados”, en línea:

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html,

consultado el 12/01/13.

----- y Hernández, Rafael, *Ensayo cubano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002

Silva, Guadalupe, “La insula distinta”, capítulo 2.1, en: *La riqueza del vacío: el paradiso ausente de José Lezama Lima*, Biblioteca Central de Filosofía y Letras, UBA, inventario 376977, ubicación: Tesis 11-5-11.

Tomashevski, Boris, “Temática”, en: Todorov, Tzvetan, *Teoría de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Weintraub, Karl, “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplemento Anthropos*, n° 29, diciembre de 1991.

3. Películas

Almendrós, Néstor y Jiménez Leal, Orlando, *Conducta impropia*, Francia, Les filmes du Losanges, 1984.

Bokova, Jana, *Habana*, Londres, BBC, 1990.

Schnabel, Julian, *Antes que anochezca*, Estados Unidos, Grandview Pictures Production, 2000.

Zayas, Manuel, *Seres extravagantes*, España, Malas Compañías P.C., 2004.