

Infancia, escritura y violencia:

En Celestino antes del alba de Reinaldo Arenas

Autor:

Hidalgo Johnson, Agustín

Tutor:

Silva, Guadalupe

2024

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

Posgrado

INFANCIA, ESCRITURA Y VIOLENCIA

EN *CELESTINO ANTES DEL ALBA* DE REINALDO ARENAS

AGUSTÍN HIDALGO JOHNSON

TESIS DE LA MAESTRÍA EN LITERATURAS ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA

Directora Dra. Guadalupe Silva

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2024

Contenido

Introducción	3
Capítulo 1.- El inicio de la novela.....	19
Capítulo 2.- Escrituras.....	33
Capítulo 3.- Ejercicio del poder	47
Capítulo 4.- Juegos.....	63
Capítulo 5.- La intriga del otro.....	77
Capítulo 6.- La escritura pasa por el cuerpo	91
Conclusión: una poética de la infancia	105
Bibliografía	111

Introducción

1. Presentación

Dueño, pues, de esa arma prodigiosa que es la imaginación, el niño se va formando su universo a la medida de sus anhelos y necesidades. Pero está solo. Solo en medio de ese mundo que ha creado. Y se pasea por los grandes castillos que su imaginación ha perfeccionado, y se encarama sobre las blanquísimas nubes que ha creado, en número y forma, de acuerdo con sus deseos; y se zambulle en el río que ha creado también a la medida de sus necesidades. Pero sigue solo. Entonces acude de nuevo a la imaginación, y ella, como una diosa protectora, mata la soledad, inventándole el amigo. El gran amigo. El que nunca, desde luego, existirá; el amigo que protegeremos y nos protegerá, el amigo que rescataremos del inminente peligro y que también nos rescatará, el amigo que amaremos por sobre las otras cosas que también amamos; el amigo que, desde luego, no es más que uno mismo y por eso más lo compadecemos, lo amamos y muchas veces lo destruimos.

“Celestino y yo”, Reinaldo Arenas

Es el mismo Reinaldo Arenas (Cuba, 1943- Estados Unidos, 1990) quien cuenta su relación con su primera y única novela publicada en la isla de Cuba, *Celestino antes del alba* (1967). Es la potencia de la imaginación de un niño aquella que puede crear toda una historia, todo un mundo de exploración. Es la voz de un niño y su amigo imaginario la que narra los pocos hechos que le suceden en su casa de campo. Una casa austera, rural, un tanto aislada del resto del mundo, en donde conviven personajes de un pequeño grupo familiar; un niño con su madre, su abuela y su abuelo y quizás, algunas tías. Tanto el paisaje como la relación de los personajes de esta primera novela del autor cubano, son domésticos, cotidianos. La verdadera historia, los verdaderos acontecimientos suceden en la imaginación del niño protagonista y su amigo imaginario poeta. Son ellos los que le otorgan valor a los acontecimientos que suceden en la casa de campo, es la imaginación de un niño el verdadero lugar en donde ocurre la trama.

Esta es la historia de un niño que recurre completamente a la imaginación y se enfrenta a su cruda realidad de la casa de campo, es realmente allí el espacio de las represiones familiares y de la violencia que ejercen todos los miembros de su familia. Las relaciones entre los personajes, es decir, las relaciones que se establecen en el entorno familiar, están mediadas por la violencia, la represión, la injusticia y el aislamiento. Bajo estas circunstancias, el niño logra crear en su diminuto

espacio, lo opuesto: el amigo imaginario que representa la belleza y el infinito movimiento de creación literaria.

Pero no hay que exagerar, los elementos del relato no se presentan con estas dicotomías radicalmente diferenciadas, hostilidad de lo real versus belleza de la imaginación, sino que lentamente se van desarrollando los conflictos en la vida del protagonista hasta casi eliminar la radicalidad de las distinciones aparentes. No existe una distinción transparente entre la forma y el fondo de la novela. No puede verse claramente un mensaje que el autor quiera transmitir de manera directa, por lo tanto, es necesario interpretar de forma múltiple o abrirse a la posibilidad de exploraciones de lectura.

Cuatro personajes importantes, un ambiente sencillo, la casa de campo, ausencia de descripciones, poco movimiento en la trama, inconsistencias narrativas, falta de realismo, saltos temporales, desorden, delirio. La primera novela de Arenas se publicó en 1967 en Cuba, este último dato cobra relevancia porque será la única publicación oficial del autor en su país natal, y el espíritu literario experimental se refleja en cada uno de los momentos del relato. Novela atravesada, por ejemplo, por *Las mil y una noches*, la literatura infantil o los clásicos griegos. Una mezcla de muchas referencias, el texto es la creación de un espacio de juegos literarios, más allá de la imposición de una trama, de una linealidad. No será relevante la descripción de los personajes o la construcción de un ambiente particular, más bien el énfasis estará en la creación poética, las voces de la infancia y la construcción de la naturaleza.

a. Poesía y violencia de “lo menor”

En *Celestino*, la infancia no es una etapa de la vida, sino que es una posición en la vida. El narrador-niño es aquel que tiene el lugar (literario) de enfrentarse a la autoridad con impertinencia e imaginación. Justamente este espacio permite a Arenas la creación del arquetipo del poeta niño-perseguido, excluido, que enfrentará y atravesará todas sus relaciones familiares. En este último sentido: la escritura y la imaginación de los niños son subversivas con respecto a la autoridad y hostilidad que presenta el mundo adulto.

La relación entre niños y adultos, menores y mayores, lo nuevo y lo viejo, son preocupaciones de la novela, las mismas que le interesan a Dardo Scavino en *Las fuentes de la*

juventud (2015) cuando investiga conceptos como libertad, emancipación o propiedad, especialmente en América Latina. El “menor” corresponde a todo aquel que no puede gobernarse a sí mismo y que para ello necesita la figura del “mayor” con la que está en directo contraste y dependencia, muchas veces de manera violenta. Scavino se plantea rastrear esta relación que se remonta al antiguo derecho romano:

El derecho romano relegaba a una condición de minoría no solamente a los menores de edad (*impuberes*) sino también a las mujeres, consideradas incapaces de gobernarse a sí mismas y obligadas a vivir bajo la tutela del padre o el marido. Solo estos personajes podían asumir el papel del *pater familias*, quien monopolizaba la *patria* o la *dominica potestas* en el grupo familiar y ejercía el *mancipium* sobre la integridad de sus bienes. Acceder al estatuto de *pater familias* significaba precisamente dejar de vivir bajo la tutela de alguien. (30)

No solamente los infantes, sino que también las mujeres, los esclavos, los extranjeros y los bárbaros, entre otros, se podrían inscribir bajo esta “minoría de edad”, es decir, una posición a la que se le niega el autogobierno. A partir de esto, además, los niños o todos los sujetos dependientes son propensos a correcciones ya que, eventualmente, podrán acceder a dejar de vivir bajo la tutela de alguien. Y aquí aparece otro de los elementos relevantes en esta dialéctica: esta relación se mantiene en un constante movimiento hacia adelante, hacia el progreso, es decir, el menor depende del mayor mientras no alcance su plenitud.

Según Scavino, bajo esta perspectiva se ha justificado cualquier acto de violencia y dominación hacia los pueblos originarios o la América Colonial, por ejemplo, insistiendo siempre en el proceso de “maduración”: “La única forma de acceder a la “mayoría de edad” y, por lo tanto, al derecho de gobernarse a sí mismo es la civilización, madurar hacia la civilización” (54).

Tanto el discurso jurídico romano como la política moderna girará en torno al concepto de “mayoría de edad”, que se concibe como “un proceso hacia”, es decir, como una teleología aristotélica: la semilla potencialmente será una planta, así como, la humanidad tiende hacia la civilización como una línea instaurada en la historia de los pueblos. En resumen, dos cosas a destacar: por una parte, lo menor depende de lo mayor (y está destinado a transformarse en ello), se relaciona en tensión, ya que existe una cuestión de sometimiento y autoridad, con lo mayor y, por otro lado, en ciertas construcciones culturales, será lo menor, especialmente la juventud y la infancia el espacio pleno de la fuerza social renovadora.

En *Celestino antes del alba*, esta figura del menor coincide con la construcción del lugar del niño-poeta protagonista o se puede leer a partir de esta singularidad. Arenas insiste en cuestionar la potencia de hacerse mayor o el desarrollo en los protagonistas y defiende la idea de un tiempo no lineal: la promesa de hacerse mayor que nunca cumple Celestino. El tiempo para Arenas no es cíclico ni lineal, es escénico y la novela juega y puede leerse como una estructura teatral dividida en tres actos, con tres finales diferentes. La realidad en la novela es un escenario que constantemente está desmoronándose para inmediatamente reconstruirse, un escenario que se renueva.

La presente tesis busca demostrar que para Arenas esa fuerza destructiva y renovadora del menor -y lo menor- se corporiza en la figura del niño narrador y sobre todo en la simbología que representa el niño-poeta, aquel que es el encargado de transformar y establecer nuevas conexiones en la familia. Arenas crea un espacio referido a la infancia donde se cuestionan todos los valores familiares, al mismo tiempo que se construye el drama de la niñez sometida a la violencia de los adultos.

Esta investigación aborda, en síntesis, aquellos momentos del relato que vinculan infancia, escritura y violencia. Ya que, si bien ser niño no es igual a ser menor, para Arenas la posición vital de los personajes infantiles representa todo aquello que se relaciona con la poesía, la creación, la libertad, la imaginación, el erotismo, el goce del lenguaje y el juego. Todo esto sujeto a relaciones de poder respecto de lo “mayor”: el mundo de los adultos.

En este aspecto, *Celestino antes del alba* se podría leer a su vez en tensión con *Cien años de soledad*, novela publicada el mismo año de 1967. A diferencia de la premiada narración de García Márquez, en la que se inventa un “mito originario” latinoamericano¹, en *Celestino* la

¹ En *Mito y Archivo*, Roberto González Echevarría describe rasgos de la novela latinoamericana moderna como un estudio antropológico en busca de una identidad cultural común. Un relato explicativo en constante búsqueda del origen. Estos rasgos transitan primordialmente desde *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier hasta *Cien años de soledad* (también estará presente en, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Severo Sarduy y otros, exceptuando a Arenas).

Relatos en una búsqueda infructuosa pero incansable del origen: “La novela latinoamericana moderna transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo. La teogónica familia Buendía de *Cien años de soledad* debe su organización a este fenómeno, al igual que el concepto mismo de Macondo, que evoca los village studies comunes en la etnografía.” (40). El mito explica un origen común, y la novela moderna latinoamericana es el viaje a la semilla, con aspiraciones fundacionales e históricas.

escritura es performática e impide rastrear una totalidad o su búsqueda, una imagen comprensiva de la historia latinoamericana. Así, la novela representa también un “mundo menor”. Se aparta del requerimiento de encontrar un gran relato mitológico o un origen común del “nosotros” continental. Arenas construye su relato eludiendo la representación de una gran unidad familiar latinoamericana con afán mítico, algo que sería más propio del discurso “mayor” en la época². Al mismo tiempo, insiste en “lo menor” que se refleja también en la trama, en las formas en las que el poeta-niño resiste la autoridad que le impone su familia. *Celestino* es el trabajo paciente del niño-narrador al que no le interesa mostrar una verdad total, sino que se pierde en los detalles de la ensoñación poética, una fuerza violentada, resistente y constantemente creativa. De aquí el contraste entre el relato de Arenas y el de García Márquez: no existe la búsqueda del mito de origen, sino más bien la creación del mito del poeta niño-perseguido que encarna, a través de la escritura, su condición de menor. Si bien no se aborda aquí una lectura comparada de ambas novelas, es pertinente dar cuenta de este contraste, dado el posicionamiento de Arenas respecto del Boom y particularmente del autor de *Cien años de soledad*³.

b. Problematicaciones de la realidad

Experimentación con nuevos lenguajes, formas y antirrealismo radical son las características que ve Donald Shaw cuando se aproxima a *Celestino antes del alba* en *Nueva narrativa hispanoamericana*:

[...], el tema de *Celestino antes del alba* no es otro que el triunfo de un mundo fantástico y mágico sobre una realidad decepcionante. Pero aunque Arenas logra presentar los episodios de crueldad y violencia con la misma indiferencia inquietante que encontramos en Rulfo, en esta primera novela no logra encerrar su desbordante fantasía dentro de un diseño artístico suficientemente claro y reconocible. El tema desaparece detrás de la técnica, y el lector, al principio intrigado, se queda al final con la impresión de habérselas con un extenso ejercicio verbal. (211)

² Discurso “mayor” hace referencia específicamente a las características propias del Boom. Estas características serán estudiadas más adelante con especial énfasis en la obra de Claudia Gilman, por ejemplo.

³ La polémica entre Arenas y García Márquez no solo se mantuvo en el ámbito literario, sino que también se proyectó a la vida política de ambas figuras. Arenas en un artículo de 1981, “Gabriel García Márquez: ¿esbirro o es burro?”, critica abiertamente la posición política del escritor de *Cien años de soledad*, acusándolo de “apología al totalitarismo” de Castro en Cuba.

El tema desaparece detrás de la técnica porque la distinción entre forma y contenido se comienza a desintegrar. La novela trata sobre el lenguaje mismo, la trama es la experimentación dentro de la imaginación que estará atravesada por el mundo de los sueños, por las interrelaciones entre las lecturas del autor y por la nueva forma de hacer teoría literaria que se gesta, por ejemplo, con Barthes en Francia. La pregunta por el lenguaje, por la técnica misma de escribir, por la forma de las diferentes realidades que conviven al unísono en el mismo territorio. La técnica le da un carácter experimental a la obra y planteará que los mundos imaginarios son tan válidos y complejos como la realidad misma.

Shaw diferencia la escritura de Arenas del “realismo mágico” y del “neorrealismo”, dando mayor importancia a la experimentación literaria o a la creación de una realidad múltiple que a la descripción transparente de una “realidad”:

En *Arturo, la estrella más brillante* (1984), por ejemplo, el protagonista está recluido en un campamento de trabajo por homosexual. Allí encuentra una especie de liberación en la creación de una realidad imaginaria paralela y para defenderla está dispuesto a sacrificar la vida. Aunque Arenas haya utilizado la peligrosa palabra «magia», al hablar de la fuerza liberadora de la imaginación en la obra de Martí, su obra no pertenece de ninguna manera al realismo mágico. (215)

Y en este experimento aparecen las voces infantiles, la desestructuración del ambiente en que transcurre la trama, la experimentación con los géneros literarios, la abundancia de intertextos y citas de la literatura clásica, la fragmentación del lenguaje y el escape de las estructuras de la novela latinoamericana, experimentación que ya se venía sosteniendo antes pero que en Arenas, y algunos de su generación, comienza a mostrarse de forma más clara.

No solamente una narrativa antirrealista (en todas sus acepciones), sino que también, tal como dice David Giraldo Hincapié, un movimiento que concibe la historia de forma distinta: “Arenas sospecha de la disciplina histórica porque sus cultivadores conciben el tiempo bajo los ideales del progreso lineal, de índole semítico, indiferentes quizá a los personajes auténticos de la humanidad, signados por la intemporalidad, la infinitud, la eternidad, es decir, por la actualidad” (78). Las novelas de Arenas, en especial esta primera, podrían ser tomadas como una experimentación con el lenguaje, pero también con la historia, con su propia historia de vida.

Pero hay que tener cautela al referirse a la historia de vida porque hablar de “testimonio” o novela testimonial está en las antípodas de lo que desarrolla *Celestino*. En “Testimonio antes y

después del alba”, Stéphanie Panichelli-Batalla comenta la persecución y la constante violencia que sufrió Arenas y afirma que, de alguna manera, estos acontecimientos estarían plasmados en cada una de las novelas que este escribió, principalmente en esta primera. Es difícil pensar en esto, ya que la definición que plantea Claudia Gilman, en *Entre la pluma y el fusil* (2003), de literatura testimonial cubana de la misma época está en línea opuesta con la propuesta de Arenas: “La novela-testimonio, o testimonio a secas, vendría a reponer el agotamiento de la novela como instrumento de conocimiento. En el testimonio primaba el conocimiento de la realidad, a la cual el autor-testigo imprimía un sentido fundamentalmente histórico” (342). Este sentido histórico tiene que ver principalmente con la Revolución y sus actores, particularmente en la perspectiva antiintelectualista en boga durante esos años: “Hacia 1969 y 1970 se generalizó, entre el grupo antiintelectualista, una apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción de protesta. En 1969, Miguel Barnet, cuasi fundador del género testimonial con *Biografía de un cimarrón* (1966), dedicó un largo artículo al testimonio en la revista de la Unión de Artistas y Escritores Cubanos” (342). Por lo tanto, por más que haya elementos autobiográficos o autoficcionales en la literatura de Arenas, es difícil analizar su narrativa bajo estas perspectivas.

Es el mismo Arenas el que destaca siempre la parodia, la irreverencia, el espíritu experimental, la burla, la problematización de una historia lineal transparente con la realidad. El autor comenta en su mismo artículo “Celestino y yo”, la forma en que se desarrolla la construcción de su primera novela:

Logrado o no, y yo creo, desde luego, que la obra no ha sido lograda, mi intención ha ido más allá de contar tradicionalmente una historia determinada. Ni siquiera pretendo denunciar deliberadamente un determinado estrato social. La denuncia, desde luego, está dada en toda la obra, porque uno nace en una región determinada, se forma dentro de un ambiente determinado, y si se es honesto cuando se escribe, ese mundo, ese medio en el cual nos desarrollamos y surgimos, quedará indudablemente, expresado en la obra, con toda sus violencias, ternuras, defectos y bestialidades. (118).

Experimentación con la realidad, más allá del reflejo de una realidad particular o en palabras de Laura Maccioni: “Para Arenas no hay ninguna esencia ni hecho ‘objetivo’ que pueda determinar su trabajo narrativo; ningún fundamento, ninguna verdad para poner de manifiesto, nada en el origen que, operando como dato anterior, el texto debe encargarse de revelar” (498-499).

Asimismo, este tema le interesa a Jesús Barquet en “Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas”, cuando señala los momentos textuales en los que Arenas logra mostrar y luchar por la libertad, la eterna búsqueda de la libertad como valor trascendental y libertad literaria. También Rut Roman en “La incansable lucidez del juego en *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas” insiste en estas cuestiones: “Si bien *Celestino*, como toda obra de arte, es un objeto elaborado en medio de circunstancias históricas, su hiperbólico despliegue de lo fantástico tira una línea tangencial hacia la fantasía con que la infancia salva la realidad” (182).

La infancia es el espacio de la imaginación, de la irreverencia, de la problematización de la realidad, de la desestructuración de las temporalidades de la historia, de la renovación del lenguaje. En fin, de la libertad. Escritura en constante movimiento o fuga, disidente, “siempre en otra parte”, “porque todo consiste, al cabo, en peregrinar hacia una imagen que deslumbra y enceguece, pero que en el último instante se muestra como lo que realmente es: una imagen mítica, fugitiva, la escenografía del deseo” (Silva, 2009, 6). Representaciones movidas por el deseo que aparece en las primeras novelas del autor cubano. Un viaje (imaginario o físico) que se caracteriza por la disidencia o el escape. Este escape confluye con la experimentación. En el caso de *Celestino*, la disidencia, los juegos y la experimentación aunadas en la poesía que escribe el niño protagonista y su doble. Dice Guadalupe Silva en relación con el peligro que entraña la escritura: “en *Celestino antes del alba* se acosa y se persigue al poeta. Allí es el abuelo quien corta, tala (castra) con el hacha todo árbol sobre el que Celestino escribe poesía: la letra, cuyo soporte es natural, se convierte en amenaza” (Silva, 2011, 68). En resumen, no es una infancia llena de belleza y gratitudes, no es una experimentación o viaje completamente placentero. Los elementos y los personajes que aparecen en la novela, estarán cubiertos por la ambigüedad y las contradicciones.

2. Inflexiones dentro de la familia del Boom

El contexto político de la novela de Arenas es importante, aunque esto se verá más explícitamente concretado en novelas posteriores del autor⁴. Obviamente, por un lado, la caída de Batista en 1959 y toda la posterior estructura gubernamental que instaura la Revolución (su relación con la Unión Soviética en plena Guerra Fría o las reformas culturales) marca la creación del texto, pero esto, más allá de reflejarse en la trama, sirve como un nuevo espacio que se abre para la creación: la Revolución, en esta primera novela de Arenas, es el contexto para la experimentación literaria. Arenas participa del espíritu de renovación y de las posibilidades culturales que surgen en la isla.

Por otro lado, uno de los paradigmas fundamentales con respecto a las nuevas formas literarias y que también tiene relación con el contexto político latinoamericano de la década de los sesenta, es sin dudas el Boom.

El Boom es un momento notoriamente complejo y activo de la cultura latinoamericana, un momento de inflexión. Para Luis Harss o Carlos Fuentes, por ejemplo, es la época de aparición y tratamiento de nuevas temáticas y conceptualizaciones en la conciencia americana. Además, estos nuevos acontecimientos se respaldan con un inesperado éxito de ventas y promoción de la literatura por todo el territorio, tema que investiga y profundiza Ángel Rama (1981). Las nuevas ideas políticas y culturales estarán acompañadas de su rápida expansión editorial.

Harss, en *Los nuestros* (1966) afirma que este fenómeno cultural y especialmente literario, se inaugura con el escritor cubano Alejo Carpentier, que se transforma en uno de los principales representantes de la época, y se instala como una respuesta a la “monotonía del naturalismo” de principios del siglo XX, en contraste con el vigor revolucionario a partir de la década del cincuenta: “La carrera de Carpentier es un esfuerzo ininterrumpido por penetrar lo oculto, por seguir huellas en la arena, descifrar inscripciones olvidadas y leer signos en los árboles. El resultado es una obra de extraordinario alcance y vigor” (57). Así también, Carlos Fuentes en *La nueva novela*

⁴ Este trabajo se limita a analizar la primera novela de Arenas de forma particular, pero es imposible separar esta obra de las posteriores, porque según el mismo Arenas, esta novela pertenece a una “Pentagonía”, o un conjunto de cinco relatos que muestran el desarrollo de un personaje protagonista que podría asociarse con las diferentes etapas de la vida del autor. Las novelas posteriores estarán claramente marcadas por la crítica política y la disidencia sexual, pero en el caso de esta primera publicación no se ve muy clara la línea de protesta. Si bien la rebeldía siempre aparece, es necesario dar cuenta de la experimentación literaria, en este primer momento, que es más notable que la crítica con respecto a las ideas políticas imperantes en Cuba.

hispanoamericana de 1969, y especialmente a partir de la Revolución, distinguirá un “nuevo lenguaje” con nueva “elaboración crítica” (30) en los escritores de la época.

Lo mismo piensa Emir Rodríguez Monegal en otro temprano trabajo de ordenamiento de este periodo, su *Narradores de esta América* (1961). De similares características es el análisis que realiza Shaw cuando se refiere a la “nueva narrativa hispanoamericana” (1981). Él elabora una cronología a partir de este momento⁵, y comienza su análisis también a partir de Carpentier con *El reino de este mundo* (1953) y Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958). Lo importante es que, de acuerdo con estos críticos, en estas fechas se culmina el proceso de “superación” de la novela naturalista de principios de siglo, para dar cabida a una nueva narrativa.

Existe cierta relación entre algunos movimientos de vanguardia⁶ (de principios del siglo XX) con la fuerza innovadora que se genera en la Latinoamérica de los sesenta. Así lo ve Randolph D. Pope en “La novela Hispanoamericana desde 1950 a 1975”:

En principio, los movimientos vanguardistas, estrictamente definidos, utilizaron técnicas innovadoras muy vinculadas a un mensaje político: antielitista, progresista y anárquico. En las novelas de los años 60 reaparecieron estos cimientos ideológicos, perdidos por entonces en Europa y Norteamérica. La interrelación de todos los tiempos, el cuestionamiento de un momento por parte de otro, la creencia en la historia y la realidad, la convicción de que es posible escribir nueva literatura y que esto tendría un efecto purificador en la sociedad, los vuelos de la fantasía, la búsqueda de un nuevo lenguaje, están relacionados con un deseo de asolar apocalípticamente el pasado para lograr un nuevo comienzo y partir desde cero. (250)

Pero es en este último periodo cuando se decantan las ideas y se solidifica un pensamiento que antes se venía gestando. Es aquí cuando la nueva fundación de una identidad continental se ve reflejada en novelas que se encargan de fundar un espíritu común.

⁵ Obviamente, los autores en cuestión nacen en diferentes fechas, existe un rango bastante amplio con respecto a las categorías generacionales en la nueva narrativa latinoamericana, pero Carpentier y Fuentes son los rostros visibles de una generación que se venía gestando con anterioridad. En los primeros momentos de cambio se nombra a Arlt, Onetti, Borges, entre otros, o, en palabras del mismo Shaw: “No hubo en realidad una ruptura abierta con la novela tradicional. Más bien se trata de un proceso de lento desarrollo. Pero hemos señalado algunas fechas-clave: 1926, la aparición de Arlt; 1932, la primera redacción de *El Señor Presidente* de Asturias; 1939, *El pozo* de Onetti; 1944, *Ficciones* de Borges, y en general la importancia decisiva de la década de los 40” (239).

⁶ En este último sentido, es de vital importancia la relación que se establece entre Carpentier y las vanguardias europeas, precisamente el surrealismo de Breton.

El “realismo mágico” dará cierta forma simbólica y política a la estructuración de la narrativa latinoamericana, tratando de consolidar y esquematizar una corriente literaria en “todo el continente”. Este, es necesario pensarlo como un concepto que atraviesa a las sociedades de masas de manera global y que surge profundamente a fines de la década del cincuenta, tal como Harss lo ve:

[E]n Carpentier el principio se aplica al conjunto de la sociedad de masas moderna. El barro amorfo de esta sociedad es la materia prima que determina su estética. Podemos entender mejor así la predilección de Carpentier por los prototipos por una parte y las muchedumbres informes disueltas en escenas callejeras por la otra. (74)

Es decir, Carpentier intentará pensar una sociedad de masas determinada con un estilo de vida, una mentalidad, una totalidad, una voz narrativa, una forma continental revolucionaria:

América para Carpentier, no es sólo un lugar sino una mentalidad, un conjunto de valores que determinan un estilo de vida. Los mitos fundamentales por los que vive el hombre no cambian. Así la experiencia revolucionaria que cayó en la desidia en los siglos XVIII y XIX ha resucitado en el siglo XX. (83)

Un espíritu que resucita muy al estilo de pensadores como Martí, Bello, Bolívar, entre otros. América como una sola y la literatura tratando de dar a conocer los mitos generadores de ese espíritu de unidad.

En este sentido, el Boom podría representarse como una consolidación de un pensamiento político, intelectual y cultural que trataría de aunar la conciencia de todo el continente: la literatura comienza a constituirse en un “espíritu común” que en la década de los sesenta dará sus momentos más característicos.

Pero, la familia intelectual latinoamericana cuyo origen, como se ha dicho, se puede rastrear en las novelas de Alejo Carpentier o de Fuentes, entra en cuestión. El problema surge cuando se mira desde esta perspectiva la primera obra de Arenas. No existe este espíritu totalizador ni esta inclinación a los grandes temas en *Celestino*. Más bien se habla de una realidad particular y muy concreta en una pequeña casa de campo en Cuba y no de amplios horizontes simbólicos y culturales ni de un vasto territorio americano a la manera de Carpentier, con quien Arenas tuvo una relación muy tensa.⁷ Una de las características de los escritores que aparecen en los diferentes

⁷ En la novela que sigue a *Celestino antes del alba*, *El mundo alucinante*, se encuentra una hilarante parodia de Arenas al afán totalizador de las novelas de Carpentier.

listados de intelectuales del Boom⁸, es justamente la creación de una “identidad” que atraviesa todo el territorio pero que, sin embargo, deja fuera de este movimiento a una gran cantidad de voces⁹. Toda clasificación es una tarea que se realiza a posteriori. Aunque existan novelas contemporáneas y que representen ideales narrativos similares, en las diferentes taxonomías algunas resultan ser “más representativas” del período que otras¹⁰.

Entonces, dentro de la década del sesenta se pueden identificar inflexiones culturales diversas. Muchos autores emprenden cuestionamientos de la identidad común, para empezar a experimentar desde sus particularidades con una reflexión acerca de las grandes ideologías, lo que, por ejemplo, Héctor Libertella llama “literatura de las cuevas”¹¹ a partir de 1965.

El programa cultural latinoamericanista antes descrito del Boom comienza a decaer a finales de los años sesenta por diversos motivos, tanto políticos como editoriales y estéticos, proceso que se ve reflejado en lo que Gilman llama “ruptura de los lazos de familia”, y sus ideas de identidad común, búsqueda literaria del origen mítico, afán representativo de realidades culturales simbólicas o la discusión política continental, se problematizarán. Surgen nuevos escritores con mayor interés en la teoría y con nuevas visiones críticas con respecto a la creación literaria. Finalmente, lo que termina de precipitar la ruptura de la alianza que generó el Boom fue la irrupción violenta de gobiernos autoritarios y dictaduras militares en diferentes países de la región.

Las preguntas sobre la idea de representación en Latinoamérica cambiarán. Fluirán las teorías psicoanalistas o el posestructuralismo francés con mayor celeridad y claridad que en las décadas anteriores. Los autores serán cada vez más partícipes de los elementos críticos y teóricos de la literatura y los emplearán en sus creaciones. Así el cuestionamiento de las formas y los contenidos se hace patente en la obra misma, tal como lo expresa Rodríguez Monegal:

Es una vanguardia que no rompe totalmente con la obra más fecunda de las dos décadas anteriores (en más de un sentido, la continúa y completa) pero que sí se

⁸ Harss, Shaw, Rama, Rodríguez Monegal, entre otros.

⁹ Voces que podrían ejemplificarse con la literatura escrita por mujeres, la literatura brasileña o la narrativa indígena, etc.

¹⁰ Particularmente David Viñas se ocupará de esta problemática en su artículo “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en donde expone los problemas del alcance del Boom, argumentando que, al parecer, las “literaturas metropolitanas” apoyadas por el discurso académico, opacaron a las “otras voces” contemporáneas.

¹¹ El capítulo 1 trata sobre las particularidades y especificaciones de este tema.

propone no perder el tiempo en buscar para la obra una trascendencia que la de la obra misma. Un poema, una novela, no dicen: son, podría ser el lema que uniformase obras tan dispares como *Tres tristes tigres* y *La traición de Rita Hayworth*, los *Artefactos* de Nicanor Parra o los poemas concretos de Augusto de Campos, la experimentación de Néstor Sánchez en *Siberia Blues* y la de Severo Sarduy en *De dónde son los cantantes*. Cuestionamiento de la obra misma, de su estructura y de su lenguaje; cuestionamiento de la escritura y del papel creador del escritor; cuestionamiento del medio, del libro y de la tipografía; cuestionamiento total. (142)

Celestino se aparta de la corriente totalizadora y adhiere a la experimentación literaria de algunas de sus literaturas contemporáneas. En este último sentido, se puede hablar de una vanguardia artística dentro de la época a la que pertenecen, por ejemplo, *Farabeuf* con la aparición del azar y lo grotesco o *Siberia Blues* con las experimentaciones en la estructura del tema de obra. *Celestino* Es una novela cuyo material narrativo es el lenguaje y el cuestionamiento de los sistemas de representación (tanto político –la figura del padre– como lingüístico). En Arenas existe una clara influencia de los acontecimientos políticos contingentes (por ejemplo, la apertura de la cultura que significó la Revolución en Cuba) pero con un afán exploratorio propio de su generación y de sus influencias literarias directas¹².

También Antonio Skármeta, en “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano” (1981), intenta dar una pequeña caracterización de estos autores y autoras que pertenecen a la corriente más vanguardista de su generación. Caracterización que insiste en diferenciar estos pensamientos de los del Boom:

Creo que caracteriza a nuestra generación –vía infrarrealismo, arte pop, trato activo *en terreno* con la realidad política latinoamericana, universalización de la aldea por el *boom* de las comunicaciones- la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra real. En este sentido, nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipóbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el “realismo mágico” de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope. (273)

¹² Hay que recordar que uno de los primeros en editar y corregir a Arenas fue Virgilio Piñera y que otro gran modelo fue José Lezama Lima, autor de una novela inclasificable como *Paradiso* y creador del grupo *Órigenes*. Piñera y Lezama fueron sus maestros, no parte de su generación. Piñera sí tuvo una actitud más vanguardista, absurda, grotesca, mientras que Lezama fue un experimentador hermético, barroco.

En esta nueva novelística la relación entre la realidad y la forma de representarla explora nuevas intimidades. En *Celestino* el narrador se involucra con lo que le sucede en su realidad familiar, se mueve dentro de una comunidad mínima, con un lenguaje subjetivo que se abre a la experimentación total. Más allá de la descripción de un ambiente o su estructuración simbólica, esta primera novela se emprende un viaje onírico enmarcado en una localidad rural cubana.

Cabe destacar, también, que esta primera novela del autor cubano será la “semilla” de una serie de disidencias que se profundizarán con los años. Disidencias en el ámbito sexual, político y literario con respecto al contexto castrista.

3. Puntos fundamentales de análisis

Este trabajo busca realizar un análisis exhaustivo de los aspectos poéticos de *Celestino antes de alba*. La experimentación con el lenguaje y el poder de la imaginación son elementos fundamentales en la concepción que tiene Arenas de la novela, por lo tanto, es necesario detenerse en todos aquellos momentos en los cuales la imaginación de un niño poeta, permea la ficción.

El capítulo uno de esta investigación se centra brevemente en la descripción de las relaciones entre los personajes y su entorno, para luego empezar a profundizar en las diferentes experiencias que tienen tanto el protagonista como su doble, con la escritura en los árboles. La novela es una invitación constante a descubrir todos los elementos literarios que se presentan en la voz del niño narrador, una invitación a la interpretación y a la experiencia a través de la literatura. Porque la verdadera trama se elabora a partir de la experiencia de escritura del niño poeta. Más allá de pensar en las relaciones problemáticas entre los personajes que conforman la familia, más allá de establecer relaciones de estos personajes con su entorno, la trama en realidad se despliega como la experiencia de escritura o la experiencia de la imaginación de un niño que descubre la belleza en su realidad interior, onírica.

Con la escritura del niño poeta se puede entender la relación entre la tragedia familiar y la desolación en la casa de campo y la belleza que conlleva la escritura, temas que se tratan en el capítulo dos. El acto mismo de escribir como una forma de resistencia frente al sometimiento que enfrenta el protagonista. Es decir, la escritura es la “salida” del agobio. Este último punto resulta problemático porque frente al ejercicio del poder no se puede encontrar un escape, sino que la

escritura, en este caso va a convivir de forma especial con el poder que ejercen las instituciones, la familia y los otros personajes sobre el niño que escribe.

Constantemente existe un desplazamiento de elementos que pertenecen a la realidad o el escenario en el que se establece la trama, pero que cobrarán otro valor en la imaginación de la novela. Los elementos que rodean al protagonista, tanto los personajes que lo acompañan como la representación del ambiente en el que se desarrolla el relato, sufren variaciones en su representación o se construyen como elementos flexibles que ocupan diferentes posiciones: por ejemplo, los acontecimientos o sucesos de la novela ocurren sin una explicación aparente o existen hechos inconexos o que se repiten de forma delirante, un personaje puede morir y luego aparecer, la casa se destruye y luego se reconstruye sin explicación, los elementos están en un movimiento infatigable. El capítulo tres se encargará de estas observaciones.

Uno de los puntos centrales, ya para el capítulo cuatro y cinco de esta investigación, es el análisis de los gestos, los movimientos y los juegos de los protagonistas. La novela “pierde el habla” y Arenas es capaz de suspender la realidad porque las cosas que suceden en la imaginación de un niño pueden ser mucho más estimulantes que las cosas que lo rodean. Los cuerpos de los protagonistas se tornan más dúctiles y flexibles, performáticos, entregados a un ciclo infinito de destrucción y construcción.

El último capítulo de la tesis trata la idea de la independencia de los actores con respecto a su narrador. La última parte de la novela se presenta como una escena teatral en donde el narrador se ausenta del relato para dar paso a los personajes hablando por sí mismos. Cuando esta parte del relato se transforma en una representación teatral, Arenas presenta también la fiesta familiar.

A medida que va avanzando la trama se van problematizando ciertas formas en las que se presentan los acontecimientos. Estas formas llegan a su límite en la fiesta: es en este momento (y en el último capítulo de este análisis) cuando los cuerpos de los personajes cobran una vida intensa y se independizan de la voz del narrador para así bailar desenfrenadamente. En esta parte los intertextos relacionados con los diálogos teatrales cobran relevancia y será la música y la festividad la que “ordenará” esta parte del relato.

Para el final, las voces de los personajes se aúnan y sus cuerpos se mezclan en una trama ruidosa. También el viaje “mental” de los niños se hace rítmico y el baile adquiere su máxima expresión: la celebración es el momento cúlmine.

Esta tesis comienza analizando las formas en que el protagonista se va diferenciando de su familia para lentamente desafiar las normas que le impone su abuelo en la casa de campo. Así va construyendo su doble onírico, se va haciendo uno con su doble. Celestino, el primo muerto, se confunde con la voz del narrador, con el cuerpo del protagonista y al mismo tiempo se hace uno con la escritura. A través del sueño literario, de la poesía, de la creación, el niño protagonista desafía las imposiciones del régimen familiar y termina permeando todas las relaciones: la escritura es un juego de participación colectiva que pone entre paréntesis la autoridad para dar paso al goce, al baile, a la fiesta. De esta manera, el apartado final de este trabajo es ese: la fiesta coral de la poesía.

Capítulo 1

El inicio de la novela

1. Comienzo

Mi madre acababa de salir corriendo de la casa. Y como una loca iba gritando que se tiraría al pozo. Veo a mi madre en el fondo del pozo. La veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca. Y salgo corriendo hacia el patio, donde se encuentra el pozo, con su brocal casi cayéndose, hecho de palos de almácigo.

Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba. Yo, que desaparezco con sólo tirarle un escupitajo a las aguas verduscas.

Madre mía, ésta no es la primera vez que me engañas: todos los días dices que te vas a tirar de cabeza al pozo, y nada. Nunca lo haces. Crees que me vas a tener como un loco, dando carreras de la casa al pozo y del pozo a la casa. No. Ya estoy cansado. No te tires si no quieres. Pero tampoco digas que lo vas a hacer si no lo harás. (9)

Estos son los párrafos con los que comienza la novela de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*. Desde un principio se podría interpretar uno de los títulos alternativos del texto original: *Cantando desde el pozo* o *Cantando en el pozo*. El comienzo de estos tres párrafos es la marca que guiará el trayecto durante todo este trabajo y el trabajo de Arenas. Ya desde el principio se empieza a entender cómo el autor planteará su trama e irá deshilvanando el conflicto.

En esta primera instancia es necesario reconocer el personaje principal cuya voz atravesará el relato completo y quedará plasmada por la utilización de la primera persona del singular, es decir, ya se presenta al protagonista, que a su vez es el narrador del relato, y junto con él las formas en que contará la historia y su relación con otro personaje importante: su madre. Esto último es de mucha relevancia porque estas formas de narración dan la sensación de una cercanía con los acontecimientos narrados, una intimidad en el relato, una apropiación de los hechos que al mismo tiempo revela la importancia de la madre como un personaje que guiará los acontecimientos posteriores. La relación de la madre con su hijo, relación problemática, entregará aristas significativas de análisis que se podrían analizar con herramientas teóricas correspondientes, quizá el psicoanálisis entregue posibles lecturas de esta relación, que alimenten la riqueza textual y que logran descifrar matices en la consciencia de los personajes implicados.

Pero, por ahora, esta no será la cuestión o la vía de este análisis. Más bien, es necesario destacar a los dos personajes principales del relato y el elemento que los une desde el principio: el pozo.

2. El pozo

Como antes se ha mencionado, el pozo es un componente que el autor quiso resaltar en el título, el protagonista está cantando desde el pozo. El pozo de la casa familiar, el agujero que es parte principal del paisaje en la novela, elemento que unirá a los diferentes integrantes de la familia, el elemento que da vida al hogar pero que, al mismo tiempo, logra presentarse como un lugar un tanto siniestro, de muerte, de suicidio, oscuro. Arrojar al pozo es la forma de terminar con los días aciagos, con los momentos de carencia y pérdida en la conciencia familiar. El pozo es un principio imaginario, que se presenta en los sueños del protagonista que ve a su madre flotando en este agujero un poco decrepito, ve a su madre cumpliendo la promesa del suicidio en las aguas verdosas del fondo, oníricamente, la piensa, la sueña, la imagina y luego intenta comprobar sus divagaciones. Sueños que nunca se cumplen pero que parecen reales y que se confunden con la realidad.

Y aquí otra de las marcas que guiarán el relato, el mundo de los sueños de un niño protagonista que confusamente intenta moverse entre lo onírico y lo real. En esta primera instancia es claro: la madre flotando en el fondo del pozo pertenece solamente a la imaginación del protagonista, pero una vez que logra comprobar la veracidad de sus pesadillas, encuentra solo su propio reflejo en el fondo del agua. La madre muerta flotando es solamente el reflejo de sí mismo y la muerte es una amenaza latente, no una realidad.

Hay que detenerse en este asunto, porque la confusión entre la realidad y el mundo de los sueños será parte fundamental en lo que resta de relato. Siempre aparecerá el engaño, la potencialidad en el relato, la amenaza y la mezcla entre realidades diferentes, entre lo que realmente piensa el niño protagonista y como esos pensamientos se van transformando en realidades a partir de este momento: las ideas, por más páfidas y retorcidas que sean, lentamente se van haciendo reales y la realidad, imaginaria.

Quizá podría pensarse al protagonista hablando desde el pozo (cantando) y todo lo que sucede fuera del pozo es solamente el reflejo de los que sucede adentro¹³: “Yo desde abajo, reflejándome arriba”. Se podría plantear la cuestión del lugar desde donde ocurren los acontecimientos, quizá el título original da una señal con respecto al espacio desde donde habla el narrador, con respecto al paisaje de los acontecimientos.

Otra de las cosas que llevan a este punto y que es interesante también notar, es esta mezcla de realidades y perspectivas de los personajes que se da a través del pozo: como antes se ha dicho, centro de la escena y lugar que se presta para la confusión en las relaciones de los personajes, sus identidades. En el pozo el protagonista es su madre, es también su reflejo y al parecer, cuenta la historia desde ese lugar, elige ubicarse en lo profundo del pozo y desde allí actuar como el narrador del relato posterior. Esto implica una perspectiva del narrador que elige comunicar desde el agujero de la casa familiar, su posición con respecto al paisaje, penetra en la tierra y esconde la mirada, oculta el ojo cuando narra desde el pozo. La narración sucede en este primer momento en el pozo lo que entrega una sensación de intimidad, oscuridad, ocultamiento, pero, se canta desde esta intimidad.

Existe un pequeño gesto en donde el autor opta por comenzar el relato con la descripción de un escenario de mínimo tamaño, un agujero en la casa familiar, en desmedro de la amplitud de un paisaje o la especificación de un territorio particular. El espacio reducido como una cámara de ecos, un lugar en donde se valora la intimidad de la relación de un hijo con su madre, más allá de descripciones totalizantes o paisajes completos, acabados o en construcción. Es un gesto mínimo, pero que podría ser fundamental para el desarrollo del relato en cuestión y que muestra un nuevo tipo de elección narrativa, un nuevo punto de vista que plantea Arenas y que podría ampliarse a al panorama de los autores latinoamericanos de ese momento.

Para complementar esto último, hay que recordar la categorización que emprende Héctor Libertella en su libro *Nueva escritura en Latinoamérica*, cuando analiza justamente la literatura de ese periodo particular, en el que se inscribe la novela del cubano. Obviamente, Libertella no

¹³ Guadalupe Silva nota en su ensayo “Literatura y disidencia en los primeros textos de Reinaldo Arenas”, que el movimiento del personaje en la novela posterior que escribe Arenas, *El mundo alucinante*, se podría catalogar como un afuera, un movimiento “hacia afuera”. Fuga, que se contrapone a este primer momento de “viaje al interior”: “La configuración del espacio y los movimientos físicos del héroe permiten ver el valor de principio que se atribuye a la disidencia dentro de la ficción. A lo largo de todo *El mundo alucinante* Servando repite el mismo movimiento *hacia fuera*” (2247)

sólo está pensando en la literatura de Arenas en particular, sino que intenta hacer un panorama general de autores latinoamericanos que representan para él una generación especial dentro de la narrativa de la época (más o menos novelas escritas entre el 65 y el 75) que se desarrollan en ambientes específicos y que él llamará la “literatura de las cuevas”. Se podría añadir a este concepto la “literatura del pozo”, que ya no quiere representar a una realidad Continental, grandilocuente, identitaria, latinoamericana, sino que, al parecer, se transforma en un espacio aislado y pequeño, que resuena:

Cavernícolas, antigüedad, reliquia, tallado, pulido... y además trabajo de colorido, *inscripción*, esculpido, un desfiladero que sugiere el mismo efecto crítico y coloco a los “escritores de las cuevas” en la situación de dibujar otra piedra donde la tradición literaria del Continente se proyecte materializada para sobrevivir. También aquí muere la ilusión de un Continente explicado por sus textos, o, inversamente de una literatura tipificada como “latinoamericana”; en todo caso la escritura de las cuevas mira al Continente mientras ella misma va haciéndose, mira todos sus signos y sus formas de trabajo, arrastra los del pasado y los reelabora en la oscuridad de su propio ojo: ahora el ojo que ve, ve que todo lo de afuera es igual, lo único distinto es el propio ojo que está mirando, entonces el ojo vidente quiere ser ciego: no ve nada fuera de su deseo de volver a la caverna y *trabajar* (en) *lo oscuro*. (Libertella, 35)

La propuesta de escritura se tornará hacia lo íntimo. Libertella categoriza a Arenas como un representante de la “Nueva escritura en Latinoamérica”, autores que rompen con la tradición literaria que los precede (el Boom) y que fijan su mirada en acontecimientos mucho más personales. Este tipo de autores (Arenas, Lihn, Lamborghini, entre otros) discutirá con antiguas dicotomías (poetas de la tierra / poetas malditos; movimientos europeístas / localistas; entre otras), para desarrollar una escritura mucho más consciente y crítica frente a las grandes ideologías. Consciente, en el sentido de autores que ya no solamente encarnan su escritura creativa, sino que también están inmiscuidos con la crítica literaria o la teoría, autores que se releen, se parodian, se ficcionan, entre otras. Otra cosa importante es que la propuesta de estos autores ya no reclama la definición total de la idea de Latinoamérica, sino que su movimiento se elabora desde lo profundo y lo pequeño: “el Continente como una piedra que se escribe”. Se rompe un poco la idea de totalidad territorial y comienza la crítica de las ideologías imperantes de la época (como la Revolución Cubana), buscando una unión, pero una unión crítica de realidades latinoamericanas.

El ojo de los autores que Libertella estructura, lleva un movimiento que retorna a lo oscuro de la mirada, hacia el fondo de las cavernas, ya no existe una amplitud que abarca la conciencia

de todo un Continente, sino que, en los juegos del lenguaje la relación entre la acción y la escena es mucho más íntima, ínfima. El movimiento se vuelve menos “Latinoamericano”, en el sentido de abarcar un territorio o una identidad que conglomere distintos espacios de producción, para instalarse con narrativas más “personales”:

No una relación que defina lo típico de Latinoamérica por los temas de su literatura. Sólo una suma de productos que fabrican cierto espacio, y que en vez de explicarse por hábitos del grupo de escritores o por mitologías personales “encarnadas”, se revela en la inscripción: el Continente como una piedra que se escribe, la geografía como una suma de inscripciones. (Libertella, 14,15)

Desde aquí se elabora la idea de la “escritura de las cuevas”. Por esto mismo, no es extraño que la novela del cubano comience planteando un conflicto que se ambiente en un espacio reducido, cavernícola, oculto, profundo e íntimo, familiar, como el pozo. En este principio de la novela se muestra una relación confusa, pero que se plantea desde un espacio mínimo y hogareño, ya no hablando desde una perspectiva Continental o pueblerina o de grandes comunidades, sino que reduciendo la problemática a un territorio real exiguo. Un escenario que a su vez, es un agujero.

Ahora, José Ismael Gutiérrez, plantea la pregunta en su artículo “Reinaldo Arenas: ¿escritor neobarroco?”, se pregunta cuál es la diferencia entre la construcción de un mundo total y ordenado, como por ejemplo el de Carpentier en *El reino de este mundo*, y la forma en que Arenas piensa la realidad a la que se refiere. Mientras el primero ordena, pule y describe, el segundo plantea que “el mundo real es deconstruido a base de diseminar los objetos y los seres que lo pueblan en la fragua llameante de la burla”. Según el autor, Arenas, a través de diferentes mecanismos paródicos, de burla y procedimientos cercanos al neobarroco, difumina los bordes de los objetos a través de la risa. Aunque, si se mira de cerca, no es solamente la burla la que aparece como motor diseminador de la realidad, sino que también la fuga, la problematización entre planos de existencia, las personificaciones, la ambigüedad gramatical, hipérbaton, entre otras.

Gutiérrez continúa con la idea de diferenciar dos momentos de las letras cubanas, intenta dar cuenta que Arenas, se escapa a sus predecesores, tratando de escaparse a cualquier forma de descripción y creación de un mundo ordenado según leyes específicas y claras:

En Carpentier la historia está omnipresente ejerciendo sobre los personajes una función coercitiva de tal calibre que éstos quedan bastante limitados en sus movimientos:

[...] llega un momento en que todos los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo, el mueble donde finalmente se sientan¹⁴. (25)

Arenas, menos respetuoso con el referente histórico objetivo, dota a muchas de las acciones ficcionalizadas de un sentido apócrifo y, de paso, transmite una mayor libertad y una vida independiente a sus criaturas. No se infiere en sus obras miedo alguno a traicionar el dato verificable supliendo con su imaginación las lagunas que hay en el pasado o tergiversando descaradamente los hechos documentados para acomodarlos a la trama que inventa. (127)

Aunque, en realidad, esta cita se refiere a una comparación entre dos temporalidades históricas presentes en Carpentier versus la de Arenas, con estas dos formas de referirse a los hechos históricos, se contrastará la obra de Carpentier con *[E]l mundo alucinante* de Arenas. Sabiendo que esta última es una obra posterior de Arenas¹⁵, y que no tiene que ver, necesariamente con *Celestino...*, es necesario dar cuenta que ya desde el principio de su producción literaria, este fenómeno de dar independencia a sus personajes con respecto a una realidad histórica, es fundamental en la conciencia de esta primera novela.

De hecho, es Rut Roman en su artículo “La incansable lucidez del juego...”, la que se refiere a esto, cuando analiza la primera novela de Arenas, ya que entiende que el trabajo para la creación de un marco de acción para los personajes en Arenas siempre termina en el plano de la imaginación:

Desde la primera página de *Celestino antes del alba*, el relato, dando un salto pasmoso, encara al lector con el sinsentido de una imaginación deslumbrante. Siguiendo un ritmo constante y sorpresivo, el relato ensarta imágenes que encandilan por su exuberante violencia. Dadas estas condiciones de fantasía e irrealidad, sorprende la crítica que se limita a leer entre sus líneas las referencias autobiográficas de la infancia de Arenas; o la lectura testimonial que resalta las condiciones de miseria en que vivían los campesinos en la Cuba pre-revolucionaria. Si bien *Celestino*, como toda obra de arte, es un objeto elaborado en medio de circunstancias históricas, su hiperbólico despliegue de lo fantástico tira una línea tangencial hacia la fantasía con que la infancia salva la realidad. Su estrategia evasiva señala hacia la interioridad de la exploración subjetiva como clave de escritura y así va más allá de la evidencia de lo testimonial o de la fácil prescriptiva denuncia de las circunstancias externas. (182-183)

¹⁴ Esta cita está tomada de una entrevista con Emilio Santí. Ver bibliografía.

¹⁵ Esta novela ficciona la biografía de Fray Servando Teresa de Mier. A partir de un hecho histórico concreto se crea un mundo totalmente delirante. La idea es demostrar que a Arenas no le interesa describir realidades, sino que diseminarlas.

Por este motivo, quizá, la narración se construye desde el pozo. Es el adentro del personaje principal lo que interesa a Arenas. Más allá de pensar en el pozo como el centro de un espacio familiar campesino, en los bordes de las grandes urbes latinoamericanas, más allá de dar testimonio directo de la violencia que construye un ambiente hostil familiar del que no se puede escapar, más allá de pensar en el pozo como un lugar triste y escondido. El pozo es la interioridad de los personajes, un adentro.

En un ejercicio sencillo, aunque arriesgado, se podría contrastar la idea del espacio mínimo en Arenas con la idea del pueblo en, por ejemplo, García Márquez. Recordando el inicio de una novela contemporánea a *Celestino antes del alba*, *Cien años de soledad* (1967), se notan los dos momentos diferenciadores. Mientras la novela del cubano optará por una descripción pequeña del espacio dentro de un pozo, el colombiano elige la descripción de un pueblo imaginario, Macondo:

Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (5)

Si bien estas novelas están publicadas el mismo año, los autores privilegiarán descripciones del espacio distintas al comienzo de cada uno de los relatos. Quizá no es azaroso que Libertella estructure la “Nueva escritura en Latinoamérica” con Arenas pero sin García Márquez. La relación de los personajes y el espacio es diferente. La novela del cubano comienza pensando en este espacio pequeño que evitará la descripción amplia para centrarse en la relación de los personajes con su imaginación o mundo de los sueños. Esto se repetirá a lo largo de toda la novela. El protagonista comenzará su relato “cantando desde el pozo” y evitará la construcción de un territorio imaginario, amplio (¿Latinoamérica?). Es necesario pensar en esto, ya que el movimiento de estos autores catalogados por Libertella se orienta más bien a la creación de un mundo interior en desmedro de la descripción de un territorio. El espacio se torna hacia el interior y en la novela *Celestino antes del alba*, el interior o la problemática de los personajes se interioriza, transformando esta narrativa en un espacio psicológico, mental. Desde el principio se marcará la temática de los sueños, de la relación de una madre con su hijo, relaciones personales más allá de esquematizar las relaciones en un pueblo imaginario. Interesante lo que dice Libertella: se mira al

Continente pero se reelabora en la mirada (oscura) de estos nuevos autores. Quizá todo esto se podría resumir pensando en dicotomías de la construcción de lo íntimo/ grupal o la creación de un afuera/adentro.

Siguiendo el mismo argumento, se podría entender esto mirado desde Luis Harss, en sus famosos ensayos de diez escritores latinoamericanos de 1966, *Los nuestros*. Él ve una evolución en la novela latinoamericana que comienza a mediados del siglo XX¹⁶. En su forma lineal y evolutiva de ver la literatura latinoamericana, se da cuenta de que los escritores de esa época comienzan a elaborar novelas que se escapan, en cierta medida, de las textualidades que se elaboraron justo antes en el continente y que pertenecen más bien, según Harss, a la asimilación del género naturalista europeo. La literatura hasta ese entonces, salvo algunas excepciones que nombra, estaba compuesta por escritores semi-profesionales y con tendencia a elaborar una escritura aristocratizante, basada en modelos foráneos a América, pero con la profesionalización del oficio y con el ímpetu de la Revolución Cubana, lentamente los escritores comienzan a salirse de la descripción del paisaje para adentrarse en las profundidades de la intimidad o caracterización de personajes, lo que da paso a la creación literaria:

Si, en general, nuestro escritor es todavía introspectivo, es capaz ya de la concentración y el esfuerzo sostenido que requiere el parto creador. Ha comenzado como García Márquez, a ir más allá de la observación y el testimonio, a la revelación y el descubrimiento. No sólo registra lo que ya está presente, sino que agrega algo nuevo. Sabe que cosecha de la realidad lo que ha sembrado en ella. Por cierto que no todos nuestros escritores se reconocerían en este retrato. Porque nuestra literatura, siempre obstinadamente materialista, sigue desconfiando de la interioridad y descuida bastante la caracterización del personaje. Novelistas tan distintos como Carpentier y Vargas Llosa, por ejemplo, no sólo la evitan casi por completo, sino hasta se empeñan en negar su valor. Hereda en esta actitud el viejo fetiche naturalista, según el cual las psicologías individuales son incompatibles con la buena sociología, que por alguna razón debe ser impersonal. La premisa de esta literatura, que a falta de gente predominan las pinceladas histriónicas, es que todas las personas son iguales dentro de una situación dada, que las define enteramente, anulando o en todo caso invalidando las variantes interiores. (39-40)

¹⁶ Es indispensable apuntar que el pensamiento de Harss se basa en una cantidad limitada de escritores a los que referencia en su obra y además, su análisis tiene relación con una mirada evolutiva de la literatura latinoamericana que privilegia el cambio en el estilo en el siglo XX y con el cambio de realidades socioeconómicas que sufre el continente a partir de la década de los sesenta. Lezama Lima, por ejemplo, al contrario, privilegiará la síntesis cultural que vive la intelectualidad americana, por sobre la idea de crecimiento, cambio o evolución en los contenidos.

Se le dio prioridad hasta ese entonces a la aglutinación de grupos sociales para la caracterización colectiva en función de una interpretación social más contundente y objetiva. Cobra valor la capacidad de mirar en perspectiva las características de un lugar y catalogarlo de acuerdo a parámetros que podían resultar también como un esfuerzo de moralización social. Está comenzando un tipo de novela nueva, pero no se ha podido completar del todo.

Aunque el autor no es del todo optimista con este nuevo tipo de literatura, considera que la novela íntima está recién comenzando y aún falta tiempo para que se desarrolle en profundidad: “la pobreza interior sigue siendo no sólo un grave impedimento mecánico dentro de nuestra narrativa sino también un verdadero obstáculo psicológico” (40). El autor ve que paulatinamente comienza una identidad latinoamericana fuera de los rasgos característicos de la descripción de una clase o de un pueblo campesino, por ejemplo, para adentrarse cada vez más en relatos que fomentan la fantasía y las temáticas psicológicas de algún personaje en especial.

Se podría pensar, junto con Harss, que lo que comienza a hacer Arenas en el 67, tiene que ver con este movimiento de la novela que se escapa de la descripción propiamente tal y configura una realidad diferente con respecto a sus contemporáneos. A Arenas no le interesa dar cuenta descriptivamente de una realidad tangible mirada desde un punto objetivo, sino que va a hacer el gesto contrario de buscar una realidad profunda y mental, íntima, que describa en su subjetividad los sueños de un niño escritor y no necesariamente la cultura o la identidad latinoamericana en su totalidad. La novela tiende hacia un adentro (si es que se puede llamar adentro a la realidad psicológica de un personaje) que revela problemáticas personales y muy específicas de un lugar ínfimo, una familia pequeña, en un país pequeño como Cuba.

A Arenas, desde este primer momento en su camino como escritor, le interesará, hablar desde adentro, subjetividades de los personajes que deconstruyen el paisaje, el ambiente en el que suceden los acontecimientos. Por este motivo, el narrador sólo ve el pozo y canta desde el pozo, no hay una visión panorámica de la realidad, no existe una construcción sólida del ambiente en que se desarrolla la trama. Básicamente no se explicitan las descripciones como en *El reino de este mundo* o en *Macondo*.

Estas características serán fundamentales en la obra de Arenas. En su segunda novela, y como antes fue mencionado, el cubano priorizará la expresión de la personalidad de un personaje

histórico por sobre los hechos verificables. No será importante el dato, sino la plasticidad con la que se mueven los personajes por el ambiente¹⁷.

3. Narrador, protagonista, personajes

El punto final a destacar en este comienzo de la cita de Arenas, y que refuerza todo lo anterior, es el estilo narrativo del último párrafo citado. Si bien el narrador comienza hablando en primera persona dirigiéndose a un lector imaginario, en el tercer párrafo de este inicio le habla directamente a su madre. Esta forma de contar la historia será también una marca del texto completo y ayudará a dar esta sensación de estar dentro y fuera del relato, es decir, no solamente las circunstancias, los acontecimientos pulularán entre lo onírico y la realidad externa, sino que también se apoyará este extrañamiento con las diferentes formas de narrar y cómo aparecen las voces dentro del relato. No se sabe bien dónde está parado el protagonista ni hacia quién está dirigido el texto, a veces esta confusión llegará a niveles extraordinarios.

El narrador cambia drásticamente y sin aviso de interlocutor, lanza una advertencia a su madre y la hace participar del relato. Así también se confunden las perspectivas del texto cuando se presenta la idea de un narrador que es un reflejo en el agua del protagonista. Existen intercambios dramáticos de miradas, de voces que cuentan la historia, el narrador está en el pozo, fuera del pozo, mirando el pozo, la madre está flotando en el agua o está fuera del agua, se relata un sueño o se relata la realidad. Un pequeño acontecimiento que no se sabe bien dónde está ocurriendo y que el narrador no se preocupa o no le interesa explicar bien el espacio donde acontecen los hechos, lo que da a entender que el reflejo del agua podría también ser un personaje o podría ser también el narrador del relato. Fijarse en esto puede tornarse un poco exagerado, pero esta será la tónica de toda la narración y desde el principio se plantean los hechos con esta aura de confusión, es decir, la narración se ambienta en la cueva/pozo en donde resuenan voces distintas que cuentan una historia entre el límite de lo real/ onírico.

Y es en este intercambio de punto de vista entre el narrador y su reflejo, van creciendo los acontecimientos, la historia transcurre en este traspaso de la pared de la realidad que lleva a lector real (el que está afuera) a involucrarse en este juego de miradas. Se evitará la tercera persona,

¹⁷ ¿Será el ambiente y la mente de los personajes la misma realidad en el mismo plano?

despersonalizada, formal, objetiva, que emula una seriedad descriptiva, fórmulas de protocolo académico que abundan en las novelas canónicas latinoamericanas, para dar paso pleno a una intimidad confusa.

La intimidad se torna confusa porque no se puede leer la novela como un diario íntimo, no hay una transparencia entre el narrador y el personaje principal, cada tanto se realiza un intercambio entre el narrador y su reflejo, las cosas que lo rodean despiertan, como los fantasmas, como su madre y lo invitan a soñar.

Sujeto enunciativo, propio más bien de la lírica, que revela un Yo que al mismo tiempo está atravesado por sus espejos, sus reflejos, y que es precario, desaparece y hace plantearse la pregunta de dónde realmente está. Ese pequeño juego del “Yo desde abajo reflejándome arriba” hace recordar el *Trompe-l'œil* del barroco, el engaño del ojo, tan estudiado por un contemporáneo y coterráneo de Arenas, Severo Sarduy justamente en su artículo “Barroco”:

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de su artificio, da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva –y por ello sospechosa- compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas. (254)

Declinación, se entiende como la desconfianza en los sentidos que comienzan a decaer, ya no existe una lógica (¿o nunca existió?) que pueda dar cuenta de una mirada única, de una perspectiva lineal. La lógica llama a que el reflejo se encuentre en el fondo del pozo y que la realidad se muestre en la parte superior de éste, pero en un juego (¿infantil?), aparece el engaño y la dirección que toma la historia cambia. Es sutil, debe ser sutil el engaño, para sentir que nada ha cambiado, lo muestra con la lógica del que menos exhibe. El narrador se hace pasar por su reflejo.

Da la impresión de que estos dos elementos distintivos en este párrafo: el narrador y su reflejo, se hacen solamente uno, en este sentido, se compactan, pero esta es solamente una impresión para el lector. El que dice y a lo que se refiere (o el que enuncia y su enunciado) son dos elementos que no están en el mismo plano, pero aparecen como si lo estuvieran. Pareciera que el narrador miente sobre su posición, es decir, habla desde esta primera persona: un Yo, que mirado de cerca, es un Yo dividido: el narrador es su reflejo.

El *trompe-l'œil* inventado precisamente para simular un espesor, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa instancia misma del ser-allí, parece

apelar a nuestra mirada como para captarla, hacerla deslizar a lo largo de sus planos lisos, bruñidos, sobre los objetos patinados por el manejo, o al contrario, invirtiendo ese llamado, transformar su *platitude* en mirada, contemplarnos para suscitar así la dimensión, ahuecar el plano único, ya que “la profundidad no nace más que en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarlo”¹⁸. (Sarduy, 255-256)

Pero el reflejo también es su Yo, un juego que simula un espesor, en donde aparentemente hay dos, finalmente hay sólo Uno o el que parecía el Uno indivisible, también está donde se encuentra su reflejo. Este es el juego de la identidad partida o de querer generar dobles en donde no los había. Por eso la primera persona es cuestionable. Hay un narrador que enuncia y que no es testigo de los acontecimientos, participa plenamente de las cosas que están sucediendo en el relato, pero esta participación es compartida.

Quizá por este motivo, la descripción de los acontecimientos, desde ahora en adelante, tendrá que ver con la participación emotiva e íntima del narrador con lo que le sucede. La descripción de las situaciones forma parte de la forma del narrador. Desde ahora en adelante se intentará llenar un plano de no diferenciación entre acontecimiento y sujeto acontecido. Por este mismo motivo, esta novela reestructura las descripciones, no es capaz de elaborar grandes cuadros de paisajes y lugares, no es capaz de describir una zona, un espacio, porque en esta primera parte, son mucho más importantes los personajes y sus relaciones, más aún, la mirada del protagonista-narrador con sus espacios mentales de ensoñación.

Hay que tener en cuenta esta cita de Sarduy para el análisis de acontecimientos posteriores, porque será este inicio un gesto que se repetirá a lo largo del relato. No se pueden dejar de lado algunas características del barroco que aparecerán en la novela del cubano. Esto será una marca diferenciadora que atravesará toda la novela. Existirán diferentes maneras de dar cuenta de estos juegos barrocos que tanto interesan a Sarduy, pero por ahora, es necesario dar cuenta de ellos desde este primer momento.

Esta figura del reflejo, la personalidad espejeante del narrador, estará complementada por diversos personajes. El narrador se identificará con elementos que aparentemente están en la realidad, son parte de la casa, pero que lentamente se empiezan a borrar en el paisaje onírico.

¹⁸ Esto último citado de un ensayo de Roland Barthes: ‘Le Monde-Objet’

Por eso los personajes son tan importantes en la narración, porque no se sabe muy bien, o es difícil dilucidar, hasta dónde puede llegar la personalidad del narrador, su cuerpo.

La diferencia fundamental entre personajes protagónicos será la más complicada. Desde el principio ya existe un destello espejeante entre el protagonista y Celestino, el niño-poeta. ¿Primo muerto? ¿Alter Ego? ¿Un fantasma? ¿Una parte de la casa? ¿Narrador escondido en un juego de miradas? Estas preguntas no se podrán responder aún. Se sabe que Celestino es un personaje principal pero su identidad no es un tema a tratar todavía.

Esta apertura del yo (la duplicidad) y esta exclusión de la mirada de persona objetiva, es una decisión narrativa que, se acerca más a la lírica que al relato. Y esto justamente es el punto que permite señalar que la novela rompe con los presupuestos del realismo y su forma de representación, en la que los territorios están muy claramente separados: el espacio de la sociedad, el de la vida privada, el de la mente, el de los sentimientos, el de los sueños, el de los afectos, etc. Acá, en cambio, el punto de vista de la novela es abierto, múltiple y confuso. El narrador puede ser “un niño de verdad” y puede ser también un fantasma. Puede ser el que se refleja en el agua, y el agua misma. La subjetividad está abierta, rompe con todas las limitaciones de una representación realista. Es un espacio absolutamente subjetivizado. Esto último se conecta a su vez con la ruptura con la novela “naturalista” de la que habla, por ejemplo, Harss.

Este reflejo en el fondo del pozo va cambiando de lugar y puede aparecer a veces, en las cosas o en los animales y el narrador de la novela dice: “La mayoría de estas lagartijas me conocen y me odian” (9), refiriéndose a los animales que él ve y que comparten la estadía en la casa familiar. El reflejo toma una personificación en estas lagartijas monstruosas: “Pero ellas saben más de la cuenta, y en seguida que me ven, dejan de llorar”. La madre regaña al hijo, pero este se construye también en las lagartijas, se refleja, y en una serie de elementos que lentamente van apareciendo en el relato.

Dentro de este grupo imaginario, onírico de personajes, aparecen también los primos muertos, almas que viven en el techo de la casa, que lentamente se van transformando también en personajes reales, de carne y hueso y que participan activamente dentro del ambiente familiar. Ambiente lleno de almas en pena, más muertos que vivos, pero que de todas formas, inciden en el relato y en el espíritu del narrador-protagonista: “Bailando yo solo sobre el techo. A mis primos ya los he hecho bajar y están de nuevo durmiendo entre pinos. Dentro del cercado de ladrillos blancos.

Y cruces. Y cruces. Y cruces.” (10). Es decir, el protagonista del relato es capaz de ver las almas en pena de los muertos y esto hace pensar, que Celestino, el niño-poeta también es un muerto, parte del grupo de primos.

El protagonista y su madre, Celestino y los primos muertos. Es así como comienza el relato, con diferenciaciones sutiles, ya se puede establecer algunos de los primeros personajes de la narración. Se sabe, ya a esta altura (primeras dos páginas de la novela) que el contexto de desarrollo de la trama será en un ambiente rural, específicamente una casa familiar en medio del campo. Como antes ya se ha mencionado, no existirá, o el autor no se inclinará por la descripción acaba del pueblo, solamente se centrará en la casa rural y pocos personajes que van apareciendo en el relato.

Los personajes se aúnan en las diferentes voces, se confunden porque al haber poco espacio para describir, las personalidades se amontonan. Por este motivo, el protagonista va cambiando o derivándose en diferentes personalidades. Las personalidades múltiples, logran pasar por un primo muerto, un amigo imaginario, la cabeza de su madre, el abuelo o la abuela, y las demás cosas.

El autor cuando elige un espacio pequeño para la acción, hace que en un juego de personalidades, los deseos de los personajes también se difuminen en un pequeño lugar. No se habla de la intemperie o de variedad infinita de personajes en una escena amplia de enorme contenido, es el hacinamiento el que hace que las personalidades compartan características. Por este motivo, no se puede identificar plenamente un personaje con una característica particular, sino que dependiendo de la posición (posiciones de combate) se desarrolla su rol. Dentro del pozo los pensamientos se indiferencian, tal como lo que se podría catalogar de bien o mal se vuelven indiferenciados. En esta novela, el afán moralizante tiende a desteñirse en función de la imaginación libre en el espacio diminuto, en el pozo.

Las características de cada uno de los personajes, en este momento, son precarias, tal como el espacio en el que habitan. El ambiente y los sujetos tienden a combinarse en función de la imaginación, creación única a través del lenguaje. El discurso grandilocuente o la creación de grandes espacios de acción (Latinoamérica) se reduce a un puñado de personajes que tienden a confundirse entre sí, cosas animadas que rodean la casa de campo (animales, herramientas, etc.) y un espacio mínimo de acción, lleno de agua y oscuro, el espacio que da la vida al hogar y la quita.

Capítulo 2

Escrituras

“la literatura es la infancia por fin recuperada”

Bataille

1. Escribir

Una de las características principales que se puede destacar de la novela de Arenas tiene relación con la obsesión del niño-poeta-fantasma protagonista con el acto de escritura, una escritura que mantiene fuera de la mirada de su familia y que la esconde como un secreto, una vergüenza. El niño tiene una manía que no puede evitar, es capaz de escribir sobre todas las superficies posibles y en cualquier momento como un deseo incontrolable, como un juego incontrolable, al parecer está escondiendo algo, pero entonces, ¿qué es lo que esconde la escritura de Celestino en los árboles? ¿Por qué el afán de escribir sobre todas las superficies de la casa?:

Esta casa siempre ha sido un infierno. Antes de que todo el mundo se muriera ya aquí solamente se hablaba de muertos y más muertos. Y abuela era la primera en estar haciendo cruces en todos los rincones. Pero cuando las cosas se pusieron malas de verdad fue cuando a Celestino le dio por hacer poesías. ¡Pobre Celestino! Yo lo veo ahora; sentado sobre el quicio de la sala y arrancándose los brazos.

¡Pobre Celestino! Escribiendo. Escribiendo sin cesar, hasta en los respaldos de las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de magüey y hasta en los lomos de las yaguas, que los caballos no llegaron a tiempo para comérselas.

Escribiendo. Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de magüey 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.

“Eso es mariconería”, dijo mi madre cuando se enteró de la escribidera de Celestino. Y esa fue la primera vez que se tiró al pozo.

“Antes de tener un hijo así, prefiero la muerte.” Y el agua del pozo subió de nivel. (Arenas, 11)

De esta manera, un rasgo primordial en la vida del primo muerto Celestino, es que se dedica a escribir. A partir de esta página se demuestra su obsesión con la letra. La grafomanía de andar escribiendo en todas las superficies disponibles, en todos los lugares recónditos de la casa. Y este último momento es importante porque es aquí en donde ocurre la transformación del paisaje que rodea a los personajes. Celestino talla en cada uno de los lugares que puede su marca, sus escritos.

Se hace real a través de la escritura. Como si el alma errante de Celestino estuviera obligada a escribirse para fijarse. Hay que recordar que este personaje siempre ocupará ese espacio intermedio entre el niño-fantasma, el amigo imaginario que desaparece cada tanto, que vaga por la casa familiar pero que existe solamente en estos pequeños momentos de juego, imaginación y también en la letra escrita. Celestino se hace presente en lo que escribe como si fuera un espíritu que aparece en las letras, en las grafías que de repente están en todas partes y en ninguna. La casa es un infierno que lentamente se empieza a poblar de letras. Espacio intermedio ocupado por la escritura, la casa es su soporte.

Si bien la escritura es la forma en que el espíritu se hace presente a través de la letra, esta se presenta de manera resistente, es decir, es una entrada a la comunidad familiar de forma resistente porque en cierto sentido, representa una forma de comunicación del niño muerto pero también una manera de su intimidad. La escritura guarda un secreto, a veces pareciera ilegible, que no se puede develar del todo, una interpretación o lectura que finalmente se escapa a la manera total del relato familiar. No es una participación plena con respecto al círculo familiar que protagoniza la historia, la escritura es una comunicación resistente. Se comunica y se esconde, ya que aparece la forma pero no se sabe bien el contenido. No se escribe para comunicar, ni para ser parte de una lectura colectiva estampando la historia de la familia, su trama. El niño se vuelve extraño a los suyos en su práctica.

La participación de Celestino (participación resistente) en la novela y en el texto familiar es a través de la escritura, aparece en lo que escribe. Quizá lo problemático es simplemente que Celestino, primo muerto, está en lo que escribe y no puede dejar de hacerlo. Celestino es lo que escribe, existe mientras lo hace, se muestra y se demuestra en el paisaje que rodea a la casa de campo, en los árboles.

Justamente es Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, quien explica que la escritura es ese momento que se encuentra entre la lengua y el estilo. Esto quiere decir que existe, por un lado, un eje perteneciente a la lengua o la manera en que el lenguaje es creado para comunicar. La lengua es aquel momento, espacio cotidiano de hábitos pensado para comunicarse entre los humanos cuyo uso deja huella en la Historia: las palabras se cargan de significados sociales y se utilizan, o sea, su valor pertenece al uso de las mismas. En el otro extremo, se encuentra el estilo, la forma particular e individual en que cada persona (especialmente cada

escritor) utiliza la lengua en su subjetividad. El estilo es personal e intransferible, el momento de entender íntimamente la lengua.

La lengua como lo pasajero, sonoro, lleno de vínculos, base de toda comunicación, espacio casi infinito de intercambio, mientras que el estilo, parte fundamental de cada una de las personas, donde un escritor intenta poner su forma de ver la lengua, su forma de sentirla y de hacerla su esplendor:

[...] las alusiones de estilo están distribuidas en profundidad; la palabra tiene una estructura horizontal, sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconde se desanuda en la duración de su continuo; en la palabra todo está ofrecido, destinado a un inmediato desgaste, y el verbo, el silencio y su movimiento son lanzados hacia un sentido abolido: es una transferencia sin huella, ni atraso. (Barthes, 18)

Pero en el estilo existe un fetiche de la lengua, una forma de apropiación personal no transmisible, por eso, su carácter de soledad o de palabra personalizada que rompe el continuo de la comunicación que representa la lengua. Hablar es mostrar la poca profundidad de la comunicación mientras que en el estilo, en la creación personal a partir de la lengua, se va develando un humor, un carácter específico, una manera de ver la lengua, en cada una de las personas creadoras.

La escritura se encuentra en el medio de esta dicotomía. No es necesariamente comunicante, porque esa función le correspondería a la lengua y tampoco es necesariamente íntima, porque ese sería del estilo. La escritura es ese momento donde la intimidad se hace comunitaria, es decir, la forma que tiene cada uno de los escritores para comunicarse, para ser parte de la corriente social del lenguaje. Pero al mismo tiempo, la escritura no debe ser simplemente la manera de mostrar un contenido (de comunicar) porque carga con la personalidad e individualidad de quien escribe. En este sentido, la escritura también es resistente, una forma comunicativa resistente, es decir, no existe una transparencia total entre lo que se escribe y lo que se quiere comunicar. Barthes profundiza este punto en *Variaciones sobre la escritura*:

Algunos lingüistas se atienen con agresividad a la función comunicante del lenguaje: el lenguaje sirve para comunicar. El mismo prejuicio se da entre los arqueólogos y los historiadores de la escritura: la escritura sirve para transmitir. Con todo, estos últimos se ven obligados a admitir que, con toda evidencia, la escritura ha servido a veces (¿siempre?) para celar lo que se le confiaba. Si la pictografía es un sistema simple, particularmente claro, lo que los escribas sumerios abandonaron en provecho de cierta opacidad gráfica fue la legibilidad, pues pasaron a un sistema difícil, complejo, abstracto, diversificado en numerosos registros de grafismos, a

menudo en el límite de lo descifrable (la ideografía cuneiforme), la criptografía sería la vocación misma de la escritura. La ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad. (91)

Dependiendo de la decisión del escritor, se puede optar por la escritura utilitaria que transmite la eficacia del intercambio comunicativo (según Barthes la escritura burguesa) o aquella que se resiste con la ilegibilidad de lo que se escribe. El lenguaje vertido hacia el exterior con toda una red de palabras sistemáticamente ordenadas que funcionan en la capacidad básica humana de comunicar sucesos pero que tienen su contraparte en algunas formas de escritura: celadora del mensaje, críptica de la comunicación. La avidez comunicativa, que tanto ha dado para la construcción de la cultura, no coincide necesariamente con la escritura, que al resistir lo utilitario, guarda un secreto, una personalidad¹⁹. Si en un primer momento se planteó la primera dicotomía lengua/estilo, en estas *Variaciones* se plantea la segunda: escritura que comunica/ escritura que cela.

La letra hace ver a Celestino, lo hace aparecer y participar en su intimidad, quizás de manera críptica o ilegible, eso lo hace finalmente aparecer de forma resistente. Y ahora se plantea un nuevo problema: escribir no es un trabajo útil para la economía familiar. Escribir es un doble espacio problemático, el mismo espacio problemático que ocupa Celestino ya que no se puede establecer la figura de este personaje como un elemento totalmente ajeno a la trama, pero al mismo tiempo, tampoco se puede analizar como plenamente participante de los acontecimientos familiares, hay que recordar que Celestino es un fantasma, un evento, una presencia que se hace carne en la escritura, que se comunica con la familia a través de la grafía deseante en los árboles, pero, es este mismo código el que lo hace esconderse o desviarse. Escribir es un acto que lo mantiene al margen del orden patriarcal pero que al mismo tiempo, lo muestra. Escribir lo deja fuera del acto productivo de la casa, el niño que escribe, no trabaja como al abuelo le gustaría que lo hiciera²⁰.

¹⁹ Hay que poner atención y decir que la escritura, según Barthes, tampoco coincide directamente con el estilo, que es la forma subjetiva de usar la lengua. La escritura podría ser utilitaria (más cercana a la lengua) o podría ser más críptica (más cercana al estilo), pero representa una forma de comunicación problemática.

²⁰ En muchas entrevistas y en la autobiografía, será el propio Arenas el que demarca su eterna lucha con el Castrismo y la idea del trabajo en la Isla. Conocidas son las críticas de Fidel al trabajo intelectual, la eterna lucha de la Revolución entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, en las que se vieron involucrados los escritores de la época. Se ha establecido una conexión real entre la vida del niño poeta y el autor.

No importa demasiado el contenido de lo que escribe, solamente el acto sirve para la condena familiar, escribir es salirse de la economía familiar e inventar una forma de intimidad entre Celestino y el narrador, el niño que cuenta el relato. No interesa el contenido de la escritura, lo condenable es apartarse de la corriente del trabajo en el campo, apartarse de las relaciones que mantiene el abuelo de la casa sobre los cuerpos de los integrantes, sobre su fuerza laboral. Apartarse del lenguaje que se crea en la casa de campo.

Si bien se presenta a Celestino como un fantasma, un primo muerto o un personaje que aparece de vez en cuando, su presencia estará marcada por la escritura. La escritura lo hace real y lo hace participar en el núcleo familiar. De todos los primos que aparecen en el techo, solamente Celestino se dedica a escribir. Y al parecer escribe sus poesías que son el motivo de pesar de la madre.

La “mariconería” asociada fugazmente al hecho de escribir, aparece como un contrapunto, en cierto sentido, a la muerte (y a la muerte de la madre). Entre todos los muertos que rodean la casa, la escritura es vida, un espacio que recorre todos los rincones del hogar. Un “lenguaje endurecido”, que restringe la duración de la muerte o la presencia de la muerte como ese eterno flujo en la casa familiar, como el lenguaje que se habla en la casa. Los árboles que crecen y crecen y desaparecen y crecen de nuevo y que se van transformando en la hoja en blanco para la escritura, en la página donde Celestino anota la vergüenza de la familia: sus poemas.

Doblemente resistente, la escritura no tiene por qué ser la forma habitual y directa de comunicación, no necesita ser transparente con respecto a la lengua comunicante y también, el tiempo de la escritura no pertenece al tiempo de producción en la casa familiar ni a las relaciones que establece el abuelo en la casa de campo²¹. Escribir es el momento pleno de libertad porque

²¹ En un pequeño artículo, “La cara barroca”, Barthes se refiere a Sarduy comparándolo con Mallarmé: “Un libro viene a recordarnos que, fuera de los casos de comunicación transitiva y moral (...), existe un placer del lenguaje, de la misma estofa, de la misma seda que el placer erótico, y que este placer del lenguaje es su verdad” (281-282). Más allá de pensar la escritura como una forma de transmisión de ideas o como la corrección de un estilo, Barthes privilegia el placer del texto por el texto, es decir, una finalidad de la escritura en sí misma, una forma de escribir que subvierte la lengua y que así, le devuelve su libertad.

En esto mismo se fija Yailén Campaña en “La mirada del ingenuo”, cuando relaciona a *Celestino* con el acto de comunicación: “En la narrativa areniana, ejemplo de lo que Severo Sarduy llama «nuestro barroco», la escritura se convierte en todo menos en una forma simple de comunicación. Crea un mundo paródico a través de la carnavalización del contenido de la narración, cuyo «carácter polifónico» se establece por medio de espejos, desdoblamiento de personajes y la abundancia de significantes y de diálogos. En los textos arenianos, la reiterada presencia del diálogo con el mundo exterior, el intertextual y el intratextual, crea la sensación de una obra espacial. Estas conexiones les

esta práctica no responde a una finalidad con respecto a la trama familiar (ni comunicativa, ni de trabajo), pero por esto mismo será castigada.

Si se pudiera pensar la novela familiar (trabajo familiar en el campo) como una historia, como una línea, es el personaje de Celestino el que irrumpe para cortar esa línea y desbordarla. La escritura del niño-poeta nace a partir de encapsular el mandato de la historia, de la trama familiar. O se podría decir con Rut Roman, en su artículo “La incansable lucidez del juego en *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas”:

El organismo primo/Celestino detenta un saber distinto. En la eficacia con que remonta el vuelo, en cuanto la amenaza está a ras del suelo, denota un saber enigmático propio de la fantasía. La constante evasiva a las explicaciones o cualquier forma de esclarecimiento revela una voluntad que persiste en su exilio del mundo real y no concede los límites con lo que debiera adaptarse a la realidad. Es un saber que se resiste al conocimiento, una obstinación filogenética, innata, en la que se adhiere el ambivalente objeto del deseo y del terror. (191)

El saber enigmático es la escritura. Quizá eso es lo que se reprime del niño-poeta que lentamente va indiferenciándose de la personalidad del narrador de la historia. La imaginación, es la vía de escape del orden familiar, de la ley del abuelo. No existe explicación, porque no se sabe por qué se dedica a escribir, solamente lo hace y ese acto es el acto del saber distinto (“la mariconería”), de exilio del mundo real. No es solamente la opresión familiar, es la muerte, que también podría pensarse como opresión política o social, lo que despierta la creatividad del niño-fantasma-poeta, es la opresión del lenguaje mismo, de la gramática o de la realidad en la que se encasilla la creación, el acto mismo de escribir, que encasilla la creación, no la deja vivir, la mata, la corta y que en cada momento vuelve a aparecer, en todas partes, una y otra vez, como vuelven a brotar los árboles, como vuelven a aparecer las superficies como páginas en blanco en la casa misma. Por eso la novela también delira.

2. Imaginación

Indiferenciación cada vez más enérgica entre el narrador y Celestino (¿y el autor?) que aparece y que crea este mundo imaginario. La escapatoria al trabajo en el campo, su divertimento,

dan un aspecto resonante a las obras que provoca que las interacciones entre los personajes adquieran una nueva dimensión. (34)

es la imaginación, incluso en situaciones que se tornan violentas, la imaginación de unos niños, son la posibilidad de cambiar el punto de vista con respecto a una realidad impuesta en el trabajo.

En esta escena, ya clásica de la novela²², mientras la madre amenaza con el suicidio - eternamente el suicidio- en medio de esa tragedia, aparece la belleza, la mirada profunda de la belleza. Hasta en el momento más evidente del terror y del trabajo, aparece la belleza:

- ¡Desgraciado muchacho! ¡Si yo lo que debía de hacer era ahorcarme ahora mismo!

Tengo deseos de levantarme y abrazarla. De pedirle perdón y llevármela lejos donde ni abuela ni abuelo nos mortifiquen. Tengo deseos de decirle: “madre mía, madre mía: ¡qué bonita estás hoy con tantas campanillas en el pelo! Te pareces a una de esas mujeres que solamente salen en las postales de navidad. Vámonos de aquí ahora mismo. Recojamos las cosas y larguémonos ya. No estemos ni un segundo más en esta casa horrible, que se parece al fondo de un caldero. Vámonos ahora, antes de que el condenado de abuelo se despierte y nos haga levantar para que le ordeñemos las vacas”. (18)

Siempre la amenaza de la muerte o la muerte rondando. La vida dirigida hacia la muerte, la historia familiar puesta frente a la muerte que se contrapone a la escritura, a la belleza. Una casa llena de fantasmas y mucho trabajo no remunerado familiar, economía rural impuesta por la figura del abuelo. Toda esta realidad tomada como trágica, inclinada hacia la muerte pero que siempre busca escape en la imaginación. De hecho, esta búsqueda de escape ya la había notado Guadalupe Silva, en “Siempre en otra parte...”, cuando comenta justamente estos mismos acontecimientos pero en una novela posterior de Arenas, *El Portero*. De todas formas, esta dicotomía tragedia/belleza se repetirá a lo largo de toda la obra del cubano y además, el concepto de escapismo, de movimiento, de fuga, también será una constante:

Quiero detenerme aquí en una figura típica que reaparece con insistencia en los relatos de Arenas: un hombre que sale, se fuga, salta, rompe, abre alguna puerta, busca otro espacio, no descansa nunca. Como una especie de matriz, esta figura lo representa a él, al autor; es su máscara, el mito que crea de sí mismo y que reproduce en sus personajes. (Silva, 2)

²² “Clásica”, porque este momento de la novela es citado también en *Before Nights Falls* (2000), película de Julian Schnabel, basada en la novela de Arenas, “Antes que anochezca”.

En las novelas posteriores del cubano, estas características se acentuarán, pero es en *Celestino*, donde comienza a desarrollarse la idea de hacer aparecer la belleza en medio de la tragedia. Escapar a la trama familiar a través de la imaginación o escribir como acto de resistencia.

El niño se rebela al mundo de los adultos, ocupa este espacio fantasma/infantil que se opone a la figura del hombre/humano consistente y maduro. Irrumpe la figura de Celestino, para darle verdad y valor a la familia, para hacer de la novela una experiencia real a través de la imaginación y solamente de la imaginación y el delirio.

En una escena posterior, el protagonista del relato comienza a asistir a la escuela local y tiene problemas de adaptación con sus compañeros de curso que lo discriminan por escribir poesías como su primo muerto, Celestino. Celestino no puede cumplir su sueño o ambición de escribir en todas las superficies posibles, saciar su grafomanía que choca con las intenciones de su abuelo que reprime las ganas de escribir del joven poeta talando todos los árboles que rodean a la casa. La acción de talar se cumple en estos dos sentidos, directamente talando los árboles para que no exista un soporte de la escritura e indirectamente, talando el texto, eliminándolo para castigar la acción del niño. Se hace desaparecer el follaje y la literatura, dejando desamparados en la intemperie a los niños escritores:

La casa se ha quedado pelada en mitad del potrero, sin otro árbol que no sea la mata de higuillos que abuela no dejó que se la tumbaran. ¡Qué fea es la casa sin ningún árbol! Está tan jorobada que casi las paredes se arrastran por el suelo. Y yo pienso que cuando llegue el tiempo de los ciclones esta casa no va a aguantar ni las primeras brisas. Entonces la casa se nos caerá encima y correremos empapados a meternos debajo de las matas, pero como ya no hay matas: ¿dónde nos meteremos cuando llegue el ciclón y tumbe la casa?... (Arenas, 26)

Es que escribir en las matas rompe con la línea del relato familiar, con el paisaje campestre y con la producción que genera el trabajo. Escribir es un trabajo inútil, es ridículo en el espacio en el que habitan los personajes, se escapa de la tradición y es improductivo con respecto a las tareas del hogar. La familia campesina, es una pequeña industria comandada por el abuelo que, en cierta manera, logra vincular a su grupo para el trabajo colectivo no asalariado. No es la única familia del lugar que se dedica a esto, los alumnos de la escuela también ven en el protagonista y en Celestino esta figura que resiste frente a la labor campesina. Eso es motivo de burlas:

Celestino está llorando detrás del mayal. Si a Celestino le da por escribir poesías en las hojas de las mayas, abuelo seguro que le pega candela al mayal.

El mayal está ardiendo por los cuatro costados, y un pichón de aura salió volando con las alas encendidas y se tiró sobre el techo de la casa. El techo cogió candela y ahora toda la casa está ardiendo también. El pichón de aura cae achicharrado en mitad de la sala... (26)

Resiste a través de la poesía, de la imaginación y de la escritura, eso genera un destino trágico para esta figura ambigua de Celestino/protagonista (a esta altura la confusión ya es mayor). Destino que amenaza con destruir el hogar, la casa. Siempre ambiguo, y en dicotomías más o menos claras: la escritura se resiste a la lengua familiar; la imaginación se opone al trabajo; en la tragedia se vislumbra la belleza. Los poemas van a destruir la casa.

3. *Coincidentia oppositorum*

Cuando Giorgio Agamben se pregunta en *Infancia e historia* si hemos perdido la capacidad de la experiencia en el mundo moderno, se refiere justamente a esta pregunta sobre la imaginación. ¿Cuál es la posición que se le otorga al mundo de la imaginación en la experiencia con el mundo real, en el conocimiento del mundo? Cuando se pierde de vista la imaginación o se la margina de la trama lineal del mundo moderno, de los acontecimientos del mundo moderno, se acrecienta la distancia con la experiencia misma:

Nada puede dar la medida del cambio producido en el significado de la experiencia como el trastorno que ocasiona en el estatuto de la imaginación. Pues la imaginación, que actualmente es expulsada del conocimiento como “irreal”, era en cambio para la antigüedad el médium por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto, que hace posible la unión en el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura le asigna a la experiencia. Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento. Y desde el momento en que la fantasía, según la Antigüedad, forma las imágenes de los sueños, se explica la relación particular que en el mundo antiguo vincula al sueño con la verdad (como en las adivinaciones *per somnia*) y con el conocimiento eficaz (como en la terapia médica *per incubatione*). Lo cual sucede en las culturas primitivas. (Agamben, 25-26)

En el trabajo familiar no hay espacio para la imaginación, en la educación formal que nos presenta la novela, no hay cabida para la poesía ni para la escritura, pero es inevitable. Lo importante: la imaginación no es siempre creativa, mientras se escribe, se destruye la familia y lentamente, se

destruye la gramática de la novela. Es decir, la novela delira al mismo tiempo que Celestino “imagina” dentro de la casa familiar.

Pero, debe ponerse especial atención para no equivocarse. En la novela, la representación familiar se encuentra atravesada por los personajes infantiles, éstos pertenecen y comparten las inquietudes y motivaciones familiares pero dentro de este relato que genera la tradición familiar se generan las contradicciones. El espacio que ocupa la infancia, no es un espacio otro, aparte, sino que es extraño pero dentro mismo del ciclo familiar infinito de la producción textual. En un movimiento, ¿barroco? Las contrapartes se unen en la novela, no existe un espacio especial destinado a la escritura o a la creación, sino que el movimiento es uno solo con matices disonantes. Los niños participan, son parte de la familia, pero cuestionan las posiciones de autoridad. Según José Ismael Gutiérrez, en “Reinaldo Arenas: ¿escritor neobarroco?”, este es un movimiento típico de Arenas:

(...) si sus predecesores retornaban al Barroco para construir un orden, un universo todavía “racional”, pese a sus desequilibrios, Arenas utiliza lo barroco como deconstrucción de cualquier orden. Es decir, no desea sustituir un orden por otro, sino fulminar las bases de cualquier sistema instituido o por venir, pues todos le parecen igual de alienantes. (134)

Los contrarios conviven (tal como convive la lengua y el estilo con la escritura en Barthes). Las figuras infantiles se *crían* en la familia y al mismo tiempo *crean* la familia. Las dicotomías no pueden ser tajantes, se representan como complementarias. Si bien Celestino/fantasma y el protagonista, son la contracara de los adultos, son elementos que existen, coexisten en la familia que ya no se puede leer de forma lineal, sino que deben ser planteados en sus contradicciones, con otras temporalidades, muy al estilo neobarroco, tal como lo describe Sarduy:

[...] el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (211)

Barroco de revolución, que muestra en América las formas de desestructurar el poder imperante a través de sus contradicciones y que ocultan la carencia. Barroco de choque y de contrarios. Y se podría agregar y arriesgar un poco más con respecto a este tema de la unión de los disímiles en el mismo espacio. Básicamente, lo que hace la novela de Arenas cuando contrasta la infancia y el

mundo de los adultos, es unificar inarmónicamente los contrarios para criticar o plantear didácticamente una crítica del poder central.

Sin ir tan lejos se podría pensar en el Barroco que describe (y protagonizó) José Lezama Lima en *La expresión americana*. El escritor cubano analiza esta realidad barroca americana, justamente la unión en la misma obra de los disímiles, de los contrarios que, debido a las circunstancias coloniales de América, debieron convivir en el mismo territorio pero que generan las particularidades que se presentan solamente en Latinoamérica. Lezama intenta describir estas particularidades en la figura del indio Kondori, un artista, arquitecto, que muestra el barroco americano en todo su esplendor con sus contraposiciones:

El arte del indio Kondori representaba en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de la gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico. Su arte es como un retablo donde a la caída de la tarde, el mitayo sólo desea que le dejen colocar su semiluna incaica en el ordenamiento planetario de lo español, y que entre los instrumentos que entonan la alabanza, el charango, la guitarra apoyada en el pecho, tenga su penetración sumergida en la misma masa tonal. (Lezama, 55)

Lezama toma como ejemplo la Iglesia de San Lorenzo de Carangas, de estilo barroco andino, para dar cuenta de la realidad disímil que presenta su estilo sin expresión. En la misma obra conviven estilos aparentemente contrarios pero que responden a dos sistemas que estuvieron (están) obligados a convivir, Kondori reescribe la cosmología del conquistador e inscribe su marca en la piedra. También como en los cuadros del Caravaggio que presenta Sarduy:

En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios: así se obtiene –ya lo había formulado la Retórica de Aristóteles– un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer consustancial del hombre: se enseña con silogismos rápidos, sin junturas verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado. (Sarduy, 135)

Si bien en Arenas el Barroco no se presenta claramente como estilo, es una forma de mostrar las relaciones de poder, la forma de mostrar las relaciones con la identidad de los personajes, la aparición y desaparición del paisaje imaginario que rodea a los personajes. No existe una decisión de estilo, sino que se usan los desequilibrios barrocos, tan arraigados en la cultura latinoamericana,

para desequilibrar la cultura, la trama familiar²³. Mientras el relato exige una visión lineal de los acontecimientos, una secuencia ordenada de eventos que cobran sentido en la temporalidad lineal del relato, la narrativa de esta novela siempre escapa de la linealidad, rompe con la idea central de la sucesión de eventos para despertar los fantasmas que rodean la casa familiar, haciendo confluir una sincronía de eventualidades que no se pueden explicar en la realidad convencional. Se muestra (de manera didáctica) la contradicción entre imaginación y el mundo de los adultos; la vida y la muerte; la escritura y la autoridad²⁴, para construir una realidad discontinua, asonante, recargada, que se dramatiza y maquilla, que se gesticula a lo largo de la narración.

Este es el modo barroco de desestructurar el paisaje, Celestino raya todos los lugares posibles de la casa manteniendo en el fondo el *horror vacui*, el miedo al vacío barroco que hace que las superficies sean el soporte de su participación en el mundo: la escritura. Y al mismo tiempo, es la escritura lo que lo hace resistente frente a la corriente de autoridad que representa el abuelo: se escribe como resistencia al trabajo campesino. Pero hay que insistir, los contrarios o el juego de opuestos dentro de la novela (trabajo campesino/trabajo intelectual; abuelo/familia; escritura/labor; niños en la escuela/mariconería) no puede leerse simplemente como una dicotomía tajante que estructura la novela. En *Celestino antes del alba*, el juego consiste en destruir los árboles, destruir el paisaje de la novela, matar a los personajes, confundir las realidades, pero siempre estructurando un proceso creativo, un viaje de la imaginación, porque tal como lo dice Agamben cuando se enfrenta a la infancia:

La idea de una infancia como una “sustancia psíquica” pre-subjetiva se revela entonces como un mito similar al del sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia. Pero tal vez sea justamente en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia en cuanto infancia del hombre. Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse al habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye en ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto. (66)

²³ “La lucha social no puede reducirse a la lucha entre dos ideologías rivales, lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología”, como dice Barthes.

²⁴ Este movimiento existe también en *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos.

La imaginación no es un estado preliminar o una manera de salirse totalmente de la prisión familiar, sino que más bien es un elemento capaz de cuestionar y convivir, contrarrestar el poder del abuelo o de la familia, frente a los niños vivos y muertos. La infancia reestructura la forma en que se cuenta la historia, no es un paraíso que se abandona, sino que tiene estos tintes de muerte y trágicos, pero que, al mismo tiempo, funciona dramáticamente como belleza y esperanza. La creación y la destrucción, la escritura como el camino de la experiencia, creación de este espacio otro, secreto que se plantea como desafío de la autoridad.

Quizá esa es la magia de Arenas que ve belleza en la tragedia familiar y muestra drásticamente los contrarios para luego hacerlos convivir en la trama de forma casi natural, sin explicaciones ni reflexiones sobre la coherencia textual. En el delirio, los personajes aparecen y desaparecen, sin mayores explicaciones, ocupan el mismo espacio de vida/muerte.

Por ejemplo, en la novela ocurre un giro inesperado, ya que se cuenta que una de las hijas del matrimonio de abuelos, Carmelina, al ser abusada por casi todos los personajes que aparecen en la trama, decide suicidarse en un árbol y luego prenderse fuego. Es inexplicable cómo, luego de muerta, Carmelina logra prenderse fuego, pero más inexplicable es que deja atrás a un niño, a su hijo, Celestino. Por primera vez en el relato, se muestra a Celestino como si fuera un personaje real, primo del protagonista que por un momento vive dentro del hogar y que se dedica a las labores del campo. Si bien antes se mostraba a este personaje como un fantasma o como parte de los primos muertos que el narrador ve cada tanto en el techo de la casa, ahora se muestra como un nuevo integrante de la familia, parte de la familia. Integrante no muy bienvenido por la pobreza de la casa y por la figura del abuelo, que lo golpea y lo maltrata, como a todos en la casa:

- ¿Qué hacemos ahora que se han acabado las cucarachas? – le pregunto a Celestino, y entonces él se corta un dedo y me lo da –. Eres demasiado bueno – le digo yo–. Pero con eso no resolvemos nada. – Y él se arranca entonces un brazo.

Yo grito.

Grito, pero no muy alto. Y me tapo en seguida la boca. Lo miro un solo momento, y salgo corriendo del hueco. El resplandor me detiene. El hacha de abuelo me hace cosquillas en los ojos y luego me va rozando el pescuezo. Los relámpagos aún se pueden ver, aunque muy lejos, tan lejos que cualquiera diría que no son relámpagos, sino las luces de un pueblo de mar. Pero todos bien sabemos que por aquí no hay mar. Y mucho menos pueblo. Estamos solos. A mí no me gusta vivir tan lejos de la gente, pues se pasa uno la vida entera viendo visiones. Y lo peor es que nunca se

puede decir si son visiones o no lo son, porque no hay nadie por todo este lugar. Y solamente estamos nosotros para verlas. (52)

Pero otra vez sucede lo inesperado. Si Celestino es un personaje real dentro de la familia, parte del círculo íntimo familiar, ¿cómo se puede explicar que acompañe al protagonista, mientras el abuelo lo busca para golpearlo con el hacha, y le entregue parte de su cuerpo para alimentarlo? El cuerpo dúctil de Celestino es capaz de componerse y recomponerse según avanza la trama, desaparece y aparece a conveniencia en el relato y no se sabe muy bien, si es que es un personaje real o parte de la imaginación del protagonista de la historia. El lector se hace parte de las visiones del niño narrador: ¿lo que sucede en la casa familiar es parte de la imaginación o lo que sucede en la casa familiar es real, las ideas se hacen reales o se mantienen en el mundo de las ideas?

No es arbitraria la confusión dentro de la novela, en los diferentes momentos del texto se muestran los contrarios como resistencias. La dicotomía Comunicación/Escritura tiene su correspondencia con la trama familiar/escritura en los árboles, y al mismo tiempo con el mundo conocido/imaginación. Celestino viaja entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, entre la creación y la destrucción, la tragedia de trabajar en el campo bajo el alero del abuelo y las diferentes formas de belleza que crea su poesía. Lo que sucede es que este viajero va contaminando a su paso los lugares y los paisajes que visita, va construyendo con los restos de los otros personajes o con los restos de los árboles un mundo que comienza a involucrar a todos los personajes de la novela. Desde este momento serán los juguetes, los castillos imaginarios y el intertexto lo que marcará la continuación de la novela. La trama familiar se transforma en la trama de los restos literarios que Arenas va introduciendo en forma de citas.

Por eso, Celestino, celestial²⁵, puede ser un personaje real y al mismo tiempo imaginario. Siempre puede crearse un elemento nuevo a partir de cada una de las dicotomías. Experiencias inarmónicas, fuertes contraposiciones que violentan los opuestos para unificarlos.

²⁵ Stéphanie, Panichelli-Batalla comenta en “Testimonio antes y después del alba” que Celestino viene de celeste, celestial, lo que marcaría el carácter no terrenal del personaje principal y lo pondría bajo la perspectiva de un amigo imaginario, un fantasma, pero al mismo tiempo, semi-divino. Para la autora, la relación entre las perspectivas que marca la novela y la vida real de Arenas, es directa y casi transparente.

Capítulo 3

Ejercicio del poder

1. Represiones

En el mismo juego interminable de aparecer y desaparecer, de la imaginación, de la narración delirante de la novela, de los juegos del lenguaje y del intertexto, en el mismo momento, y de telón de fondo, está la figura siempre presente de la represión. No hay que olvidar que la represión es la acción que recorre toda la novela de Arenas. Todo el ambiente y la trama estarán bajo este juego dicotómico de la violencia y la belleza unidas en una relación extraña y transparente, delirante y creativa. Como la unión de contrarios.

Sin la figura del soberano, el padre que gobierna la casa, es imposible que se genere toda la estructura creativa del niño-fantasma-poeta. El abuelo es la figura que marca la economía familiar en el campo, las labores domésticas y el que decide las ocupaciones dentro del hogar, la repartición del trabajo entre las mujeres y los niños de la casa. Como antes se ha mencionado, la poesía o la escritura es este escape del trabajo familiar y, sin importar bien su contenido exacto, los poemas de los árboles son la vergüenza por el gasto improductivo, por la desviación de la labor. Escribir es la desviación de la labor.

Juego doble del ejercicio del poder que por una parte impone y reprime y por otro lado da el espacio para su reproducción. Este tema es el más importante para Michel Foucault en *Vigilar y castigar*:

Este poder, por otra parte, no se aplica a quienes “no lo tienen” pura y simplemente como una obligación o una prohibición; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en el lugar de presas que ejerce sobre ellos. (36)

La creación nace y se apoya en este acto represivo y en ese juego infinito de intercambio amo-esclavo; bajo el alero del que ejerce el poder y sobre los sujetos a los que se les ejerce, es donde finalmente surge la escritura delirante. Si en la casa familiar existe este uso del poder que ejerce el abuelo hacia las mujeres y niños que habitan la casa, este mismo poder es la creación del saber en la escritura. Pero con un detalle: no es cualquier escritura, sino que es una escritura que nunca se muestra del todo, no se sabe bien qué cosa es la que se escribe en los árboles, no se entiende muy

bien el tipo de creación, sino que lo importante será el acto mismo, el acto puro de expresión. ¿El acto puro de escritura, conlleva un saber?: “[...] poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (37). Asfixiantes se tornan así las relaciones en este sentido del poder. El saber estaría supeditado a las formas del poder, se genera a partir de él como un resabio de los cuerpos que son atravesados por el poder del soberano. Está en todas partes y no logra ser superado nunca, pero pareciera ser, en este caso, que el acto revolucionario es este hacer de la escritura que necesita ser reprimida, pero que siempre es capaz de escapar del filo del hacha. El acto revolucionario es el hacer mismo, la actividad que es complicada de reprimir porque es un ejercicio que se mantiene constante a pesar de las diferentes represiones presentadas. Escribir siempre se dispondrá en el juego de cortar/crear que atravesará toda la novela.

Es evidente y se hace cada vez más elocuente la manía de Celestino de escribir en la superficie de los árboles o en cualquier superficie que se le presente. Obviamente esta manía no es bienvenida por ningún miembro de la familia y el abuelo con su hacha es el que reprime la obsesión del niño. Existen reiteradas escenas donde el abuelo saca el hacha y comienza desesperadamente a cortar los árboles, a cortar la idea de escritura de Celestino y estas escenas se representan con la palabra “hacha”, repetida hasta el hartazgo por el autor:

Hachas... Y los rayos ya campean por dentro de la casa, y nos mientan hasta la madre. Y nos dicen hasta del mal que vamos a morir.

Hachas. Hachas. Hachas... Y yo tengo un miedo enorme a que algún día a Celestino le dé la idea de escribir esos garabatos en su propio cuerpo. (56-57)

En su propio cuerpo,²⁶ porque el acto de represión ya no solamente tiene que ver con la escritura en sí misma, sino con la idea de aplicar la norma al cuerpo de Celestino y, siguiendo a Foucault, existiría un enfrentamiento entre el saber práctico que representa el abuelo y el saber poético que genera el niño poeta. La extensión del acto de escribir en Celestino es la presencia de su cuerpo, las superficies que rodean al niño poeta son parte de sí mismo y los árboles como el soporte de la escritura y el paisaje son al mismo tiempo su corporalidad, extensiones de un sí mismo infinito, lleno de la casa en la que viven. Celestino se mezcla con el paisaje desolado de la casa de campo

²⁶ Es necesario recordar también la relación que establece Barthes sobre este tema del cuerpo al pensar las parejas entre mano/ escritura, boca/escritura, por ejemplo.

y representa en su cuerpo el soporte para la escritura, se mezcla con el paisaje y aparece en los rincones, se mezcla con los animales y con la tierra, con el fango y los pequeños charcos que crea el río, con el agua del pozo y con las gallinas que viven en el techo, con los espacios abandonados dentro de la casa. Su cuerpo y la escritura representan este espacio dislocado que se escapa de la norma del abuelo, por este motivo es necesario usar el hacha “figurada” que rompe el texto y la “real” que lo mutila.

Es necesario recordar que la disciplina como acto represor no solamente actúa en la ideología como amenaza de un castigo, sino que también se representa como la formación de un hábito. Buscar la normalidad que en sí misma es un ejercicio del poder que se incorpora en el sujeto:

Y, finalmente, lo que se trata de reconstituir en esta técnica de corrección no es tanto el sujeto de derecho, que se encuentra prendido de los intereses fundamentales del pacto social; es el sujeto obediente, el individuo sometido a hábitos, a reglas, a órdenes, a una autoridad que se ejerce continuamente en torno y sobre él, y que debe dejar funcionar automáticamente en él. (Foucault, 151)

Es decir, lo que sucede con Celestino es la formación y mutilación del cuerpo para normalizarlo. Se corrige el texto tal como se corrige su cuerpo, como los profesores corrigen la postura de sus estudiantes cuando leen un libro, como los instructores militares corrigen la forma de tomar el fusil de los soldados novatos, así mismo, se talan los árboles para desmembrar el cuerpo y enderezar la postura. En un movimiento ingenioso, Celestino es al mismo tiempo un texto, un fantasma y su paisaje que es sobrescrito continuamente por la presencia del abuelo. Si la escritura es su intimidad, ésta está atravesada por la regla de ordenar a través de la violencia y la disciplina: “La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de ‘cuadros vivos’ que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas.” (Foucault, 172). Se ordena a los sujetos y se disciplina su cuerpo, la soberanía del saber que se mantiene en constante pugna entre el saber del abuelo y el de Celestino, atraviesa todos los espacios de la casa y todos los árboles del patio. La novela comienza a obsesionarse con las hachas que cortan el texto, la novela comienza a desproporcionar la violencia que se ejerce sobre las mujeres y los niños del hogar. Ya no quedan espacios sin la presencia del hacha que castiga y mutila.

No existe un “afuera” en el juego de la vigilancia. Todo parece estar completamente bajo el control de la casa familiar con sus respectivos cuerpos, todos los elementos del texto apuntan hacia la pesadilla de la vigilancia total:

- Hachas hachas hachas hachas ½ dije yo, muerto de risa. Y entré en mi cuarto, donde estaba esperándome todo el mundo. Y levanté la linterna, y le alumbré la cara a todo el mundo.
- ¡Culebras mías, levántense y díganse culebras!

Y todo el mundo se levantó y se dijeron culebras. Y yo me volví a reír a carcajadas... Hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas... Y la linterna, al fin, dio un salto y le alumbró la cara a mi abuelo allá, debajo de las grandes matas de laureles (donde una vez yo mismo le hice un nido a la tojosa) dándole el hachazo más fuerte que yo he visto en mi vida a un árbol. (Arenas, 59)

Y esto se debe al funcionamiento intrínseco de la disciplina y el control que es transferible en cuanto recorre cada uno de los espacios en disputa:

El poder en la vigilancia jerarquizada de las disciplinas no se tiene como se tiene una cosa, no se transfiere como una propiedad; funciona como una maquinaria. Y si es cierto que su organización piramidal le da un “jefe”, es el aparato entero el que produce “poder” y distribuye a los individuos en ese campo permanente y continuo. Lo cual permite al poder disciplinario ser a la vez absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta, no deja en principio ninguna zona de sombra y controla sin cesar a aquellos mismos que están encargados de controlarlo, y absolutamente “discreto”,²⁷ ya que funciona permanentemente y en gran medida en silencio. (Foucault, 207)

El hacha, el abuelo, la madre, los vecinos, los compañeros de curso, todos los elementos apuntan a un cierre total de la vigilancia, de la búsqueda correctiva de la normalidad tanto en el protagonista como en su doble. El poder disciplinario se encuentra en cada uno de los lugares que existen en la novela, aunque se intente escapar, la fuerza violentamente represiva de la familia se presenta a cada instante, en cada momento que, extrañamente, tiene dos caras, tal como se comentó en el capítulo anterior:

Ahora todo se ha puesto transparente. Esta noche veo las cosas muy bonitas. ¿Será que son así? O es que yo las veo diferente a todos los demás. No sé. Pero de todos

²⁷ Aunque sería difícil decir que en las novelas de Arenas, el poder se presenta de forma discreta, existe más bien una elocuencia de los personajes que ejercen el poder sobre otros. La violencia tiende hacia la exageración y la performatividad, no existe una violencia discreta, silenciosa. La violencia se presenta con todas sus potencias físicas y psicológicas porque el cuerpo es parte de este campo en donde se ejerce el poder.

modos, y aunque según mi madre, éste es el lugar más feo del mundo, yo no lo creo así y hay muchas cosas que son muy lindas. (Arenas, 20)

E instantáneamente después, en una escena de violencia, se ve al abuelo golpeando a la abuela para que mantenga un espacio de la casa en paz. Por una parte, esta belleza que se encuentra como un tesoro dentro de la casa, como un lugar que está un poco oculto a los ojos de los otros personajes, pero por otro lado, el lugar más feo del mundo. La paz y la violencia funcionan eternamente unidas, tal como la belleza y la fealdad o la normalidad y la anormalidad identificadas y clasificadas a través de la presencia de la maquinaria de la disciplina:

La “disciplina” no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, que implica todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología. Puede ser asumida ya sea por instituciones “especializadas” (las penitenciarias, o las casas de corrección del siglo XIX), ya sea por instituciones que la utilizan como instrumento esencial para un fin determinado (las casas de educación, los hospitales), ya sea por instancias preexistentes que encuentran en ella el medio de reforzar o de reorganizar sus mecanismos internos de poder (será preciso demostrar un día cómo las relaciones intrafamiliares, esencialmente en la célula padre-hijos, se han “disciplinado”, absorbiendo desde la época clásica esquemas externos, escolares, militares, y después médicos, psiquiátricos, psicológicos, que han hecho de la familia el lugar de emergencia privilegiada para la cuestión disciplinaria de lo normal y de lo anormal), ya sea por aparatos que han hecho de la disciplina su principio de funcionamiento interno (disciplinización del aparato administrativo a partir de la época napoleónica), ya sea, finalmente, por aparatos estatales que tienen por función no exclusiva sino principal hacer reinar la disciplina a escala de la sociedad (la policía). (Foucault, 248-249)

Es interesante entender que la disciplina no es un lugar o una institución, sino toda un dispositivo para el ejercicio del poder, la disciplina son los pequeños hábitos que se van creando para imponer una idea sobre otra. Foucault insiste en que el ejercicio de la represión se fue moviendo desde el suplicio corporal en la época medieval hasta la disciplina familiar en la época moderna. A través de una amplia imposición de acontecimientos represivos como la sofisticación de la cárcel o la profundización de la vigilancia en las grandes ciudades, el poder se inmiscuye en todos los órganos sociales y se vuelve cada vez más abstracto e intangible, pasa del castigo a la disciplina. La disciplina hará que el cuerpo se normalice a través de la creación de nuevos hábitos y la corrección de las “fallas” o anormalidades del cuerpo social. La constante injerencia de los hábitos disciplinarios será la clave para que el poder se desarrolle también en la institución familiar (médica, militar, monacal, etc.) y que ya no sea necesario el uso de la violencia física (el castigo)

sobre el cuerpo, sino que simplemente la ideología imperante hará el inventario de posiciones marginalizadas con respecto a un centro (lo correcto, lo normal), que será necesario corregir (la delincuencia, la homosexualidad, la locura, entre otras). El problema surge cuando este poder que disciplina es también el espacio en el que se habita. El poder también rodea el ambiente familiar. Se cierra la represión con un muro sin salida que rodea a los sujetos, crea su saber y al mismo tiempo pertenece al ámbito en el que habitan. Es difícil ver la belleza desde este espacio cerrado y poco transparente. Pero los niños insisten.

La disciplina social mantiene un estado de control con dispositivos de vigilancia constantes en todas las instituciones que generan la cultura o el cuerpo social: “La continuidad carcelaria y la difusión de la forma-prisión permiten legalizar, o en todo caso legitimar, el poder disciplinario que, de esta manera, elude lo que puede comportar de exceso o de abuso. (...) Gracias al continuo carcelario, la instancia que condena se desliza entre todas aquellas que controlan, transforman, corrigen, mejoran. (353)”. Está en todas partes y al mismo tiempo, en ninguna, y es un estado constante de vigilancia, normas y castigos. Este sistema disciplinario, herencia del suplicio medieval, es el responsable de mantener el poder del soberano sobre la sociedad y al mismo tiempo generar todo el conocimiento de las ciencias humanas, doble juego perverso: el poder no acepta un afuera.

En resumen, para Foucault saber y poder no son cosas correlativas, paralelas, sino interdependientes. Todo saber sancionado, legitimado, es poder por sí mismo, intrínsecamente poderoso, porque impone una verdad como verdadera. El poder está en el acto de imponer una verdad como verdadera y justificar con ella las acciones consecuentes. Quien tiene la verdad tiene el poder, pero no porque sea realmente verdadera esa verdad, sino porque se tienen los instrumentos para validarla como tal. No existe un poder sin su correlato en el conocimiento, o mejor aún, no existe un saber que no esté atravesado por las formas del poder imperante. Por eso Celestino no puede escapar de la figura del abuelo, por esto los niños no pueden huir del trabajo en el campo o de la mirada familiar y por más que intenten, siempre aparecerá el hacha del abuelo.

La novela constantemente se torna oscura y triste, la imaginación de los niños poetas ha sido opacada por la labor familiar y por más que se encuentre la belleza en todos los rincones de la casa fea, siempre se reprimirán aquellos actos que se escapan de la normalidad hogareña. Hay que recordar que según Foucault, la disciplina como nueva herramienta de dominación heredada

de la tortura y pena de muerte medieval, se encontrará en todos los ámbitos de la vida moderna, sobre todo en el ámbito familiar. La familia moderna será fiel representante de la creación de nuevos hábitos correctivos que se reflejarán también en la institución educativa, la cárcel, etc. No es extraño que el abuelo quiera imponer sus normas en la casa y domine, a través de la violencia física y la violencia mental, a todos los personajes que atraviesan la casa que de repente se prende fuego, cambia de posición, crece, se achica, muta, como un cuerpo que necesita escaparse de las diferentes formas de poder, se hace transparente, flota, se llena de árboles y luego queda a la intemperie. La casa muta con el cuerpo de los niños porque es necesario intentar esquivar el hacha del abuelo, una vez que el poder se mete también en la imaginación de los niños, es muy poco probable que se pueda encontrar una salida al ejercicio violento de la dominación. La novela ahora es lúgubre. El odio familiar por el acto de escribir en Celestino, lentamente se torna general y es una vergüenza en el barrio. Luego del episodio de las hachas, Celestino es intimidado ya no solamente por la familia y el círculo cercano, también por los vecinos. El hecho de escribir en Celestino llama a recordar los rechazos del barrio con respecto a la familia protagonista. La familia protagonizó altercados en el vecindario, la mala fama de las hijas por el abandono de sus maridos revive con el repudio de la escritura de Celestino.

El que escribe hace revivir la trama familiar, las problemáticas a las que se enfrentaron en la comunidad, Celestino representa una parte dolorosa de la historia familiar:

De nuevo has vuelto a escribir poesías. Esta vez con más furia que antes, ahora todo el barrio sabe quién eres. Ya no tienes escapatorias. Abuela dice que se le cae la cara de vergüenza al pensar que a uno de sus nietos le haya dado por esas cosas. Y abuelo (con el hacha siempre a cuestas) no hace más que maldecir.

Otra vez estás escribiendo poesías, y yo sé que no vas a parar nunca. Es mentira que algún día pienses terminar, aunque me lo digas, yo sé que es mentira. Mi madre también lo sabe y no hace más que llorar.

Ya todo el mundo te odia. (65)

Es interesante notar que el repudio del acto de escribir por parte de la familia es un elemento profundo en la trama de la novela, pero siempre se resuelve de una forma imaginativa, siempre el dolor se refleja o se expande en un acto creativo posterior. Aunque la novela se vuelva oscura y el poder por parte del abuelo se generalice en cada uno de los rincones de la trama, los hachazos no se detienen, pero el acto de escritura tampoco se detiene y siempre en un espacio de represión total, la casa familiar, los niños logran encontrar una mirada nueva, un acto destructivo nuevo, los niños

son aquellos que destruyen las cosas, le dan una segunda vuelta a lo cerrado del sistema, se deslizan en la creatividad total e inventan nuevos juegos, nuevos juguetes para entretenerse, para generar nuevos puntos de vista en los muros de la cárcel familiar. La novela siempre tenderá hacia ese movimiento. La insistencia: un niño es insistente.

2. Representación

Pareciera ser que a pesar de la continua vigilancia y la constante persecución por parte del abuelo los niños le dan vida a las cosas, las personifican y las encarnan, intentan, dentro de la corriente represiva, crear un nuevo orden vital y delirante que moviliza los elementos que rodean al hogar. Insisten por ejemplo, en uno de los viajes al pozo, el protagonista del relato se encuentra en las latas en las que transporta agua, con un sapo que se acomoda dentro. Este sapo tiene fama de lanzar leche a la cara, pero entremedio del trabajo, el protagonista no le interesa el peligro que representa el sapo. Un animal típico de la zona y que todos conocen.

En ese mismo momento, el sapo también se transforma en un personaje dentro del relato. A través de la personificación, el protagonista sostiene una situación de peligro y un diálogo con el sapo. El sapo cobra conciencia humana y utiliza el lenguaje para asustar al narrador, pero también para crear un nuevo mundo, para avivar el trabajo:

Huyéndole al sapo me he encaramado en lo más alto de la mata de higuillos. Pero el sapo ha venido corriendo detrás de mí y me grita: “¡Deja que te coja que te voy a sacar el agua de las costillas!”. Pero ya yo estoy muy alto y no creo que él se pueda trepar hasta acá arriba. De todos modos sigo encaramándome hasta el capullo. Ya estoy en lo más fino y alto de la mata. El sapo ha comenzado a treparse muy despacio, pero seguro, por el tronco del higuillo.

- ¡Deja que te coja que te voy a dejar ciego!...

Este gajo casi ni me sostiene, y si caigo al suelo, me hago picadillo, y si bajo de la mata, el sapo me sacará los ojos.

- ¡Deja que te coja para que aprendas a respetar a tu madre! ¡Vejigo malcriado!

El sapo se ha empezado a inflar y ya es enorme. Y no sé ahora qué hacer. El sapo da un salto y me coge por el cuello.

- ¡Te sacaré los ojos!

Abre la boca enorme y me tira un poco de leche ardiendo que comienza a achicharrarme la cara y me deja ciego. Yo trato de zafarme de sus patas pegajosas, y, enredados vamos cayendo al suelo. (29-30)

Sin importar la muerte constante, hay una insistencia en romper las reglas de la realidad, una insistencia en la creación. Algo que, quizás, le interesaría a Agamben. El sujeto se reparte entre distintos elementos dentro del relato, ya no solamente existe el protagonista y su fantasma, sino que los objetos inanimados o los animales (sapos, bichos, pájaros) forman parte de la personalidad del niño-escritor. Esta confusión de sujetos se torna cada vez más complicada, este juego barroco de eludir la constitución del sujeto se profundiza, cuando se profundiza la represión, juego doble que habla del que más reprime y el que más se escapa. Las cosas y los animales ya no serán representadas como simples objetos que complementan al sujeto de la acción, sino que la confusión hará que los objetos se transformen de a ratos, de forma inesperada en sujetos de la acción. Se problematiza, de este modo, la relación directa entre sujeto/objeto, que en el fondo dará cuenta de esta relación tensa entre el que manda y el que obedece.

Una complicidad entre los niños y los animales que andan escondidos por la casa, que cobran vida humana y mantienen características vivas, vivaces, con respecto a la desolación que representa el paisaje. Ocurre inesperadamente el encuentro con esta vida nueva animal, o el florecimiento de las plantas, los árboles serán cortados, pero aparecen una y otra vez, las cosas insisten en reaparecer, tal como se instala la represión. Representación/represión. Los objetos cobran vida como en un cuento de hadas.

Esta complicidad es fundamental para el desarrollo de la novela. Son quizás los mismos fantasmas, o los personajes de cuentos de fantasía, animales que hablan, espíritus que rodean la casa, los primos muertos, los que ayudan al protagonista a enfrentar la fuerza represora que representa la figura del abuelo, por momentos, pareciera ser que la imaginación desvía o atenúa las tentativas de la opresión. En esta primera parte de la novela ya se puede notar la forma en que Arenas problematiza las dicotomías de opresión a través de la creación. Creación que podría estar cerca de lo que Walter Benjamin encontrará en el arte de los cuentos de hadas, cuando escribe lo siguiente en el ensayo “El narrador” de 1936:

“Y vivieron felices para siempre”, dicen los cuentos de hadas. El cuento de hadas hoy es el primer maestro de los niños puesto que una vez fue el primer maestro de

la humanidad, vive secretamente en la historia. El primer narrador verdadero es, y siempre será, el narrador de cuentos de hadas. Siempre que se preciara el buen consejo, el cuento de hadas lo tenía; y siempre que la necesidad era grande, su ayuda estaba cerca. El mito creaba esa necesidad. El cuento de hadas nos habla de los primeros arreglos que hizo la humanidad para deshacerse de la opresión que el mito había colocado sobre su pecho. En la figura del bufón nos muestra cómo la humanidad “actúa tontamente” respecto del mito; en la figura del hermano menor nos muestra cómo nuestras oportunidades aumentan a medida que los míticos tiempos primitivos se dejan atrás; en la figura del hombre que sale a aprender lo que es el miedo, nos muestra que se puede aprender de las cosas a las que tememos; en la figura del sabelotodo, que las preguntas impuestas por el mito son simplonas, como el enigma de la Esfinge; en la figura de los animales que ayudan al niño, que la naturaleza no sólo sirve al mito y que, más bien, prefiere ser aliada del hombre. Lo más sabio –así el cuento de hadas le ha enseñado a la humanidad en el pasado y le enseña a los niños hoy- es unir las fuerzas del mundo mítico con astucia y buen ánimo. (Así es como el cuento de hadas polariza el Mut, el coraje, dividiéndolo dialécticamente en Untermut, esto es, astucia, y Übermut, el buen ánimo). La magia liberadora que el cuento de hadas tiene a su disposición no pone en juego a la naturaleza de un modo mítico, sino que señala su complicidad con el hombre liberado. Un hombre maduro siente esta complicidad sólo ocasionalmente, esto es, cuando se siente feliz; pero el niño lo encuentra primero en el cuento de hadas, y esto lo hace feliz. (127-128)

Los niños y los primos muertos son capaces de cuestionar el tiempo de la narración como un continuum aparentemente inquebrantable, en donde la imposición de un tiempo lineal y de una historia concreta, proclamen e insistan en la dicotomía soberano/súbdito. No hay en la novela de Arenas una oposición tajante que elimine todas las posibilidades del tiempo abierto. Cada vez que la novela se vuelve más brutal en cuanto a la violencia y la represión, comienzan a aparecer estas aristas que multiplicarán las formas de la narración. Las cosas que rodean al protagonista empiezan a cobrar vida y a destruir el mundo cerrado de la vigilancia familiar, se crea, con los animales y las plantas y el paisaje de la novela, cierto tipo de complicidad con un espacio otro, que no está permitido para el mundo de los adultos y del trabajo del campo:

Un pití enorme acaba de cruzar por debajo de mí, con la abuela entre las figas. ¡Qué colores más lindos tiene ese pití! Mi abuela no forcejea, y el pití se la empieza a tragar poco a poco, pero entonces llegan los demás pitises, y le arrebatan a la abuela. Y todos empiezan a fajarse. Y al fin la devoran. El grupo de pitises me mira como si acabaran de descubrirme y dicen: “A él, a él, que también es de la familia”. Yo trato de salir a flote antes de que me devoren. Pero ya me agarran. Ya me halan, y ya empiezan a comerme vivo... Celestino se ha lanzado al charco. El agua se ennegrece, y los dos echamos a nadar hasta la orilla. (Arenas, 42)

Pensando a Celestino como parte de la imaginación en el cuento de hadas, será su figura la que condicionará las formas de relacionarse del protagonista con su entorno. Todo el tiempo este cuerpo gemelo de niños cuenta una historia diferente con respecto a su hogar, las cosas van cambiando a través de diferentes narraciones, en una misma trama conviven muchas aristas del tema y no es posible seguir solamente una. Y estas aristas siempre se desarrollan en base a nuevos juegos, nuevos escondites y nuevos personajes que aparecen desde las cosas más sencillas de la casa, los niños construyen historias sencillas que abren una posibilidad a la trama violenta que surca el hacha del abuelo. Serán los juegos (del lenguaje y de la trama) los que ocurrirán para apaciguar la represión del abuelo. Siempre estarán, hasta en las circunstancias más terribles del relato:

Y después el abuelo cogió y me dio un hachazo a mí, pero yo no maullé ni nada. Me quedé muy tranquilo, recostado al suelo y a los troncos caídos, y vi una hormiga que se estaba comiendo una cáscara de naranja, sin quitarle siquiera el fango que tenía pegado. Luego cerré los ojos y empecé a ver que la hormiga me cogía con sus patas y me llevaba para su casa, más abajo del hueco del excusado, donde ni siquiera la peste llegaba nunca. Acá. (61)

Es decir, ahí ocurre el saber, cuando el protagonista logra romper con las barreras de la represión, no enfrentándose al poder directo del abuelo, sino burlándolo, parodiándolo o esquivándolo en este juego de la imaginación, dando vida a un espacio cerrado que, aunque se puede tornar violento en cualquier momento, casi terrorífico, abre lugares de libertad y de nuevas lecturas asociadas a la misma imposición de una trama. La experiencia se crea en la imaginación, es el único espacio que invita a vivir el mundo, vivir el mundo tratando de apaciguar la experiencia de la norma, de la historia como una norma o una línea recta de acontecimientos de los que no se puede salir. Por esto, imaginar es escribir la novela de forma delirante, las cosas pasan en el relato, pero al mismo tiempo es Arenas el que construye este relato como un escape de su propia norma.

Sapos, insectos pajarillos, barro, duendes y fantasmas, todos estos personajes crean una historia de hadas, de fantasía en la imaginación de un niño. La infancia es representada como este espacio que se debe corregir para formar parte de la economía del hogar, pero que está todo el tiempo escapando de la labor. Se podría pensar esto mismo con el libro *Co-ire, Álbum sistemático de la infancia*, en donde los autores realizan una crítica a todo el sistema de los adultos que expulsa a la infancia y la relega a una realidad subordinada, pero que siempre está apareciendo de forma inesperada. Ni la pedagogía, ni la educación sexual, ni la sistematización del comportamiento

infantil con historias inventadas para que supuestamente crean una realidad adulta, logran “educar” el comportamiento de un infante que todo el tiempo está invistiendo a “otro” para desplazar el mundo adulto que lo constriñe:

Pero el niño se entrega también a la constitución de un nuevo cuerpo que, en razón de la contemporaneidad de su surgimiento y las inversiones libidinales a que da lugar, debe ser llamado *cuerpo gemelo*. Cuerpo que es, a la vez, el niño mismo y su otro, o más bien el otro gracias al cual consigue desplazar la gran dependencia vertical con respecto a la madre. (126)

Las cosas lentamente se empiezan a animar en la novela, constituyéndose en un cuerpo animado total, las cosas cobran vida. Ya no solamente será este cuerpo gemelo (Celestino) el que se muestre como ente imaginario que aparece y desaparece en la escena, sino que las cosas del hogar cobran valor en la representación de la vida. Este será el desplazamiento de la identidad del protagonista para construir la identidad nómada: hacer de las cosas su cuerpo gemelo móvil.

Sería interesante detenerse en este punto de la animación (como un pequeño paréntesis), ya que es el propio Reinado Arenas el que argumenta esta posición en la novela, en los dos sentidos de animar: por una parte dar ánimo o ánima a las cosas y hacerlas flexibles y vitales frente a la corriente materialista del mundo, darle imaginación a los detalles inertes dentro del relato, pero en el otro sentido, animar, darle animación pensando en los dibujos animados que fueron una inspiración para la novela. En una entrevista “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, el autor explica esta última faceta que se plantea en *Celestino*:

La gente se olvida de los muñequitos, de los *comics*, del pato Donald, de la pequeña Lulú, del gato Félix, y yo creo que si alguna influencia hay en *Celestino antes del alba*, por ejemplo, más que Borges, Cortázar y Robbe-Grillet, es de la pequeña Lulú, del gato Félix y de toda esa gente y yo tengo que reconocerlo. Todos esos personajes de los muñequitos rompieron de forma desenfadada con todo ese mundo hecho de una realidad digamos seria y dieron la versión de otra realidad que también forma parte del mundo: esos trucidamientos, esas levitaciones no fue Remedios la Bella quien los hizo por primera vez sino Pluto, saltando, brincando hasta las nubes y cayéndose constantemente sin nunca pasarle nada. Eso forma parte de la cultura sobre todo en un país donde la cultura llegaba y se disfrutaba o se padecía a través de esas circunstancias. Y yo creo que todo eso es importante también y que no debemos negarlo. En mí, particularmente, fue decisivo. (68)

Cabe recordar según esta cita, la relación entre la tradición de los dibujos animados y la creación infantil en esta primera novela del autor cubano. Antes de pensar en la tradición literaria

latinoamericana, se podría plantear la idea de la tradición animada que representa las caricaturas estadounidenses en la concepción de los niños que crecieron en los '50 y '60.

En la misma entrevista, Arenas habla de esta forma de escribir que deja conscientemente, aristas sin terminar, espacios que no tienen explicación alguna y compara este tipo de tramas con las ideas de Cervantes en el Quijote. No interesa demasiado culminar o hacer de la trama un espacio lineal que culmina con la muerte de un personaje o con el desenlace del conflicto, más bien se trata de generar a través de las aristas abiertas del texto, una especie de complicidad con el lector quien es finalmente el encargado de darle un sentido último al texto. Se nombra a Cervantes para pensar en el Quijote en donde aparecen acontecimientos que no fueron nombrados antes o historias que se repiten o personajes que se repiten en diferentes contextos, Arenas señala que esto, más allá de ser un error narrativo, tiene que ver con abrir la trama para que la novela no se acabe nunca y pase a ser parte de la literatura universal de todos los tiempos.

Volviendo al análisis de la novela, el recorrido que hace el protagonista por las personalidades de las cosas y por la animación constante de los elementos que lo rodean en el paisaje desolado de la casa familiar, es este viaje fugitivo. Como lo dice bien *Co-ire*: “Esta errancia es exterior al sistema: el niño no va a la búsqueda del padre o de la madre que ha perdido; simplemente, va. Su andadura puede guiarlo al descubrimiento del otro, a la espera del otro que lo rapte, o a la seducción de ese otro niño que él no es” (25). En los viajes al pozo, en los cuentos que se inventa con los animales del lugar, en los juegos y las escapadas al río a bañarse, en los charcos de agua, en la lluvia, aparece ese tan oculto escape al sistema. La novela se vuelve delirante porque es imposible fijar el viaje, fijar el escape, eso sería ponerle disciplina a un sistema abierto de exploración de las cosas alrededor del niño protagonista nómada.

3. Desplazamiento

No se puede establecer un saber concreto con elementos que no están fijos, pero se puede establecer una experiencia en el viaje, un saber que no tendrá que ver con la fijación, sino con la

idea de captar el movimiento en la animación de las cosas. Aunque siempre el estado de vigilancia y disciplina está latente, las hachas están por todas partes:

Es algo fácil de observar: los niños “desviantes” se convierten pronto en “casos sociales”; sus familias, culpabilizadas, interiorizan las formas de intervención disciplinaria anteriormente no integradas y las vuelven contra ellos. Nada ha cambiado, pues, en la privatización por el hecho de haberse convertido en institucional. Lo esencial para el niño no es el conflicto entre familia e institución, sino el hecho de que, haga lo que haga, se halla controlado, por igual, por una y por otra en estrecha colaboración. (*Co-ire*, 64)

Como antes se comentaba con Foucault, la vigilancia tiene este movimiento que va desde lo social a lo particular y se instala en todos los sistemas sociales incluyendo la familia. Tanto en la escuela, como en el espacio de la casa con sus vecinos, a Celestino y al protagonista los vigilan, los castigan y los mutilan. Pero, aunque se sabe que no hay un afuera en la vigilancia y en el sistema disciplinario, ya que el conocimiento se genera dentro del mismo sistema, los niños y sus cosas animadas crean este espacio o este gesto de plena libertad en la economía familiar, un movimiento continuo que será completado por la experiencia del lector:

Tampoco se trata, para el niño, de tomas de poder, sino es de manera fantasiosa e instantánea; la libertad infantil se acomoda mal al lenguaje político; remite, más bien, según Fourier, a lo “doméstico”, entendido como el espacio en que se desarrollan las atracciones pasionales. Según esto, planteamos que el dominio donde la infancia se afirma es el doméstico, no el político. El niño tiene más cosas que hacer que dedicarse a tomar en consideración el sistema institucional para apropiárselo. No hay un “mundo de la infancia” que cerrar más todavía y oponer aún más al mundo de los adultos, ni siquiera bajo su forma de “clase ideológica”; la infancia puede, no obstante, extender por todas partes su fuerza pasional para bloquear los engranajes, los mecanismos, inventando para esta fuerza nuevas formas de inserción, con las que poner directamente en marcha las pasiones, en plena libertad. (70)

Es casi imposible para el abuelo tomar el control total de los objetos que rodean a la casa, de los animales que cobran vida, de los fantasmas de los muertos o de las poesías de Celestino a través de la disciplina. Cada vez que se quiere reprimir, las cosas comienzan a desplazarse y a tornarse difusas, los cuerpos inanimados comienzan a moverse o son los mismos animales que salvan a los niños. La misma idea de las hachas, es la que moviliza a las cosas, las cosas se mueven por la represión misma. La fuerza pasional de la infancia que hablan Schérer y Hocquenghem, tiene esa vitalidad para romper los engranajes de la máquina de trabajo campesino y es complicado poder analizarla bajo los parámetros de una ideología específica o bajo los efectos de un poder que ejerce

el soberano (el abuelo paterno), en todas partes ocurren las fugas del personaje, desplazando el sujeto en el juego barroco, o animando las cosas del hogar, haciendo convivir el tesoro de la belleza con la fealdad del paisaje. El ambiente de la novela se construye y se destruye pensando siempre en la huida, en la fuga del personaje que es atravesado por una narrativa inconsistente y repleta de puertas abiertas hacia la interpretación²⁸.

Como la novela de Arenas se desarrolla en un ambiente acotado, la casa de campo y su patio, con personajes limitados, simplemente las interacciones de la familia, en un tiempo que parece lineal, el tiempo de la labor campesina, la mayor parte de los acontecimientos se generan en las ensoñaciones de los niños, que desarrolla un problema de la interpretación: ¿cómo darle un sentido sin fisuras, una interpretación unívoca y sustantiva a un sueño interminable? Producir y reproducir la trama, generación constante, el niño inventa nuevos flujos que ya no tendrán que ver con la forma en que ve el poder o como se desarrolla a través del poder, sino con la idea constante de ocupar espacios que antes estaban aparentemente vacíos o vaciar espacios que antes significaban la represión dentro del hogar: “Para el niño, esto querrá decir concretamente que, lejos de tener, como comúnmente se piensa, como única preocupación y referencia el universo parental, transporta de antemano consigo esta certeza que no es un sueño, sino la respuesta al enigma de ser no algo atado, hecho de la carne de su madre, sino una existencia cuya independencia se ve confirmada por su capacidad de producir y de auto-producirse” (*Co-ire*, 125). Por este motivo, es difícil dilucidar los rastros de los fantasmas dentro de la casa, de los duendes y de los animales que cobran vida o a veces se encuentran como telón de fondo. Confundir las cosas inmóviles que se

²⁸ Al mismo tiempo que se puede interpretar la figura del personaje niño-protagonista y Celestino como personajes que huyen y que constantemente se fugan, asimismo se podría hacer un análisis de los demás personajes en las novelas posteriores del cubano y también, los cambios en la vida del propio Arenas. Conocida es su fuga eterna del régimen castrista, pero también, su constante escape de los círculos intelectuales cubanos. En un homenaje póstumo, Jesús Barquet, da cuenta de esta figura inalcanzable que representó Arenas durante toda su vida:

Del autor de Celestino se hablaba como se habla de un mito o una leyenda. Estaba en todas partes y a la vez no estaba en ninguna. Frente al sector intelectual “enterado” y perfectamente visible en su fijeza corporal o ideológica, Arenas era un huidizo fantasma recorriendo ubicuamente la Isla: igualmente estaba en La Habana que en Santiago, en el campo que en la playa, en la cárcel que en una fábrica o en un inusitado exilio. Las frases con que se solían comentar sus míticas andanzas por la Isla y sus primeros éxitos en el extranjero eran: “pasó por aquí”, “no se sabe dónde está”, “lo vieron por...”, “dicen que publicó fuera”, “dicen que está terminando una novela tremenda”, “le dieron un premio en Francia”, “lo agarraron en la playa con unos adolescentes”, “está preso por contrarrevolucionario”, etc. Arenas vivía ya el destino de su personaje histórico Fray Servando Teresa de Mier. (32-33)

Estos eventos de fuga, se repetirán constantemente entre los diferentes protagonistas de las novelas posteriores de Arenas y se podrán analizar también, haciendo un cruce con la vida misma del autor bajo el régimen cubano.

vuelven flexibles y animadas, opacar la violencia con la belleza se torna fundamental para expandir el espacio cerrado de la casa familiar y la vigilancia de los adultos.

Para evitar el destino abrumador que modela el hacha, se tornan importantes esos pequeños momentos en que la figura del abuelo se olvida o se pierde a través del relato, cuando el poder se vuelve impotente para cortar un delirio o un sueño o un juego y desaparece en el fondo del paisaje, y la fuerza de la imaginación acontece con toda su fuerza. Y es necesario insistir: esos momentos son minúsculos, diminutos, en miniatura y siempre acogidos por un espacio pequeñísimo como el que representa el pozo, el lugar que se ocupa de mostrar todos los reflejos de la realidad, todos los momentos de fuga, todas las imagerías de los niños, el espacio que da cabida a la libertad y que, en sus contradicciones, elimina el miedo a la represión en el sueño: “Y no pudiendo contenerme: me asomé al pozo. Y allí nos vimos: los dos muy juntos y temblando, ya con el agua al cuello, y sonriendo al mismo tiempo para demostrarnos que no teníamos ni pizca de miedo” (65).

Capítulo 4

Juegos

Sólo un niño no se espanta: también él es una alegre monstruosidad que se repite desde el principio de la historia del hombre.

Clarice Lispector

1. Los juegos, los juguetes

Como en un juego de niños, el narrador siempre cambia drásticamente de tema, de escena, de lugar, siempre escapa, cambia de escenario de momento y de estado de ánimo. Sin previo aviso la novela se mueve en diferentes episodios, el mundo se mueve como en la conciencia impaciente de un juego. Las reglas de la narración cambian y la novela está en constante conmoción delirante. Pero el telón de fondo no cambia, los protagonistas no se mueven del lugar: arriba de un árbol, debajo de la cama, cerca de unas flores, alrededor del pozo, todo pareciera moverse en un mundo mental, el lenguaje es delirante pero el escenario estático, pequeño. Los elementos hogareños que rodean al protagonista, sin previo aviso, comienzan a cobrar vida. Vida por todas las partes de la casa que está marcada por la miseria y el hambre. El texto oscila entre lo brutal de las existencias infantiles en cuestión, pero, al mismo tiempo, la belleza de la creatividad inmóvil: “Hoy, Celestino y yo nos hemos pasado el día entero sacando tierra colorada de atrás de la casa para hacer un gran castillo, igual al que vio él una vez en un libro de muchas letras y dibujos de colores” (Arenas, 65)²⁹. Después de la tormenta represiva de las hachas, el argumento cambia drásticamente de dirección y se centra en la creación de un Castillo, en las cercanías de la casa.

²⁹ Quizá no hay que dejar pasar este punto, tanto para Benjamin (citado más adelante) como para Arenas, el texto y la realidad forman la misma superficie en la conciencia de un niño: “No es que las cosas emerjan de las páginas, al ser contempladas por el niño, sino que este mismo entre ellas, como celaje que se nutre del policromo esplendor de este mundo pictórico. Ante su libro iluminado, practica el arte de los taoístas consumados; vence el engaño del plano y, por entre tejidos de color y bastidores abigarrados, sale a un escenario donde vive el cuento de hadas” (Benjamin, 73). El niño, como el maestro taoísta, logra indiferenciarse del plano de expresión de los colores y los dibujos de un libro de cuentos de hadas y vive dentro de la trama misma que está contemplando. El Castillo se modela según cómo aparece en los libros. La novela de Arenas funcionará en esta ambigüedad textual que oscila entre lo que se lee y lo que se vive. Es interesante destacar que en esta primera entrega del autor cubano ya se vislumbra esa capacidad de contagiar la realidad cubana con la ficción (política en la mayoría de los casos) narrativa, pero al mismo tiempo, la imaginación todo el tiempo va construyendo la realidad y la biografía del autor. Para entregas posteriores, novelas que pertenecen a la pentagonía, la combinación de puntos de vista se irá profundizando.

Un Castillo enorme y elegante creado en la mente de los niños y también en los acontecimientos de la novela. Un Castillo con un enorme cementerio y con personajes que pasan a ser parte del relato principal: en los juegos de los protagonistas las cosas inanimadas participan también de la trama. En el mundo de la imaginación el Castillo es lujoso y lleno de habitaciones, en la grandiosidad, la acción represora del abuelo se suspende por un momento, en el juego se mantiene fuera de la acción mientras Celestino y el narrador crean esta enorme construcción nueva. No desaparece la presencia disciplinaria que recorre todo el texto, pero por un instante, las voces de los adultos quedan silenciadas para dar paso al barullo de los personajes imaginarios que habitan el Castillo. Es necesario recordar que la voz represora representada por el abuelo y el paisaje abrumador de la casa de campo, nunca desaparecen del todo, son el telón de fondo de toda la acción, pero cada tanto, estas voces y momentos se opacan para dar cabida plena a la imaginación de los niños. Como en todo juego, las reglas y las formas están preestablecidas, pero se incorporan a la vorágine del movimiento imaginario del juego o el juguete:

Esta noche hay una fiesta muy grande en el Castillo de Tierra Colorada. Desde muy lejos se ve parpadear las antorchas, que centellean en las cuatro esquinas del reino. Las mujeres visten trajes muy largos y llevan muchas flores en el pecho y en la cabeza. Los hombres están muy tiesos y se pasean con las manos en la espalda, saludándose con pequeñas sonrisas, que no son más que estiramientos de labios que no llegan nunca a enseñar los dientes. La música ha comenzado a oírse por primera vez, mientras que de todos los pisos bajan y bajan más invitados, hasta quedar repleto el salón. (67)

La disciplina y las represiones familiares, es decir, la historia contada desde la perspectiva del que tiene el poder dentro de la familia, siguen funcionando en el juego de los niños, pero es extraño y mágico que ellos logren establecer otra arista narrativa dentro del relato familiar de la producción campesina a pesar de la ofuscación total, como un lenguaje que funciona en el borde de otro lenguaje imperante. En el horror y la pobreza extrema, combinados con la violencia y la hambruna, los niños son capaces de leer de otra forma la realidad, hacer que se mezcle con la creación de muchas perspectivas que funcionan al mismo tiempo, un tiempo que ya no es único o lineal, un tiempo que se escapa de su causalidad productiva para despertar en diferentes profundidades. El tiempo y el espacio que ocupa el juego es alternativo a la labor campesina, las tareas que se emplean en el juego de los niños cambian o rompen el eje disciplinar del trabajo, que es un fiel

reflejo de la utilización de disciplinas militares en la organización del trabajo, tal como lo piensa Foucault en *Vigilar y castigar*:

La pirámide disciplinaria ha constituido la pequeña célula de poder en el interior de la cual la separación, la coordinación y el control de las tareas han sido impuestos y hechos eficaces; y el reticulado analítico del tiempo, de los gestos, de las fuerzas de los cuerpos ha constituido un esquema operatorio que se ha podido transferir fácilmente de los grupos que someten a los mecanismos de producción; la proyección masiva de los métodos militares sobre la organización industrial ha sido un ejemplo de este modelado de la división del trabajo a partir de esquemas de poder. (254)

Cuando los elementos del relato son manipulados por la imaginación, entran a formar parte de la trama otros ritmos, otra música y otro tipo de producción³⁰, que nada tiene que ver con el acto disciplinario de los mecanismos de producción que nombra Foucault. Si bien, como todos los juegos en la novela, terminará mal, la energía del lenguaje que intenta construir una realidad paralela en la trama se mantendrá intacta. Todo poder adquiere su resistencia, que en este caso en particular, tiene que ver con la resistencia que genera el escape a las normas tradicionales del relato (¿tradición latinoamericana?) y la emancipación (aunque sea momentánea) de las reglas violentas que impone la familia campesina en un pueblo olvidado de Cuba.

Este espacio que cuestiona la dirección productiva del campo es la infancia: el lugar y el esquema de resistencia frente a las leyes que impone el abuelo. Es el niño el personaje capaz de evadir y delirar la realidad, con su estructura que se entrega a la experiencia. La infancia es la “etapa” que históricamente ha sido relegada a la condición de estadio inmaduro, etapa en la cual los sujetos son incapaces de usar plenamente la razón. Así, el margen de la razón, funciona como el margen de la realidad. Dardo Scavino en *Las fuentes de la juventud* aclara más al respecto:

También Hegel partiría de la idea de que la razón estaba repartida por igual entre todos los humanos, aun cuando esta humanidad se dividiera en bárbaros y civilizados. Pero el alemán retomaba la distinción aristotélica entre la potencia y el acto para explicar que aunque todo el mundo dispusiera de esa razón en potencia, solo algunos la ejercían. Y con el fin de ilustrar esta distinción Hegel recurría, una vez más, a las edades del individuo: “El niño solo posee la capacidad o la posibilidad real de la razón”, y como no la pone en práctica, “es lo mismo que si no tuviese razón alguna”; “solo a partir del momento en que lo que es *en sí* deviene *para él*”, es decir, solo desde el momento en que esta racionalidad pasa de la potencia al acto, “puede decirse que el hombre cobra realidad”, dado que empieza

³⁰ Se podría pensar, como siempre, en el gasto improductivo de Bataille.

a guiar a partir de entonces su vida de acuerdo con la razón y no precisa ya a una persona razonable que lo conduzca en su lugar, como un verdadero *homo sui juris*. La diferencia que existe entre el niño y el hombre, o entre el menor y el mayor, sería a fin de cuentas la misma que había en tiempos de Hegel “entre los pueblos de África y Asia, de una parte, y de otra los griegos, los romanos y el mundo entero”, y esta “consiste en que estos saben por qué son libres, mientras que aquellos lo son sin saberlo y, como consecuencia, sin existir como pueblos libres”, porque a pesar de estar dotados de razón, esta no rige aún sus vidas. (41)

En la Historia como tal, existiría un momento de inmadurez, que estaría fuera de la razón y que se encamina directamente y como flecha hacia un momento posterior de madurez o adultez, en donde el individuo es capaz de utilizar todas las herramientas disponibles para su emancipación y autogobierno. Esta tradición se arrastra, según Scavino, desde la cultura griega, pasando por la creación del derecho romano. Dentro del grupo particular de los niños o los sujetos aún inmaduros (incapaces, por lo tanto, de constituirse como sujetos), se encontrarían los esclavos, dependientes de un hombre libre, los jóvenes, las mujeres y una larga lista de sujetos menores marginados o marginalizados, como los extranjeros, posteriormente, los hombres no aptos para el trabajo, los homosexuales, los pobres, entre otros. La razón y su uso es entregada únicamente a los sujetos capaces de administrarla en su madurez y en la capacidad de gobernarse a sí mismos, todos los demás, quedan en este estado de indecisión y de marginación que los transforma en cierta medida, en objetos en relación con los sujetos en capacidad plena de control. Esta “etapa inmadura”, fuera del control de la justicia social y de la actuación plena en la vida social hace del niño un personaje crucial como narrador de esta “experiencia otra”. Experiencia fuera de la estructura lineal con la que se ha leído la civilización o el poder civilizatorio. Por este mismo motivo, no es ya tan extraño pensar la fantasía infantil como ese espacio para elaborar la creación literaria, fuera de cualquier norma adulta. Dicho esto, es necesario aclarar: la fantasía y la imaginación de un niño funciona con y no desde la narrativa o el relato de la realidad oficial que impone la figura del abuelo. Lo interesante es que, a través de las nuevas creaciones de los juegos, se logra cuestionar las cosas que se cuentan, la trama establecida. Este fenómeno narrativo, funciona en el mismo espacio y en el mismo ambiente que ya se conocía en la novela, funciona en la misma casa de campo. Los sonidos y el lenguaje son sincrónicos, como en la música.

Si se usara solamente el criterio lineal (hegeliano) para observar la infancia, sería imposible poder establecer otras relaciones con respecto al poder y su uso. Si con este criterio se observaran las marginalidades que aparecen en la novela del cubano, sería indiscutible, su desorden y su

incoherencia con respecto a la trama principal de la novela familiar (ya tradicional en la década de los sesenta en Latinoamérica). Pero, el personaje infantil, a través de sus creaciones y juegos, concentra la mayor atención en este relato, porque funciona con esa capacidad de “destruir” el cauce de los acontecimientos, de inventar otras formas de producción no lineales dentro del texto:

Para el niño, esto querrá decir concretamente que, lejos de tener, como comúnmente se piensa, como única preocupación y referencia el universo parental, transporta de antemano consigo esta certeza que no es un sueño, sino la respuesta al enigma de ser no algo atado, hecho de la carne de su madre, sino una existencia cuya independencia se ve confirmada por su capacidad de producir y de auto-producirse. (Schérer y Hocquenghem, 125)

Tal como apuntan los autores de *Co-Ire*, existe cierta independencia en las voces de los niños ya que, si el relato es escrito continuamente por la presencia del poder, la novela sería solamente la confirmación infinita de su propia economía, de su propia producción. Sin embargo, aunque una y otra vez el hacha del abuelo edite la trama familiar a su antojo, siempre aparece y reaparece Celestino para escribir en los árboles, escribir un poema interminable e ilegible³¹.

En el prólogo de la recopilación de ensayos de Walter Benjamin, *Escritos. La literatura infantil y los jóvenes*, Giulio Schiavoni explica e introduce la idea de la Historia que tiene el teórico alemán con respecto a cierta potencia que rompe el *continuum* homogéneo de los hechos escritos por los vencedores, para leer los acontecimientos a través de la energía revolucionaria de los que se “quedan afuera” del relato. Benjamin, al igual que toda su escuela teórica, se niega a leer el relato histórico solamente a través de la mano que escribe como una línea sin fisuras, se niega a la Historia con un comienzo direccionado hacia un final, un proceso irrevocable que comienza en la infancia y termina en la vejez. Más bien pensará en las grietas, en la visión de los niños de la grieta:

El mundo de los niños aparece, en este trasfondo, como el reino donde la “maldición de ser útiles” podría suspenderse, dada la marginalidad –si no la total irrelevancia-

³¹ Es importante decir que existen y existirán miles de cruces de la obra de Arenas con su biografía y la biografía estará atravesada por su obra, es muy complicado separar ambas realidades en el cubano, tan complicado que, en este trabajo, esas perspectivas serán abordadas de manera muy marginal, pero hay que tener en cuenta que siempre existe la vida del autor detrás de la obra y a veces, esos dos horizontes se permean, se atraviesan y se difuminan. En una entrevista con Perla Rozencvaig es el mismo Arenas el que destaca este punto: “P.R. Esta reproducción del proceso creativo en el plano textual influye en que tus personajes sean extremadamente complejos y que estén dotados de una imaginación desbordante, lo que no impide que queden marcados y hasta condicionados por el elemento autobiográfico que se filtra en casi toda tu obra. R.A. Efectivamente, son novelas que hasta cierto punto se apoyan en experiencias vividas que van desde lo personal hasta lo político. La pentagonía es un recuento literario y, por lo tanto, ficcionalizado de esas vivencias. Celestino es la infancia del poeta, Fortunato viene a ser la adolescencia, Héctor, la juventud. En esta cuarta novela, *El color del verano*, escrita completamente en Nueva York, la Tétrica Mofeta/Gabriel representa la madurez.” (62).

que les corresponde en el sistema productivo de los adultos. De aquí proviene la casi programática resistencia de Benjamin a “crecer”, el querer quedarse en el lado de las hadas y de los niños antes que del lado de los filisteos, de los adultos que crecieron de manera equivocada. (17)

Por esto, es importante la potencia de la “marginalia”, leer la historia desde la “otra” historia, como por ejemplo, la historia que se plantea a través de la mirada cotidiana de un niño. Es en la infancia en donde se presentan los juegos y los juguetes en una relación más directa con la vida cotidiana, el derecho de los juegos se pierde con la infancia. Es decir, la vida cotidiana en la infancia está marcada por la creación y la experiencia en torno al juego, no así la de los adultos. El juego es una suspensión del tiempo y una reestructuración de los espacios del poder, donde no existe una linealidad entre el objeto y la mano que lo utiliza, sino una relación complementaria que tiende hacia la unificación de los contrarios, como en el Barroco.

La pobreza de una casa seca, raudamente y sin previo aviso se convierte en un palacio de tierra roja, con una fiesta de fondo y la elegancia de un cuento de hadas tradicional con realeza protocolar del siglo XIX. Y en esta fiesta estereotipada se teje otro relato, el relato de los niños: “Las palabras se disfrazan de un solo golpe, y en un abrir y cerrar de ojos quedan envueltas en combates, escenas amorosas o trifulcas. Así escriben los niños sus textos, pero también los leen así” (Benjamin, 74). Los niños arman el Castillo, organizan la fiesta, personifican, crean el cementerio del palacio, son expulsados de su propio juego, todo esto escrito con discontinuidades extremas, con saltos temporales delirantes y atravesados por la reiteración continua de las hachas.

Para *Celestino antes del alba*, jugar y escribir es lo mismo. Un juego que acoja y cree un mundo interior vertido hacia el exterior, un refugio que vete la mirada de los adultos y que se establezca fuera del trabajo campesino:

-Ven acá corriendo- me dice Celestino, desde una de las esquinas del cementerio. Echo a correr, y enfangado hasta el cuello, llego hasta donde él me espera, sentado sobre el panteón más grande de todo el cementerio-. Mira que panteón más enorme –me dice-; lo hemos hecho sin darnos cuenta. Aquí cabemos los dos juntos. Ven. Acostémonos para ver si es verdad. (Arenas, 71)

Es decir, un juego en que se puede vivir, en el que se pueden acostar los niños y encontrarse con los seres que ellos mismos han creado: animales, espíritus, plantas, entre otros. Un juego que es una narración dentro de otra narración, un juego de la imaginación. Los niños participan plenamente de lo que han creado, por este motivo, la novela se transforma en un relato delirante,

porque al irse adentrando en la trama, el lector se ve obligado a participar del pensamiento de los niños narradores. No hay un espectador, sino que el espectador se ha emancipado para ser parte de la estructura del relato mismo, como si estuviera participando de un juego de niños. Los niños escriben un cuento de hadas en el Castillo, pero participan también de él³².

Los mismos materiales $\frac{1}{2}$ barro, piedras, pomos de perfumes, flores $\frac{1}{2}$ que se encuentran en la casa y que ya están entrando en la sequía de enero, son usados con una renovada fertilidad. Son pocos elementos, elementos cotidianos, que comienzan a cobrar vida en las manos de un niño, como escribe Benjamin en su ensayo de 1928, “Historia cultural del juguete”:

Si además pensamos en el niño que juega, podemos hablar de una antinomia. Por un lado, nada se adecua más al niño que la combinación de los materiales más heterogéneos en sus construcciones: piedra, plastilina, madera, papel. Por el otro, nadie es más sobrio que el niño frente a los materiales: un trocito de madera, una piña, una piedrita llevan en sí, pese a su unidad, a la simplicidad de su sustancia, un sinnúmero de figuras diversas. (87)

La diversidad de materiales simples, con una estructura sencilla que logra ampliar la significación en el juego. El autor logra crear una novela de la imaginación infantil y los elementos son cada vez más pequeños y tangibles pero generan una vida independiente y diversa. El juguete y el juego distorsionan la realidad única del objeto otorgándole una nueva lectura, dando a los objetos un uso nuevo³³, distinto del uso común. Mientras en la casa se trabaja con las herramientas, los niños juegan a inventar historias nuevas con las mismas. Obviamente Agamben, que se ha interesado en este tema, da pautas para esta lectura cuando piensa en la infancia y el juego:

Un vistazo al mundo de los juguetes muestra que los niños, esos ropavejeros de la humanidad, juegan con cualquier antigüedad que les caiga en las manos y que el

³² Esta podría ser una de las tantas lecturas con respecto a esta escena de juego. Por ejemplo, a Rut Roman le interesa la lectura simbólica de la construcción del Castillo. Ella propondrá al psicoanálisis como marco teórico en la misma escena e iluminará su lectura enfocándose en el simbolismo del pozo y la madre: “De esta manera, la recreación lúdica ha extendido la estructura simbólica de la casa/cuerpo/castillo buscando en este recorrido lo que Bachelard define en la *Poética del espacio*; al referirse a la casa: ‘un ser concentrado que nos llama a una conciencia de centralidad’. La mitificación de la casa es un tema al que los primos regresan una y otra vez en los juegos de construcción de universos y elaboración fantásticas, y que más adelante se retomará. Por lo pronto, me detengo en la simbología de la casa. La vida cotidiana del niño sin nombre gira en torno al pozo y a la letrina, los dos hoyos en la tierra por los que, atendiendo a las necesidades del cuerpo, circulan los líquidos vitales. En este sentido, Andrew Bush apunta la semejanza de la casa familiar y el cuerpo materno. Más aún, en la contemplación, tanto del pozo como del excusado, Celestino busca el rostro materno.” (185)

³³ En esta perspectiva no lineal de la trama, “uso nuevo”, se refiere a un uso que potencialmente existe y que convive con el uso que se deja leer a simple vista, ya que las cosas adquieren un valor que potencialmente está pero que se esconde o se revela a partir del cambio de percepción, como un fantasma.

juego conserva así objetos y comportamientos profanos que ya no existen. Todo lo que es viejo, independientemente de su origen sacro, es susceptible de convertirse en juguete. Además, la misma apropiación y transformación en juego (la misma *ilusión*, podría decirse, restituyéndole al término su significado etimológico de *in-ludere*) se puede efectuar –por ejemplo, mediante la miniaturización- también con respecto a objetos que todavía pertenecen a la esfera del uso: un auto, una pistola, una cocina eléctrica se transforman de golpe, gracias a la miniaturización, en juguetes. ¿Cuál es entonces la esencia del juguete? El carácter esencial del juguete –en última instancia el único que puede distinguirlo de los demás objetos- es algo singular que solamente puede captarse en la dimensión temporal de un “una vez” y de un “ya no más” (sin embargo, como muestra el ejemplo de la miniatura, a condición de entender ese “una vez” y ese “ya no más” no sólo en sentido *diacrónico*, sino también en sentido *sincrónico*). El juguete es aquello que perteneció –*una vez, ya no más*- a la esfera de lo sagrado o a la esfera práctico-económica. (101)³⁴

El juego es un rito en donde los materiales cambian de valor con respecto a su uso “utilitario”. Pero este valor es tan pasajero como el juego mismo, la duración es singular y acotada, los acontecimientos suceden espontáneamente y desaparecerán espontáneamente. Los giros de la trama están marcados por los giros del juego, por la duración del rito en los niños. Así como se crea el Castillo, se deshace. La historia gira, aparecen y desaparecen los acontecimientos en la trama. Son los mismos objetos viejos de la casa (los pomos de la abuela) puestos a hablar, personificados, transformados en sujetos y partícipes.

También aparece nombrado este tema en “Historia cultural del juguete”, ya que a Benjamin le interesa esta relación que establecen los niños con respecto a su sociedad o a su modo cultural de vida a través de los juguetes y su uso, su mundo. La reutilización de los materiales disponibles para crear un nuevo relato de usos y de recursos sociales de la materia, es un tema que se repite cuando Benjamin habla de los niños y el juego, una forma de entender la relación del sistema adulto/infante: “Pues el niño no es un Robinson; los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la clase de la cual proceden. Así es que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un mudo diálogo de señas entre ellos y el pueblo” (88). La escritura y el juego son las formas de relación que tienen Celestino y el protagonista con su familia en el escenario cada vez más devastado de la casa: mientras más creativa se torna la novela con los acontecimientos en la imaginación de un niño, más derruido se vuelve el paisaje y

³⁴ Esta cita recuerda lo que ensaya Benjamin en “El narrador” (antes citado), cuando se refiere a la relación que tiene el cuento de hadas para la humanidad con la explicación y desestructuración de la opresión que causa el gran relato de los mitos.

la sequía avanza en la economía del pueblo, los personajes tienden a desaparecer y la extrema delgadez se hace presente. Mientras avanza el desastre familiar, el mundo imaginario infantil crece como en un espacio dialógico que tratará de culminar (uno de los tantos supuestos “finales” en la novela) y sintetizar en la fiesta de Nochebuena. Hay que insistir, en lo profundo del desastre aparece la imaginación. Lo lujoso del Castillo y su ambiente de fiesta contrastará con la miseria cada vez más profunda en la casa de campo. La sequía y la falta de alimentos serán el trasfondo de la fiesta de los niños. Nunca elementos aislados que se mantienen marginales u ocultos, sino que narrativas que participan plenamente en la comunidad. La “literatura de las grietas” no pertenece a un paisaje oculto en la superficie de la narración, más bien se podría hablar de una superficie que comparte relaciones de fuerza con todos los elementos que la componen: los juegos de los niños están ahí en la misma historia, pero se resisten a la historia.

2. Sueños, gestos

Pero así como aparece el juego, desaparece. Mientras llega la sequía y el mundo de la novela se acaba, se hace patente la incertidumbre que genera la pobreza, y los niños se ponen a soñar en cada una de las casas del pueblo, recorren la comunidad en sueños. El Castillo desaparece, los personajes que lo poblaron desaparecen y las camas de los vecinos son el espacio para seguir soñando cuando comienzan a acabarse las palabras y el pueblo se vuelve inmóvil. El pozo se seca y ya no hay comida en todo el lugar, en esta parte final del segundo apartado, los pocos elementos representados en la novela también desaparecen, los personajes casi no se nombran y las relaciones entre los protagonistas se vuelven precarias. Relaciones que ya se establecen entre animales, plantas, juguetes y seres imaginarios como brujas y duendes. La novela se torna hacia la fantasía de la novela infantil, sueños y solamente sueños:

- Ya casi es de día y todavía no he pegado los ojos.
- Yo tampoco.
- ¿Pudiste pensar algo para hacer que desaparezca la primavera?
- Sí.
- ¿Qué es?
- Ay, ahora se me ha olvidado, ¡Pero sé que a medianoche se me ocurrió una idea maravillosa!...
- Pero, ¿por qué no me la dijiste entonces?
- Sí te la dije; ¿no te acuerdas?

- No.
- Pues yo te la dije, lo que pasa es que a ti también se te ha olvidado.
- Vamos a dormirnos de nuevo para ver si se te vuelve a ocurrir la idea. Y si se te ocurre me llamas corriendo.
- Está bien, ya estoy dormido.
- Yo también.
- Ya estoy soñando.
- Ya estoy soñando.
- ¡Aquí está la idea!
- ¡Ya la oigo! pero se me olvida en seguida, una palabra hace “páfata” y se la lleva a la otra, y de la única que me acuerdo siempre es de la última. Trata de meter todo el sueño en una sola palabra para ver si así no se nos olvida.
- No puedo.
- Trata.
- No puedo. Es un sueño larguísimo.
- Larguísimo...
- No lo puedo decir con una sola palabra.
- Palabra...
- Yo quisiera hacerlo así pero no puedo.
- Puedo...
- Fíjate si es largo el sueño que horita despierto y todavía no he terminado de soñar.
- Soñar...

Hachas hachas hachas (...). (73)

En esta parte de novela, también de forma inesperada y sin sentido aparente, aparece el fantasma de un anciano, que se presenta como el fantasma del mes de enero que se supone que los persigue. Luego de mantener una leve conversación con él, los protagonistas huyen del lugar para ir a acostarse a su casa, a su propia cama y esto motiva todo un recorrido de equivocaciones, novela humorística, donde los protagonistas recorren todas las casas del pueblo, acostándose en diferentes sitios y escapando de la mirada del fantasma. Nunca se sabrá realmente dónde se encuentran, porque nunca se sabe dónde se vive en el mundo de los sueños. Quieren dormirse para salir de la persecución y no logran llegar a puerto. En cada una de las equivocaciones, se borronea el límite entre la realidad y el sueño, no se sabe bien si están soñando, si se están riendo o si la escapatoria es urgente o peligrosa. Una vez más se mantiene el tono límite de la narración que oscila entre la eterna disputa dicotómica entre la vigilancia/escapatoria, represión/huida.

No solamente los protagonistas son los niños vivos y muertos, sino que también la trama se mezcla con el cuento de hadas, el cuento infantil, donde los niños se relacionan con las pocas cosas que quedan en el campo, ahora el lenguaje articulado cambia hacia los gestos y las risotadas,

se vuelve un lenguaje mucho más corporal y sonoro. En la sequedad del paisaje cubano de enero, el aburrimiento de los niños es total y esto hace que se inventen unos juegos del lenguaje incoherentes y la novela también va girando hacia esa incoherencia, hacia esa desproporción. Repetir ideas y palabras, hasta el hartazgo, un sonido que vuelve una y otra vez y que pierde el sentido, pero gana en sonido. Ya ni siquiera hay árboles en donde escribir, los niños saltan de sueño en sueño, ansiosamente tratando de dormir. El cuerpo de los personajes encuentra una plasticidad infinita, no es un cuerpo inerte, estático o mental, sino que los movimientos son incontrollables, elásticos y el cuerpo dúctil, atravesado por los acontecimientos³⁵.

El episodio persecutorio por parte del fantasma anciano del mes de enero, que es el mes de la sequía, se instaura como uno de los tantos finales que tiene la novela (tres distintos):

Miro la mecha momentos antes de coger impulso para lanzarme de cabeza contra ella. Miro la mecha. Doy dos o tres vueltas más en un segundo, y, al fin, me tiro a la candela. Celestino da un grito, y la mecha se apaga antes de que yo llegue a ella.

- Se han salido con las suyas – nos dice el mes de enero, y tira en un rincón el candil apagado-. Se han salido con la suya, pero escuchen ahora, les diré una palabra que se les olvidará en cuanto la oigan. Escúchenla... Ya la olvidaron. El día en que recuerden qué palabra es la que dije, se pegarán candela ustedes mismos.

Y dijo la palabra.

Y la olvidamos corriendo.

Y salimos desmandados de la casa, mientras el mes de enero se reía a carcajadas grandísimas, y nos decía. “Ya se acordarán algún día de esa palabra que les he dicho. Ya se acordarán”.

Y al fin dimos con nuestra casa. Porque no podía ser otra que nuestra casa, aquella, en que al entrar nos vimos dormidos en la cama, con la cabeza bien tapada y soñando que habíamos olvidado todas las palabras del mundo y nos entendíamos ahora solamente por señales y muecas.

FIN (79-80)

Arenas, tanto en esta sección como en otras, usará la intertextualidad sin motivo aparente. La literatura universal será su fuente inagotable de apropiación, como si el autor quisiera guiar como en una novela pedagógica o mostrar un camino literario, que abre la trama hacia sus lecturas

³⁵ A veces cuando aparece Celestino, aparece en las palabras de un insecto, en la sombra de un árbol o con el pecho atravesado por un hacha que le enterró el abuelo. Le faltan las partes del cuerpo, sobrevive sin un brazo o solamente su voz prima como si no tuviera cuerpo.

personales que van desde los clásicos, hasta las palabras cotidianas de algún miembro de su familia. Un comentario al azar de la abuela, o una frase de su madre, se mezclan con La Biblia, algunos poetas, Homero, entre otros, todas las citas puestas al mismo nivel de significación y en aparente desorden con respecto a la trama.

Cualquiera de las citas se torna importante independientemente de su fuente (cotidianas o literariamente tradicionales), se marcan como huellas mientras va sucediendo el relato, huellas que un lector podrá profundizar, dependiendo de los intereses dentro de la trama. Como una experimentación apresurada, quizá sería interesante seguir las huellas de una de esas citas para esta parte del análisis que justamente tiene relación con lo que se ha dicho. Una cita en cuestión, que aparece en la novela de Arenas, es de Arthur Rimbaud: “Bah, hagamos todas las muecas posibles (‘imaginables’, dependiendo de la traducción)”, lo que llama directamente al célebre poema del autor francés.

Esto recuerda algunas palabras de Barthes sobre Rimbaud, cuando se fija acuciosamente en el proceso de la escritura y el silencio. Hay que recordar que uno de los elementos que Barthes analiza cuando piensa en la escritura es el acto del decir frente al silencio, el acto de hablar frente al acto (casi silente) de escribir. El niño/poeta va quedando lentamente en silencio y se va desestructurando su misma forma poética, las escrituras de los árboles y las mismas palabras ya no dicen nada. Tal como Celestino que deja de escribir para pasar plenamente al mundo de los juegos primero y luego al mundo de los sueños:

Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. La agrafia final de Rimbaud o de algunos surrealistas —por ello caídos en el olvido—, el sumergirse conmovedor de la Literatura, muestra que para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaban huir, que no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo. Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. (Barthes, 48)

La sequedad del paisaje es la aridez del lenguaje, no sólo se deja de escribir, se deja de hablar. Los protagonistas van quedando en silencio o inventando palabras sin sentido mientras se sumergen en los sueños que en realidad no tienen una forma de hablar, las palabras se van

desintegrando para dar paso al silencio porque su comunicación ya no necesita de las palabras. Los gestos y las muecas, que han recorrido toda la trama, ahora son más patentes, ahora se pueden pensar con Rimbaud.

Luego de tanto hablar desbocado, del delirio de los movimientos de los personajes y de lo cambiante que se torna el escenario de la novela, llega un momento de inmovilidad, los niños intentan dormir en las casas de los vecinos para escapar de la sequía y ya no hay lenguaje que los comunique, son los sonidos y los gestos los que se encargan de desintegrar su relación con la realidad. Este momento había sido anunciado, Arenas es partidario de introducir citas en cualquier momento de la trama y también de repetir palabras y acontecimientos, la novela, como un poema, usa de los recursos sonoros como aliteración o el hipérbaton, tan utilizados en la poesía española clásica. Estos recursos conducen insospechadamente al silencio.

Olvidar todas las palabras del mundo, porque los protagonistas se encuentran en el sueño. Hay que recordar que siempre se ha mantenido en la trama esta idea de la realidad/imaginación de los cuerpos de los personajes principales, lo que los unía era su forma de comunicarse a través de la escritura, pero esto también se acaba, la escritura delirante conducirá al silencio:

Celestino silba y todo, mientras hace los garabatos, y yo empiezo a sentirme alegre. Tan alegre, que pienso que algún día el terminará de escribir, y que entonces volveremos de nuevo a pasear en yogua por las lomas y haremos un castillo mucho más grande del que pensamos hacer. En todo eso pienso y para que él termine más pronto le digo que si quiere que lo ayude. Él me dice siempre que sí, pero, como saben ustedes, yo no sé escribir y no puedo decir nada... (Arenas, 75)

Una palabra que existió pero que se olvida. La novela se torna hacia la gestualidad, la representación del lenguaje por sobre el significado del mismo, lo que conllevará hacia la teatralidad de los cuerpos, las palabras se mimetizan con el cuerpo y son los gestos, los sonidos, los movimientos las nuevas formas de escritura en los niños, las variaciones del cuerpo y sus estados de sueño/vigilia, violencia/belleza serán los que se encarguen de mover la trama. Es cierto que *Celestino* es una novela del lenguaje, pero ya a esta altura un viaje del lenguaje que elimina las palabras como tales, palabras que se olvidan. Un acontecimiento que como ya sucedió, desaparece, elementos de la trama que se transforman en gestos, aquellos que funcionan solamente

en el acontecer, en el devenir que pierde consistencia una vez que ya pasó. Expresión plena del gesto teatral que sucede solamente en el instante exacto y preciso del “aquí y ahora”³⁶.

La representación del espacio de la novela, sus personajes y sus conflictos tienden a desaparecer cuando se acerca la celebración de Nochebuena. La sequía acarrea ya una pobreza en el intercambio de significados, el mundo está desapareciendo y los niños se van transformando en amigos mudos, amigos imaginarios.

La cita de Rimbaud en cuestión, pertenece a un poema sin título ya clásico de la literatura universal, del libro *Una temporada en el infierno*. Poema que servirá como síntesis de lo que se trató en este capítulo pensando en lo que se revela/ lo que se muestra o lo que se escribe/ lo que se va desdibujando:

Voy a desvelar todos los misterios: misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonía, la nada. Soy maestro en fantasmagorías.

¡Escuchad!...

Poseo todos los talentos. –Aquí no hay nadie y hay alguien: no quisiera derramar mi tesoro-. ¿Deseáis cuántos negros, danzas de huríes? ¿Deseáis que desaparezca, que me hunda en busca del anillo? ¿Deseáis? Fabricaré oro, medicamentos.

Fiaos de mí, la fe consuela, guía, cura. Venid todos –hasta los niños pequeños- para que os consuele; que se os prodigue su corazón –¡el corazón maravilloso! – ¡Pobres hombres, trabajadores! No pido oraciones; con sólo vuestra confianza seré feliz.

Y pensemos en mí. Esto no me hace echar de menos el mundo. Tengo la suerte de no sufrir más. Mi vida sólo fue dulces locuras, es lamentable.

¡Bah! Hagamos todas las muecas imaginables.

Decididamente estamos fuera del mundo. Ya no hay sonido. Mi tacto ha desaparecido. ¡Ah! Mi castillo, mi Sajonia, mi bosque de sauces. Las tardes, las mañanas, las noches, los días... ¡Cansado estoy! (30-31).

³⁶ Pensando en la “parte teatral”, Arenas insertará también citas de por ejemplo, Sófocles o las obras dramáticas de Federico García Lorca.

Capítulo 5

La intriga del otro

Debes saber –y aquí la perra bajó la voz, como si no quisiera que el resto del grupo se enterase de lo que decía- que hasta los objetos más insignificantes o «cosas», como los llama el hombre, incesantemente están transgrediendo su supuesta condición de «cosa». Cuando vivías en la ciudad, ¿no desaparecían de repente, casi ante tu vista, las tijeras, los fósforos, las llaves del cuarto, el cepillo de dientes, el pomo de aspirinas o cualquier otro objeto, y luego los encontrabas en los lugares más insólitos o delante de tu nariz? Óyeme: no es que hubiesen sido mal colocados, por ti, es que viajaban. Eso ha pasado siempre, pero el hombre no está capacitado para reconocerlo... Las cosas estaban atrapadas como lo estábamos nosotros. (238-239)

Reinaldo Arenas, El portero

1. Hambre (los muertos vuelven)

Nunca se llegará a la palabra correcta, a la escritura transparente, el mensaje elude la realidad que no puede representar con la suficiente claridad. La familia protagonista de la novela no sabe leer ni escribir y la palabra del fantasma de Enero se pierde en el sueño. Las palabras se perderán y eso será parte de la destrucción de la textualidad, de la desintegración de un sentido total que podría dar paso a una interpretación coherente y cerrada. Nadie conoce exactamente el sentido de la trama familiar, porque nadie se acuerda de las palabras exactas. Se cree que algo sobre la madre escribe Celestino en los árboles, pero cuando no se conoce el código es natural pensar que detrás de las palabras hay obscenidades, se cree que la escritura es un mensaje prohibido para todos los miembros y esa es la condena y la meta, un mensaje que se encuentra bajo la escritura y que es la vergüenza de la familia, pero la verdad es que no se sabe muy bien y he ahí su misterio: no entender.

Sin embargo, la presencia de Celestino despierta el enigma, aunque podría estar vivo o quizás muerto, aunque exista o nunca haya existido, Su figura, su memoria y su potencia de

aparecer y desaparecer, en los sueños, en el pozo, arriba de los árboles, hace que la familia campesina se movilice, que se generen otras formas de contar relatos sobre las mismas cosas, historias nuevas, regeneradas. Son los mismos elementos que siempre están a la espera de ser redescubiertos, por la mirada del niño, por la mirada del poeta, elementos que parecían muertos o que se encontraban llenos de una potencialidad que sólo puede otorgarle un niño imaginario, un sujeto que se escapa de la trama de los vivos y habla desde la muerte. Sin importar necesariamente lo que diga, se moviliza, como cuando los espíritus mismos movilizan a los vivos desde ese espectro fantasmal, tal como lo describe Vinciane Despret en su libro, *A la salud de los muertos*, cuando se interesa en estas presencias que se comunican, voces a las que no se les puede otorgar la categoría de sujetos:

Hace soñar. Es uno de los modos privilegiados a través de los cuáles los muertos cuidan de los vivos, los ponen a trabajar en el enigma, hacen que se bifurque el curso de sus acciones, los incitan a romper con los hábitos, los obligan a otra aprehensión de las cosas. (98)

Sin saber si el escritor vive o si se imagina la figura de un poeta, sin saber lo que se escribe en los árboles, aunque Celestino esté muerto, participa simbólicamente en la casa y lo hace activamente, desarrollando otras historias a partir del relato general de la casa de campo. Aunque la experiencia no pertenezca al orden de la razón misma, tal como se entiende la razón en la perspectiva occidental tradicional, la experiencia ocurre al fin y al cabo, son los muertos los que visitan la casa y subvierten las relaciones de poder que se establecen en ella³⁷. Si bien la historia de Celestino puede ocurrir en la mente del niño narrador, toda la familia termina participando activamente (y con violencia) de la convivencia con este fantasma. Arenas obliga a los elementos imaginarios a que participen de la trama y no lo hace entregándole características realistas a los sueños del narrador, sino por el contrario, hace que la realidad se torne imaginaria creando relaciones inhabituales, pluralidad de sentidos en un paisaje desolado.

Pocos elementos, los menos posibles. La casa se derrumba y el campo se seca, se destruye, pero los personajes forman nuevas conexiones entre sí e inventan convivencias con las cosas mínimas, con las cosas que están imaginando como si estuvieran reescribiendo su propia historia,

³⁷ Evidentemente el discurso científico, a partir del siglo XX, ha racionalizado los fenómenos y exige explicaciones “comprobables” de la realidad. La muerte es explicada por la medicina y deja de lado todas las otras experiencias espirituales o simbólicas, cercando explicaciones. Más allá de restringir, es necesario introducir un cuestionamiento no polémico para intentar transformar maneras de pensar y de sentir.

pero desde un pozo, desde el apartado espacio mínimo. A estas formas de comunicación no les interesa la verosimilitud, o comprobar las acciones a través de la razón. Nuevas conexiones significa abrir las posibilidades de convivencia de los personajes con el mundo que los rodea dentro de la misma trama, reestructurar un sentido aparentemente perdido, instaurar protocolos de comunión, formas de crear verdad: aquello que no existe es capaz de movilizar lo que existe. A esta altura ya no se puede interpretar lo que Celestino es o cómo se representa en la trama, lo importante será lo que hace hacer a los personajes, cómo este niño-fantasma-poeta influye en la familia, en su expresión y sus comportamientos.

Arenas mantendrá la novela en ese supuesto, en el infinito suspenso donde ni el lector ni los personajes conocen realmente lo que se escribe, como si fuera un mensaje del más allá, como si fuera una escritura ilegible inimaginable, en donde el sentido pierde todo valor o se constituye como valor negativo que en vez de significar, moviliza. Como estar suspendido infinitamente entre el sentido y el delirio, una expresión que mueve pero que no logra del todo decantar en significado (el narrador y su reflejo; Celestino entre vivo y muerto; las escrituras ilegibles en los troncos de los árboles). Así:

Las modificaciones de la conciencia no representan entonces una solución en el sentido de que permitirían distribuir lo que sería “real”, en tanto que es percibido por la conciencia que tenemos habitualmente de las cosas, y lo que sería “no real”. Las modificaciones de consciencia abren la consciencia a otro plano de la realidad y solamente podemos decir que hacen sentir lo que allí se trama o, más precisamente, que *responden al llamado de sentir* lo que allí se trama. Constituyen, a este respecto, un enigma. Tanto como la inspiración. Y los sueños. Enigma, inspiración, sueño: tres sitios en cuyo seno se producen interpelaciones, apóstrofes, puestas al trabajo del pensamiento. (Despret, 93)

Celestino interpela, exhorta, y esta es su participación en la trama, se dedica a hacer vacilar la conciencia lineal del relato, perturba el hábito de las relaciones comunes entre los personajes (que por lo general es violento), y lentamente su figura destruye el paisaje y la forma en la que los personajes representan su realidad cotidiana (su hábitat) ¿Cómo buscar algo donde no está? ¿Cómo referirse a algo que no existe? ¿Cómo hablar con los muertos? Los integrantes de la familia no pueden comunicarse directamente con los primos muertos, ni con las tías muertas, ni con Celestino y las cosas que escribe, por este motivo están obligados a sentir su presencia, a aceptar sus mensajes sin entenderlos por completo. Y con el lector pasa lo mismo, es necesario suspender totalmente la necesidad de una lógica o de una razón que contenga un fin, un desarrollo, una

linealidad, para así, despertar motivaciones y sentidos en la novela. Los personajes se expresan a través de sus muertos que envían mensajes como enigmas o como sueños para el lector.

Pero para el protagonista el hecho de no entender lo que se escribe no importa. Una novela que se mantiene en el “nunca encontrar nada”. No hay interpretación posible cuando se derrumba el lenguaje o bien, las interpretaciones posibles se multiplican. La novela se repleta de acontecimientos, pero, finalmente no ocurre ninguno:

Ahora todo está en una calma tan terrible que yo me digo si no será que nos hemos muerto y que por eso es que pasan cien años, así tan seguidos, y todavía nos sostenemos en pie, y buscamos cosas de comer. Ya no dormimos, al sueño hace tiempo que le dimos una patada, y ya no dormimos. Ahora lo único que hacemos es salir de la casa y ponernos a buscar comida, aunque nunca hemos encontrado nada. (Arenas, 82)

El lenguaje funciona como un fin en sí mismo, no como construcción simbólica diseñada para explicar un fenómeno. El hambre o la pobreza, o la represión, o el afán de escribir, son las motivaciones posibles para la invención de una trama, pero se difuminan mientras las cosas suceden. La novela no funciona directamente con un interés alegórico, sino que todas las representaciones pierden fuerza motriz en acontecimientos contradictorios. Las cosas pasan sin fin.

A Despret le interesa este juego de significaciones que abre el enigma, obviamente ella está pensando en los muertos que vuelven a través de la insistencia de significación en los vivos. Un signo que se completa en la percepción del otro, en su sentir, como un lector que completa el significado de la obra, algo también muy presente en la conciencia de Arenas. Se podría leer la trama como una interpelación más que como una forma de interpretación, más allá de un significado completo, más allá de una transparencia en los sucesos o una relación directa con la realidad. La novela podría ser una invitación al lector para que descubra sentidos textuales, tal como la escritura de Celestino es una invitación (violenta) que busca problematizar las anquilosadas relaciones familiares de poder, buscar nuevas preguntas, formas de hacer, de convivencia, básicamente formas de vivir.

Más allá de entregar una verdad final, es la apertura a la duda lo que mantiene vivo el relato, la interpelación, una historia que no puede tener un significado final o que se rebela a una

interpretación total. Los elementos que rodean a los personajes son aquellos elementos que insisten en romper sus identidades.

El intento de crear una la interpretación alegórica total ya estaba anunciado como marca de la generación intelectual a la que pertenece Arenas. Los escritores insistirán en formar una conciencia latinoamericana a través de sus novelas, una forma política que se establece como una forma de lenguaje y relatos que contienen o intentan contener una visión cultural que abarque todo el territorio. Pero, no es posible reconstruir el relato tal como no es posible reconstruir una conciencia latinoamericana sólida y no porosa, la literatura total y geográficamente posicionada es un enigma ya para 1967, momento en el cual el sueño latinoamericanista de la Revolución Cubana comienza a desintegrarse.

A pesar de los diferentes finales que propone Arenas para *Celestino*, la novela insiste en un juego infinito de reapariciones. El hambre y la represión³⁸ se renuevan constantemente y son siempre acompañados de la belleza y la imaginación. Desde el mismo lugar aparecen tanto unas como las otras, juego barroco por excelencia, que embellece los detritos o que encuentra en la muerte la existencia de la vida.

Punto aparte cuando se desvela, por un segundo, lo que supuestamente está escribiendo Celestino en los árboles. Como nadie de la familia sabe leer directamente, la escritura llega a través de los rumores del pueblo. Esta es la forma de revelar el mensaje de los árboles. Nunca se sabe con claridad lo que está escrito, la lectura es ilegible, pero se sospecha, se supone. El significado llega de soslayo y sin duda tendrá relación con obscenidades, bajezas, momentos de garabateo. Obviamente lo que está detrás de la escritura se revela como un misterio sexuado, prohibido y sucio. Siempre lo que está oculto se leerá como prohibido, como vergüenzas familiares:

Yo no sé, pero la mujer de Tomásico si sabe; y cuando la llevamos hasta los troncos, que Celestino había garabateado, pensando que el pobre muchacho lo que hacía era poner el nombre de su madre muerta... ¡El nombre de su madre muerta!: ni siquiera se acuerda quien era su madre. Sí, señor, así como lo estás oyendo; y, si mal no recuerdo, una de las cosas que leyó la mujer de Tomásico decía: “¿Quién será mi madre?”, “¿Quién será mi madre?” “Que la busco en el excusado y no la veo” ...

³⁸ Hambre en el sentido amplio del término. Los personajes están pasando por una hambruna terrible que se debe a la sequía y a las precariedades que esta trae, pero al mismo tiempo, es un hambre entendida como ausencia o pérdida. La novela se torna caníbal, la trama ya no avanzará más y se hablará siempre de lo mismo, los elementos en cuestión también se precarizan y las personalidades de los personajes se fagocitan, se relacionan éstos en la muerte y en la comilona. Como ya no hay nada que comer o no hay nadie a quien matar, los personajes se devoran a sí mismos.

¡Dime tú!: una mujer que no hacía ni ocho días que estaba muerta, y ya él ni se acordaba quién era... ¡Y después decir que la busca en el excusado! ¡Eso es lo último! ¡Buscar a una muerta en el excusado! ¡Cómo si fuera un mojón! (120)

Celestino, supuestamente, escribe algo que ni siquiera recuerda, una memoria inventada que está destinada a morir con cada uno de los árboles talados. Se sabía, se intuía que el niño escritor ocultaba algo en su mensaje, algo de lo que la familia se avergüenza. Se intuía que el niño-poeta, en su afán gráfico, tallaba las bajezas. Si hay que buscar un significado, una interpretación, ésta siempre se construye como un mal, como una negación, como un desperdicio, como una falta, como lo que aparece en el retrete, la madre está en el estiércol, en las formas privadas del cuerpo. Pero, es importante señalar, que a este significado y a esta interpretación, se accede solamente a través de un rumor, de la voz de otro, el que sabe, la que sabe (la mujer de Tomasito). Lo que realmente dicen los árboles (que ya han sido talados muchas veces) es inaccesible, es un enigma, no se puede comprender, solamente se accede a través de la intuición, que casi siempre, carga el significado con lo moralmente incorrecto o con la muerte. Nunca se rumorea algo bueno.

2. Interpretaciones

El rumor acrecienta la intriga. ¿Será verdad que el poema dice estas obscenidades? Esta intriga genera una profundidad (innecesaria, quizá) en el acto mismo de escribir. Lezama se aferra a esta intriga cuando habla del poeta barroco, que se ilumina en este significado supuesto, o en esta apertura de significaciones literales:

El poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre él con procedimientos aún no cabales para llevarlos a una forma viviente. No ese diletantismo de las viejas culturas, que es una forma de la ornamentación doméstica, sino una sana pasión de aficionado, una curiosidad complaciente por el terror y que después con aniñado gesto mide la desproporción y se esconde quejumbroso. (Lezama, 47)

No podría hablarse en la novela de Arenas de un estilo barroco concreto, sino de un gesto de escritura con modalidades barrocas. Aquello que no cierra completamente el sentido, puede decirlo todo. El relato es estricto en esta materia ya que revela muy poco de la palabra correcta, revela muy poco del significado de la obra y es el lector el que finalmente ordena la significación, el sentido. La expectativa de significado genera una curiosidad barroca, pero desencadena el miedo

a lo desconocido, la violencia, porque Celestino es golpeado con el hacha constantemente aunque no se sepa realmente lo que hace o lo que escribe. Es esta quizá la revelación mágica de la que habla Lezama, una sabiduría que se encuentra encerrada en el significado del poema, o que se cree se encuentra encerrada en él como un tesoro ansioso de ser descubierto. El poema se vuelve críptico y mágico, en el sentido de aparentar un significado que se escapa de la mirada del lector insistente. Obviamente esto generará una ola de violencia brutal en la casa de campo. Es especialmente cuando no se sabe cómo interpretar el sentido de un texto cuando se acrecienta la violencia:

Abuelo llega, y le clava el hacha en la cabeza a Celestino. Celestino no grita ni dice ni pío. Nada, nada dice. Con el hacha, abriéndole la cabeza, escribe todavía algo en un tronco, y luego baila un poco junto al coro de primos muertos, que ya aparecen debajo de los gajos de una mata de quiebrahacha. Los primos empiezan a cantarle para que siga bailando. Pero él no sigue. Camina un tiempo por todo el monte. Llega hasta el saó, y desde allí mira para todas las cosas, y me ve a mí, que acabo de salir de la casa, para darle la noticia retrasada. Luego se sienta en una piedra, y empieza (con su manía) a escribir en la tierra con un palo. Pero la tierra está demasiado seca, tan seca, que al fin se da por vencido, y se acuesta en ella. Y, dice la gente, que cuando llegaron, ya estaba muerto. (Arenas, 107)

A pesar de que el conflicto principal del texto (la escritura y su represión/ la escritura y su representación) se establece como un conflicto abstracto o basado en supuestos interpretativos, la violencia y sus formas aparecen de igual manera. Sin embargo y como siempre, se buscará en las negativas, en las bajezas, en las carencias, en las excrecencias, en lo obscuro, en el brillo de lo corporal en su estado más puro, los desperdicios de la familia puestos nuevamente en escena: el hambre los mantiene vivos:

Pero que no crea que se va a salir con la suya, porque lo que es yo no me muevo de aquí hasta que abuelo haya dado el último resoplido, y entonces seré el primero en caer sobre él, y empezaré a comer y a comer hasta que no pueda más de la hartura, y de nuevo como antes pueda decir Celestino... ¿Cómo se dirá la palabra *Celestino*?... Ya me imagino diciéndola, y me cae una enorme alegría y no puedo contenerme y empiezo a bailar, arrastrándome entre el polvo y pasando la lengua por el suelo para irle afilando y poder hablar bien claro el día que lo vuelva a hacer. (85)

Caníbal, el protagonista quiere ser capaz de comerse a su agresor, comerse a toda su familia, pero inclusive comerse a Celestino y al mismo tiempo, entregar su cuerpo para que se lo devoren. A través de la carne se crea el lenguaje. El hambre es el mutismo que culminará nombrando al nombre

propio. Extraña asociación entre “la boca que come” y “la boca que dice” que recuerda al “banquete barroco” de Lezama. También recuerda a las definiciones de “Barroco” elaboradas por Severo Sarduy:

Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple edición de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego. (Sarduy, 167)

Por más que se quiera buscar la linealidad de la trama o la unidad familiar, las voces que aparecen y desaparecen, los personajes duendes o brujas, muertos y vivos conviven en los contrarios y no se dejarán inmovilizar o entender como un todo, cuando se nombran desaparecen y se pueden nombrar todos al mismo tiempo. Voces y cuerpos que se devoran.

Todo aquello que no se comprende acrecienta el afán destructivo del abuelo. La familia no sabe nada de las poesías y no las comprende, al momento de intentar captarlas, las destruye, y este movimiento terminará destruyendo la casa, pero también terminará destruyendo lentamente la trama de la novela. Cuando no se tiene acceso directo a una interpretación, se margina, se destruye, como acto de eliminación o racionalización de lo diferente.

3. La casa se cae

Lo que constituye a la persona es históricamente, para Roberto Esposito en su libro *Tercera persona*, aquello que no es persona, es decir, es una definición por negación.

En primer lugar, las cosas o la no-persona son el límite para caracterizar a la persona: “Si la identidad de una persona se obtiene, en negativo, de la cosa –de su no ser cosa-, la cosa está destinada a convertirse en el espacio en permanente expansión de todo aquello que la persona diferencia y aleja de sí misma.” (140). Esto se refiere a que para caracterizar o dar forma al concepto de persona es necesario establecer un acercamiento binario: todos aquellos elementos que la persona rechaza terminan por elaborar su identidad o las cosas que rodean a la persona son aquellos momentos que marcarán el límite de la individualidad de persona. En segundo lugar, para crear el concepto de persona, la cultura cumple un rol de homogenización, es decir, todos aquellos

elementos que entran en la categoría de persona deben cumplir con ciertos requisitos y se expulsará del conjunto todo aquello que en diferentes épocas se ha considerado no-persona o cosa, en este último espacio se encuentran sin diferenciación todos aquellos elementos que no han podido acceder a la estructura individual por diferentes razones, ya sea económicas, de marginación, de género, sociales, etc. (en este grupo se encontrarían todos esas figuras culturales que funcionan, por ejemplo, fuera de la ley: niños, mujeres, migrantes, presos, esclavos, entre otros). En resumen, dos movimientos para definir a la persona: 1. Todo aquello que no es cosa o no-persona y 2. Elementos que en su conjunto cumplen ciertas características.

La homogenización del individuo se define en negativo y elimina la multiplicidad: todos aquellos elementos que postulan a la categoría de persona deben ser capaces de cumplir ciertos requisitos y parecerse en su conjunto, las cosas no son personas y las personas se parecen entre sí. Cada vez que un elemento extraño aparece en la problemática, la hará vacilar en su lógica (o la cuestionará: el ejemplo se torna claro en la figura de Celestino): mientras las cosas se están cayendo, mientras el escenario y sus cuerpos se están derrumbando por la pobreza o cuando lo homogéneo no es capaz de soportar lo heterogéneo, aparece el poeta-niño que resquebraja el contenido a través de su forma.

Según las definiciones de Espósito, lo interesante será cuando comience a desarrollarse un espacio de indistinción (entre la persona y la no-persona), un espacio neutro, en palabras de Blanchot, un lugar donde aparecen los cuestionamientos a las diferenciaciones radicales y la multiplicidad atenta contra la percepción individual y discernible de la realidad o de la persona:

Como sucede con lo neutro para Blanchot, también el *il* y *a* [pronombres de la tercera persona] que Levinas reconoce en el trasfondo de la existencia es una experiencia en la que se pierde la distinción entre ser y nada, día y noche, vida y muerte: una nada que sigue siendo, un día que se eclipsa en las tinieblas, una muerte que se prolonga en la vida. O bien: la densidad del vacío, el murmullo del silencio, la vela alucinada del insomnio; no el yo que vela en la noche, sino la noche que vela dentro del yo despojándolo de su rol de sujeto, de su identidad de persona, de su capacidad de imputación. Un acontecimiento, llegado desde afuera y dirigido hacia afuera, que se sitúa en un nivel completamente exterior respecto de la esfera personal de la conciencia, aunque tampoco en total coincidencia con lo inconsciente (...). (Espósito, 187)

El pronombre de la tercera persona es el lugar donde se podría cuestionar la relación directa entre el sujeto y el objeto o entre la persona y la no-persona, o entre lo exterior y lo interior, es decir, la

relación que existe tradicionalmente en el pensamiento occidental entre dos elementos que lógicamente se discriminan y se complementan, pero que nunca serán capaces de unificarse de forma homogénea. A Esposito le interesan todos aquellos momentos en que la relación del “Yo” (la persona individual categorizada en la cultura) con el “Tú” (el otro) se distorsione o se cuestione. Por este motivo se acerca a Blanchot o Levinas, pensadores de lo indistinto o de la indiferenciación.

Este movimiento teórico que desplaza la “dicotomía yo- tú” podría ser una herramienta útil para entender la manera en que Arenas³⁹ va destruyendo lentamente las formas de sus personajes, los cuerpos que habitan la casa y el escenario mismo donde ocurren las acciones. Mientras aparecen los personajes en una casa derruida y el hambre está haciendo desaparecer sus cuerpos individuales, la indiferenciación es total:

También me gusta la neblina porque de esta forma el condenado de mi abuelo no nos puede encontrar tan fácil, como cuando todo está claro, y por lo menos podemos respirar tranquilos, pensando que no tenemos al viejo, hecho una furia, corriendo detrás de nosotros.

Yo, igual que siempre, me he parado en el camino a vigilar, aunque nada vigilo, porque nada veo. Ni siquiera a mí mismo. Y sólo tanteo una gran neblina que algunas veces chispetea, para volverse a cerrar enseguida, más espesa en toda su blancura. Y sólo oigo el ruido de los pájaros, que cantan a tientas, y se pierden sabrá Dios por qué rumbos... El ruido de los pájaros, y el golpear de Celestino en el tronco de las matas. (97)

La neblina siempre es una excusa para desaparecer, para esconderse, para evitar cualquier relación o ejercicio del poder. Pero no se puede desaparecer del todo, los cuerpos se aproximan a su indiferenciación, cuando se derrumba la casa y los personajes comienzan a devorarse unos a otros, se van haciendo indistintos, tienden a desaparecer, pero volviéndose otros, las cosas y los fantasmas, los monstruos y todos los textos van haciéndose uno, aunándose en la revuelta del lenguaje. Nunca se podrá dominar la multiplicidad de los elementos que componen el relato, sin embargo, es preciso mostrarlos en todas sus diferencias y contradicciones. Por este motivo, la trama se vuelve incoherente en su linealidad cuando rompe la unicidad de los elementos que la componen. Se abre la experiencia del sentido y el relato es solamente exterioridad desordenada

³⁹ Llama la atención que en una entrevista grabada para el documental de Jana Bokova, *Havana* (1990), Arenas se autodefine como una no-persona. Hay que recordar el dato biográfico de la expulsión del escritor de todos los círculos intelectuales de Cuba y finalmente, la expulsión de la Isla para residir en Estados Unidos. Arenas dice de sí mismo no tener trabajo, no tener nacionalidad, carnet de identidad en blanco y que el Estado de Miami (donde residía), lo cataloga como un “Stateless”, individuo que desde el punto de vista legal, no existe. Justamente este tipo de definición de Sujeto/Objeto tiene relación directa con lo que plantea Esposito, entre otros.

que no diferencia el sonido de Celestino escribiendo o el ruido de los pájaros en los árboles. Esta indistinción se hace posible en la destrucción de cada uno de los espacios y las representaciones. Al derrumbar la casa, toda la novela termina siendo la casa: indistinción entre espacio, personajes y narración. ¿Cómo solucionar la relación represiva y violenta entre el protagonista y su familia? ¿Cómo cuestionar la relación dicotómica entre sujeto/objeto? Esta problemática para Esposito es netamente del lenguaje. El problema racional de las representaciones binarias es y existe porque pertenecen al ámbito del lenguaje y la forma de comunicar. Lo mismo se podría pensar para la diferenciación social de las categorías de persona/no persona ¿Cómo solucionar la idea de lo ajeno/lo propio? No hay solución cara a cara, enfrentamiento de las partes, la resolución en el conflicto es la invención de un tercero, de una tercera persona. Un espacio donde se unifique la multiplicidad de personalidades, pero una unificación en lo diverso. En *Celestino*, esta unificación se establece a través del pozo⁴⁰, el agujero que indiferencia las personalidades de la trama, el espacio en la casa de campo que elimina las contradicciones porque se transforma en un espacio unificador que refleja a las personas que interactúan en el hogar. El hambre, la neblina, los sueños, la muerte, el pozo, los momentos en que finalmente la realidad se suspende:

Me dieron la noticia ayer por la noche y yo no la quise creer. Esperé a que se hiciera de día; y todavía no había amanecido cuando salí corriendo para el pozo, y a él me asomé, asustado, para ver si era verdad que ya era un viejo. Y en vez de mi cara arrugada y toda llena de huesos, lo que vi fue a un muchacho muy chiquito, que nadaba junto con los guayacones y los pitises, y me llamaba muy contento. Pero no me asusté. Me grité de nuevo, pero tampoco me respondí, y al fin, me fui poniendo cada vez más pequeño, hasta que me puse del tamaño de las hormigas, y seguí disminuyendo, hasta que me perdí en el fondo, y, aunque mucho me asomé desde el brocal, no pude verme... (102)

El protagonista, dentro del pozo, en este juego de reflejos, se indiferencia de los animales y del agua turbia que brota desde el fondo de la tierra. En el pozo estará su madre muerta, en el pozo se encuentra su reflejo y en el pozo aparece Celestino, la escritura y el agua, finalmente el agua que falta para regar el campo y terminar con la sequía. ¿Cómo interpretar el comportamiento de un personaje que constantemente varía de forma y nunca permanece igual a sí mismo?

⁴⁰ Estas indiferenciaciones recuerdan, por ejemplo, a *Cosmos* de Gombrowicz o *La carne de René* de Piñera, en donde todas las cosas son potencialmente interpretables, lo que hace que el mundo sea un caos interpretativo sin sentido y sin unificación de los valores del mundo que rodea a los personajes.

La casa se está cayendo, ya casi no queda nada pero la familia o lo que queda de ella se quieren quedar ahí, sea como sea. Y esta es la tensión que mantiene el relato, que en lo profundo de la miseria se encuentra el espacio de creación, sin distinción. Elementos que parecen contrarios y que todo el tiempo están creando diferentes bifurcaciones en la estructura narrativa: las poesías se acrecientan mientras se destruye la casa. El narrador ha odiado sin tapujos a su familia y a su vida en el campo, odia las cosas que rodean a la casa y las describe haciendo hincapié en la miseria, el desorden, la violencia y los valores en general, negativos. Pero, y siempre existe este pero, no es capaz de abandonar la casa y trata de salvarla del derrumbe. El protagonista no puede escapar de su círculo de violencia y participa plenamente de este ciclo. No puede cambiarse de casa aunque esta se derrumbe, porque es la casa, en sus contradicciones profundas, el escenario de los sueños del niño, de la imaginación, de las poesías. En los árboles están las marcas de Celestino y las represiones familiares:

Y si la casa no tiene una puerta esquina y en la puerta esquina no hay una yagua comida por el comején, yo no quiero vivir en ella. Y aun teniendo todas estas cosas: si la casa no tiene un pozo, lleno de culantrillos y de voces, yo nunca viviré en ella... No, no puede haber otra casa que sea como ésta, y que esconda todas las cosas secretas que yo he hecho en ella. La otra será extraña para mí, y yo también le seré extraño. (105-106)

Todo detalle de la representación formal del escenario y de los personajes busca su destrucción. Las cosas que aparecieron en la novela tienden hacia su desaparición. La representación se quiebra y el narrador ya no es capaz de mantener en pie los acontecimientos, ya que constantemente las aspiraciones simbólicas son inhabilitadas o puestas en su más pura precariedad. La casa, la familia y la estructura narrativa, se destruyen pero es el único lugar donde se puede vivir.

Esto último recuerda de alguna manera aquellas instancias represivas en las que la vitalidad del lenguaje se impone y resurge como ámbito de libertad. A Esposito le importa esta vida, o este tipo de vida que entrega el lenguaje. El autor comenta uno de los tantos acontecimientos que se vivieron en los campos de concentración nazi. Ya que los prisioneros provenían de distintas latitudes de Europa, con distintas lenguas, dentro del campo de concentración se hablaba un estilo de alemán violento, militar y enfático. Este estilo de oralidad fue adoptado por los diferentes hablantes dentro del centro de reclusión. Hablar este estilo significaba, según *Tercera persona* de Esposito, la diferenciación entre vida y muerte, aquellos que aprendían rápido quizás pudieran vivir un poco más. Al mismo tiempo, la lengua de la violencia que usan los militares nazis, se

transforma en el espacio de comunidad entre los prisioneros, es decir, la lengua que tiene su carga hacia la muerte, se moviliza hacia la lengua que tiene su carga hacia la vida:

De esa lengua, más que nunca en este caso, se puede afirmar —como se expresaban los lingüistas románticos— que no eran los hombres quienes la hablaban, sino que eran hablados por ella sin saber dominarla (...). También para los internados en el lager, esa lengua-vida, o esa vida-lengua, era algo que compartían todos y cada uno de aquellos que, prescindiendo de sus distintas proveniencias, la hablaban y sólo así sobrevivían. En su absoluta impersonalidad, ella era vida-con, la única convivencia posible, mientras duraba. Pero también vida-contra aquello que desde todos lados la asediaba intentando convertirla literalmente en humo: resistencia a la muerte, cuando no sólo la vida humana, sino también la vida animal, había cedido ya a su presión. (Esposito, 96)

Son los juegos del lenguaje, las formas de hablar y de comunicarse (el manejo del código es finalmente la identidad), lo único que mantiene en pie a la familia. A pesar de que el paisaje se destruye constantemente, los sueños, las pesadillas y las palabras que no pueden decirse, son las formas de comunión en un escenario que se rompe, por la violencia, la soledad, la sequía o la casa que se derrumba. Escribir es una forma de comunión que mantendrá vivo el espíritu de Celestino, hasta que ya no quede nada alrededor. La forma de la devastación es una estructura común en Arenas, la huida, la fuga, la dislocación de los cuerpos, son formas de expresar un lenguaje que sobrevive a pesar de las represiones o las formas de dominación (primero el abuelo, los vecinos, pero en novelas posteriores del autor, policías, dictadores, infiltrados, entre otros)⁴¹. Como siempre, solamente la escritura, este lenguaje compartido, es la que mantiene la escena en movimiento constante:

Y ya no me preocupa lo que pueda tardar en escribir esa poesía. Y algunas veces deseo que no termine nunca. Que nos muriéramos los dos y la poesía siguiera sin terminar. Pienso en eso porque si algún día él termina, no sé qué íbamos a hacer ya, y yo no tendría por qué pararme en mitad del camino agazapado entre la neblina y cuidándolo. No, ojalá no termines nunca. No te apures, bien suave. Golpea bien

⁴¹ En la voz del narrador, pero también en las voces de los personajes se advierte la despersonalización, la huida de la sujeción en la trama, la falta de cohesión y coherencia entre las ideas que plantea el narrador, como si la novela nunca estuviera acabada o los detalles narrativos conscientemente fueran eliminados como un proceso que dificulta la interpretación. Esposito dice al respecto: “Lo que irrumpe como una brecha en la cohesión del texto es un movimiento de despersonalización tan irrecuperable, que cabe compararlo con un foro dentro de otro foro a través del cual las palabras, huyendo de sí mismas, resuenan como un *gong* vacío.” (188-189)

suave... Despacio, bien despacio, que ya horita somos unos viejitos y hacemos “zasss”. Despacio... Despacio... despacio. (99)

La escritura es esa forma de comunión, la escritura es la forma de participar, la forma de nombrarse a sí mismo y salir al encuentro con “lo neutro”, todo aquello que se escapa de la relación entre el tú y el yo (sujeto/objeto; cosa/no-cosa; entre otras). Esposito es claro en este sentido: “Al encuentro con lo neutro, antes y acaso mejor que el pensamiento, fue la escritura: esa forma de expresión que, a la inversa de la palabra hablada, halla su propio sentido último no al «hacer obra», sino al desactivarla o «des-obrarla», exponiéndola a su irremediable pérdida de dominio.” (188). La escritura es el espacio privilegiado de la despersonalización, la imaginación de otras voces y otros mundos posibles dentro del mismo mundo. Quizás por esto para el protagonista no es importante terminar la poesía, es importante mientras se hace o mientras se deshace.

Capítulo 6

La escritura pasa por el cuerpo

“Estas desdichas y las calamidades y trabajos que sufrieron les fueron deparados por los dioses a fin de que los poetas venideros encontrasen en ellos motivo de inspiración para sus cantos”

(*La Odisea*, canto VIII, 127)

1. Odiseo revelado

En el canto ocho de *La Odisea* de Homero se narran los acontecimientos de Odiseo en el hogar de Alcínoo. Este último demuestra su hospitalidad al recibir como invitado al héroe en su palacio y acogerlo con una gran fiesta en la que destaca la música, la comida, los juegos y la poesía.

Desde su llegada al palacio, Odiseo nunca revela su identidad, se mantiene oculto como un forastero y disfruta de las atenciones en el completo anonimato. De hecho, cuando es desafiado en los juegos demuestra su valentía como invitado extraordinario, causando la duda entre todos los participantes: el extranjero sin identidad es un personaje cada vez más extraño en la corte de Alcínoo porque es fuerte, silencioso e intrigante.

Luego del banquete y los juegos, entra a la narración Demódoco, el poeta ciego, cantante de la corte. Es en este momento en donde comienza la música maravillosa y los poemas delicados. Demódoco es un poeta talentoso que canta hazañas de la guerra de Troya y algunas historias de los amoríos entre dioses. Su talento es muy particular ya que a través de su canto logra despertar una inmensa melancolía en el héroe Odiseo, tanto así que éste se pone a llorar en silencio y escondido al lado de Alcínoo. El poeta ciego conmueve con su canto al héroe y éste, que no había revelado su identidad, debe esconder su pena. El canto lo inquieta porque las historias que narra corresponden a los acontecimientos vividos por el héroe en la guerra de Troya: es la música la que lo hace llorar. Y el sonido de su llanto llama a la curiosidad de Alcínoo, ya que al escucharlo sollozar le ordena revelar su identidad e inmediatamente Odiseo se debe identificar. Por primera vez en la fiesta, Odiseo dice quién es realmente y de su boca comienzan a salir las historias que ha vivido en su viaje (esto ya en el canto nueve).

El poeta, inspirado en las pasadas calamidades de Odiseo, es capaz de componer un canto emocionante: la calamidad se establece como una forma alta de belleza poética y es el canto, con

su sonido oscilante, el que logra revelar la identidad en la fiesta. La fiesta, entonces, es el momento de la revelación y la celebración es la excusa para la aparición del poeta y al mismo tiempo para la aparición de los personajes ocultos. Odiseo se revela a través del canto, es el poema el que revela su verdadera identidad, sólo el poeta ciego es el que puede ver el verdadero nombre del héroe que, en la belleza del poema inspirado en la calamidad, hasta ese entonces se mantenía oculta.

Existe una importante relación entre los acontecimientos del clásico poema épico griego, con la parte final de *Celestino antes del alba*. La fiesta en la casa de campo será la instancia elegida por el narrador, para mostrar todas las relaciones familiares que parecían ocultas y todas las voces que no florecieron explícitamente en el relato. En la parte final de la novela, la fiesta de Nochebuena se planteará como el escenario que revelará finalmente al héroe, mostrará todo su cuerpo y todas las voces que sostienen el relato familiar⁴².

2. ¡Qué comience la fiesta!

Después de que la novela del cubano muestra la agobiante vida de los personajes en el campo, en una casa que pareciera estar marcada por la violencia descontrolada y el diario vivir es un constante sufrir. Después de completas destrucciones de los personajes y muertes (y resurrecciones) desaforadas de los integrantes de la familia, después de esta tormenta, y del continuo anecdótico de sufrimiento que se desenvuelve en la historia, llega la fiesta:

Al fin ha llegado el día de la Nochebuena. Me levanto bien temprano y empiezo a dar voces, para que todo el mundo se despierte. La algarabía de mis primos es interminable. Mis tías se pelean a voz en cuello, y no saben qué hacer. Todos los muchachos corren de un lado para otro, brincando de cama en cama, dando voces, mientras nos tiramos cosas por la cabeza. Abuela está que echa chispas, pues abuelo está borracho, y no quiere matar los lechones. (Arenas, 122)

La configuración de la casa cambia para la fiesta como un escenario que se mueve tras las cortinas en el entreacto. En la festividad, en este caso de la Nochebuena, la novela se transforma en una obra de teatro con la presencia de un coro. La víspera del nacimiento de Cristo es el momento que

⁴² Y como se verá más adelante en este capítulo, las conexiones que se establecen especialmente entre la *La Odisea* de Homero y la novela del cubano, van más allá de la simple relación de los personajes en la fiesta y no son tomadas al azar. Para Arenas, la cita de las obras clásicas (en este caso *La Odisea*) se torna fundamental en esta parte de su novela y así, pensar el texto clásico con respecto a *Celestino antes del alba*, es una de las tantas invitaciones al lector que realiza el autor cubano: pensar la cita es pensar con la cita, el intertexto parece ser una alusión permanente a la obra, una relación que no cesa. La fiesta convoca un espacio de unión y reconciliación entre estas dos obras que parecieran estar tan distantes y sin embargo se encuentran unidas.

plantea una reconstrucción del espacio y de los personajes, la fiesta moverá las identidades dentro del relato, tal como en el canto ocho de *La Odisea* donde la música colma el escenario de la acción para reconstituir la presencia en el hogar. Los niños aparecen y los diálogos comienzan a funcionar en bloque como una escena coral que transforma la narración en un canto teatral. Ya no se habla, se canta como un momento propicio para la expresión (tal como canta el poeta Demódoco).

La fiesta transforma la narración en una escena teatral⁴³ que es una forma de pensar la comunidad diminuta que representan los personajes en la casa de campo de *Celestino*, es decir, la fiesta (como una casa que se transforma en teatro) es una nueva configuración de los personajes hablando por sí mismos. Tal como dice Jacques Rancière en su *Espectador emancipado*:

Como hay unos cuerpos vivientes sobre el escenario se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso ya baste para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados frente a un televisor o de los espectadores de cine sentados ante unas sombras proyectadas. (21- 22)

Si bien Rancière se preocupará de analizar concepciones de comunidad y del teatro en Artaud y Brecht (reconfigurándolos para repensar la idea de espectador), lo importante de esta cita, y pensando en la “sección teatral” de la novela de Arenas, es la idea de comunidad corporal. Los cuerpos vivientes en el escenario son los vectores de sentido que, en este caso, se podrían pensar como participantes, ritualistas, danzantes, ¿agentes?, cuerpos que se rozan en la Nochebuena (aquella víspera del nacimiento) se estremecen para reconfigurarse en el escenario yermo de la casa de campo. El baile en la fiesta saca a los personajes de su rutinaria destrucción para verterlos en la acción que relaciona sus cuerpos⁴⁴.

⁴³ Casi al final del texto entre las páginas 124 y 145 de esta edición en una novela cuyo total es 155 páginas, la estructura del relato cambia y los diálogos aparecen con didascalias. Entre estas páginas, la forma teatral cobra plena relevancia y coincide, con la celebración de la Nochebuena. Es importante remarcar la ubicación de este “apartado con estructura teatral” ya que se encuentra muy poco antes de la resolución final o “último final”. El autor durante el recorrido del texto amenazó con finales falsos, momentos que se referían al final pero que no lo eran, pero es solamente después de la celebración de la Nochebuena, es decir, después del “apartado con estructura teatral”, cuando todo termina definitivamente. El término de este apartado coincide con el sonido estruendoso de la caída de un árbol afuera de la casa, a causa de un hachazo del abuelo.

⁴⁴ Es muy relevante la aclaración que hace Guadalupe Silva en su artículo “Narración y sacrificio”, cuando compara la fiesta de Arenas (en su caso pensando en *El color del verano*) con el “carnaval” de Bajtín en Rabelais. Ambos momentos son distintos, contrarios dirá, porque pareciera que la fiesta que presenta Arenas tiene dos (o muchas) caras: una es presentada como un carnaval orquestado por el poder, supervisado por el Estado (que funcionaría de manera contraria al carnaval de Bajtín) pero que al mismo tiempo convive con otro: “[...] carnaval realmente espontáneo [que] tiene lugar continuamente y sin ninguna organización: la fiesta enloquecida que brota, por así decir, en los bordes del sistema, y que revela en ese desborde el completo desmadre del orden oficial. Se trata de un carnaval espontáneo, brutal, que a veces se presenta como farsa, otras como danza macabra al filo de la muerte (siempre próxima), o como orgía en escenarios ruinosos.” (4).

Por primera vez en el relato hablan todos y bailan todos al mismo tiempo, así, dentro en la misma desolación del escenario, que aparece repetidamente en el hambre, la miseria y la tala de todas las creaciones del niño poeta, después de ese momento, nace la vida: formas de estar juntos. Por este motivo, en la celebración aparecen los personajes “muertos” y aparecen en coro, todos juntos, el coro de brujas, de duendes, de primos muertos: coro a la manera de la tragedia griega.

3. Corales

Voces corales o en palabras ya clásicas de Gilles Deleuze y Félix Guattari: “agenciamiento colectivo de enunciación” (85) en donde se pierde la individualidad del sujeto hablante para dar paso a un cuerpo multiforme de voces y algarabía (en definitiva, vida plena en conjunto), que se entrecruzan en la celebración, en el momento mismo celebratorio y de baile. Porque es la música la que conlleva al momento no sincrético de la disolución de los sujetos individuales parlantes para dar paso al roce constante de los cuerpos danzantes que hace que las voces se confundan y se agolpen, se unan y se disipen. Los personajes pueden escuchar la música y bailar, el lector no puede escuchar nada, por esto, la música y el baile se forman en la palabra escrita, ahora es la palabra la que lleva la marca del cuerpo en el barullo, más bien, la palabra sobreactuada, delirante, a veces, incoherente.

El ruido de los coros rompe la linealidad fónica de la palabra superponiendo sonidos que no necesitan una jerarquía del texto, o cuya jerarquía se hace grupal. La coherencia lineal del texto pierde importancia para acercarse a un “todos hablando en bloque” que presenta el griterío de la acción coral. Es importante dar cuenta de la tradición literaria que rescata esta parte de la novela del cubano. Los coros son una clara alusión a la forma teatral griega, derivados, según Francisco Rodríguez Adrados en *Fiesta, comedia y tragedia*, de las antiguas fiestas agrarias, cuya característica principal es la participación colectiva:

Esta forma de ver el carnaval se condice también con la manera que lo ven Suely Rolnik y Néstor Perlongher en su pequeño artículo “La fuerza del carnavalismo”: “Al revés de considerar el carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo, que trascendiendo la fugacidad de las serpentinas, escande y perturba constantemente el tejido social.” (60). Una fiesta (lo que en este trabajo se presenta como fiesta) que establecerá nuevas conexiones de los cuerpos con respecto a las estructuras que los someten (Estado, familia, entre otras) o que los acogen.

Todo coro que se traslada para realizar acciones rituales del tipo que sea, es un *como*; a veces constituye al tiempo un *thíasos*, e.d., una asociación cultural dedicada a celebrar a determinada celebridad. Por tanto, el coro de la Tragedia e igual el de la Comedia y el Drama Satírico son propiamente hablando *comos*. Penetran en la orquesta con grandísima frecuencia entonando himnos, plegarias o súplicas, cantan luego trenos o peanes impenetrando o celebrando la victoria, lanzan bendiciones o maldiciones y no falta el elemento del escarnio o el de la alegría desenfrenada; salen cantando el éxodo, con frecuencia realizando igualmente acciones rituales, en la comedia de tipo orgiástico. Incluso las escenas de *agón* han de contarse originariamente entre las rituales, según hemos de ver; ya hemos apuntado a la existencia de *comos* no teatrales de este tipo y a la interpretación del *agón* como una lucha entre potencias opuestas en el ciclo anual de la vida. (80)

Un entramado irreconciliable de personajes que, a su vez, participan todos al unísono en la fiesta ¿es la fiesta el lugar de la revelación? Tal como en el revelado Odiseo que llora en la misma fiesta y que se ve obligado a asumir su identidad, es en esta parte de la novela donde se presentan los personajes revelados que no pueden parar de hablar. De hecho, aparecen los coros de personajes no completamente visibles como el “coro de primos muertos” o el “coro de duendes”, o el de “brujas”. Estos grupos funcionan colmando la escena (horror vacui) y discutiendo ruidosamente los temas familiares. Los personajes imaginarios ahora hablan en coro como una puesta en escena del inconsciente colectivo. El orden ya no es constituido por uno, sino por todos al unísono, y este “todos” incluso pueden ser los personajes muertos como formas no totalmente constituidas de expresión. Disímiles expresiones vocales funcionando al mismo tiempo. Por esto, la vida y la muerte, aunque sean distintas, pueden aparecer en el mismo plano de expresión como voces que de repente irrumpen en contrapunto coral.

Doble movimiento que por un lado une (hace uno) lo múltiple de las personalidades familiares en el coro y la fiesta, y que, por otra parte, desarma la individualidad de los personajes para dar paso a un contrapunto inarmónico de voces que se aúnan desarmando el uno del sujeto. Para *Celestino*, desarmar el Uno es aunar.

Además, el coro cambia el ritmo de los diálogos, hace de las preocupaciones personales un ritmo común:

CORO DE TIAS. – Pobre desgraciada, así termina, como terminaremos todas: víctimas de un hachazo de esta bestia que tenemos por padre. Ya todos mis hijos han caído bajo su hacha. ¡Condenadas de nosotras!, que hemos tenido que contemplar esta escena sin chistar ni protestar. Ni llorar siquiera. Pero ya se terminó nuestro aguante. ¡Para seguir trabajando como una mula y seguir comiendo líos de maíz, prefiero el infierno! (Arenas, 131)

Las voces corales funcionan escondiendo a los individuos que ahora actúan en masa, las temáticas individuales se aúnan y resuenan por cada uno de los rincones de la fiesta: “*Tú irás confundido entre ellos, como uno más dentro del coro de los niños muertos*” (144). Por esto, en este instante, es el momento de despliegue de todas las personalidades que habitan el “sí mismo”, el espacio del individuo ahora también está colmado por las voces de sus fantasmas que causan la confusión: “Los duendes han venido en grupos. Y tus primos muertos ya resplandecen, y cobran su forma de siempre” (124), y las problemáticas de uno, son el tema de todos. Es interesante que las “luchas” de cada uno de los personajes, en este momento se agolpan, pero al realizarse simultáneamente, los discursos también se confunden, es decir, se confunden los sujetos y su forma de hablar. Por esto los diálogos se vuelven indescifrables, o más que indescifrables, se vuelven conglomerados, grupales. No es simplemente la miseria o la subyugación familiar la que sale a flote en los personajes: en el coro, las emociones se entrecruzan y se entrelazan, se agolpan y son ruidosas, simultáneamente.

Las voces vienen de todas partes, aparecen dentro del relato, irrumpen como un sonido estridente, confeccionan un tejido de opuestos que constituye una nueva forma de la escucha. Por esto, incluso, pueden aparecer voces desde la muerte o la ficción. La realidad en la fiesta es la convivencia de toda la familia (ya no sólo de uno de los personajes) con sus lugares “no reales” como la muerte o la fantasía⁴⁵. Así, el texto convive, de forma confusa, con todas las conexiones y desarrollos de otros textos, todos los relatos funcionando “vivos” en el relato (intertextos).

4. Bailes

La casa que se ha descrito a lo largo de todo el texto de Arenas es un lugar precario en una zona rural de Cuba en cuyo interior conviven todo tipo de deseos de una familia no convencional (en donde, por ejemplo, las mujeres sufren en su soltería) y estos deseos terminarán aunándose en el baile. Es en esta escena teatral donde la casa y la novela llegarán a su momento final en donde cambia su configuración ya que la familia y su entorno se describirán de distinta forma. Al cambiar

⁴⁵ Una fantasía sin el momento de la sorpresa o la conmoción, que funciona al mismo tiempo que la realidad, no de forma complementaria sino, en un tejido homogéneo y no sincrético. La “fantasía” o los personajes “fantásticos” no son una realidad aparte en la familia, sino que son la familia, son voces extrañas y tan extrañas como las voces de los “vivos”, el relato se hace extraño a sí mismo y confunde las voces en un mismo plano, en una misma superficie.

el sistema de la narración (se pasa de un relato a la teatralización) se replanteará la estructura de los acontecimientos en el texto.

Según esto último, será la fiesta la escena principal y el baile el protagonista. Este baile funciona de maneras diversas al diversificar los cuerpos pero al mismo tiempo poner de manifiesto los deseos de los personajes que se habían mantenido al margen de la historia. El baile cambia la incidencia de los personajes, porque la celebración es una forma distinta de actuación. Así, por ejemplo, la madre del protagonista: “¡Qué linda está hoy mi madre! Se ha quitado ese carapacho negro que siempre lleva a cuestas, y se ha puesto un vestido de flores muy grandes, que parecen hojas de crotos, y baila, mientras un grupo de primos tocan, en el fondo de un taburete, y cantan cosas muy alegres.” (123). La madre se cambia de ropa y baila cambiando su configuración en la estructura de la casa, ya no sólo es una hija trabajadora, soltera, presa de su estructura familiar, sino que también es un personaje-espectador que ahora es *emancipado*:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que esta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o ha soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière, 19)

Para Arenas, la Nochebuena es el momento del intercambio entre los espectadores y la obra ¿cuál es el límite de la obra? Los danzantes cobran identidad en el grupo, toman la voz por ellos mismos y en la fiesta, confunden sus cuerpos. No es que antes de este momento los personajes no participaran en el relato, lo que sucede es que la fiesta llama al desconcierto familiar en la casa, a una nueva participación tumultuosa de voces. En términos de Rancière, los personajes-espectadores logran rehacer el espacio en el que habitan (el baile hace que se muevan los muebles de la casa, en la fiesta incluso los que no bailan son parte del mismo espacio) y así también, esto se liga a un cambio en los cuerpos porque éstos se activan. En el baile se emancipan las emociones y la violencia (el abuelo con su hacha), el amor y el bienestar se mezclan en el barullo. Por ejemplo, en una peculiar escena, en el grupo de tías reluce la congoja con respecto a la implacable severidad de la abuela con ellas, pero en vez de terminar en una violenta acción, el movimiento se traslada desde la venganza hacia un círculo simbólico de baile: la fiesta llama nuevamente a la conjunción de opuestos (¿reconciliación?) de deseos de la familia, donde la jerarquía se torna difusa y la acción

complementaria (quizás esto podría pensarse como el rehacer constante de la performance en el *Espectador emancipado* ¿cuáles son las reglas del baile?).

De esta manera, los personajes familiares cobran tanto protagonismo que el narrador advierte: “Celestino, algunas veces, se baja del nido, y viene revoloteando hasta mí. Yo soy el único que lo veo llegar, y en seguida lo veo volverse a ir, muy serio, y quedo preocupado. Pero es tan grande la fiesta y tanta la algarabía y la risa y el escándalo, que ya casi olvido a Celestino” (123). Si el narrador es acompañado todo el tiempo por Celestino, que es el lugar que está fuera del estrecho círculo familiar y que por lo tanto comparte plenamente los intereses “artísticos” y “distintos” del narrador con respecto a su núcleo, en este momento de la fiesta, Celestino queda fuera, pierde parte de la relevancia como un amigo imaginario y el poema que se talla en los árboles entra al hogar y sus personajes. Celestino como el lugar íntimo del narrador ahora se plantea en forma grupal como si los sueños se compartieran y se hicieran colectivos. Pareciera que en este momento el baile también esboza una lucha contra la fijación que plantea la letra, así, la fiesta es el lugar para esconderse no para mostrar los alcances de la palabra escrita. La participación de la letra en esta parte de la novela se ve menguada porque la escritura se vuelve acción (como el texto se hace movimiento en el teatro), la palabra pierde protagonismo para que cobre mayor valor el cuerpo. Los troncos de los árboles escritos quedan fuera de la casa, quedan fuera de la fiesta y la acción del relato se fija en el movimiento, en el barullo familiar que ahora es el centro, por un instante, ya no se necesitan los poemas interminables porque el relato está sucediendo en la misma familia y no fuera de esta.

El movimiento continuo del baile desenfrenado en la fiesta hace parecer los cuerpos humanos, fieras. La nueva forma de reunión en la nueva configuración celebratoria de la casa moviliza las personalidades hacia su animalidad. De esto es de lo que se queja la abuela, de que ya no puede controlar las uniones de los personajes que aparecen en el baile, las uniones de las “Bestias”:

ABUELA. – (*Al abuelo.*) Así terminan siempre las Nochebuenas aquí. Ay, Dios mío, qué tragedia tan grande la de esta casa. ¡En vez de parir personas he parido fieras! Ni siquiera un día en el año podemos estar tranquilos y comer juntos como si fuéramos personas. ¡Fieras!, ustedes son las malditas. Qué culpa tengo yo de que no hayan encontrado con quien acostarse. ¡Yo sí lo encontré! ¡Mírenlo aquí! (*Señala para el abuelo.*) (126-128)

Las “Bestias” tienen la capacidad de cambiar el tipo de uniones del cuerpo, son capaces de enfrentar otras formas de comunión (ya sea la comunión de las bestias o la comunión del baile) que se enlaza incluso con los muertos o con los duendes. Ya no son personas porque sus cuerpos pierden la individualidad en el baile y la soltería es su lugar común: “CORO DE TIAS. – ¡Un buen marido! ¡Un buen marido!... (*Bailan unas con otras, el abuelo y la abuela también bailan.*) ¡Un buen marido! (*El abuelo tira el pájaro sobre la mesa y sigue bailando.*)” (128). Sin un “buen marido”, las mujeres bailan unas con otras⁴⁶, se rompe el estereotipado baile en pareja para activar otra comunidad de personas, que en su realidad de fieras se pueden establecer como una manada:

(La madre se lleva las manos a la cabeza. Desaparece del comedor. En seguida entra, riendo con carcajadas que suenan como si salieran del fondo de un pozo. Va hasta la mesa y se come, de un bocado un trozo de plátano. Luego empieza a caminar en cuatro patas. Y así sale del comedor. La abuela la sigue como si fuera un personaje completamente irreal. La abuela irá con una mano colocada en el cuello y la otra extendida hacia adelante, y caminando con pasos marciales, como si ensayara el rito de una danza exótica) (142)

El cuerpo se estremece en una danza delirante. Se mueve con una nueva configuración de los sentidos y la forma (animal) toma posiciones, posturas que rompen con la linealidad de lo que se podría pensar, o lo que la estructura familiar piensa, como “humano”. Por esta razón también, los personajes ya para el final, se van desdibujando y lentamente desaparecen de la escena, se retiran de la fiesta, lo que marca el punto cúlmine de ésta. El alboroto cada vez es mayor y comienza el total descontrol por parte de los niños y los duendes, las mujeres se ocultan y su tensión violenta se transforma en delirios.

Los cuerpos se tornan un espacio lleno de expresividad. Casi puro movimiento o casi pura forma, la “bestialidad” une lo que antes parecía distinto, en un solo haz, en un griterío. Así también, el texto es capaz de entrar en el baile con otros textos, entrar en el roce con otras textualidades confundiendo el adentro con el afuera, minimizando en la relación la diferencia, haciendo propio los relatos que están más allá o que parecían estarlo. Lo lejano es lo que está adentro.

⁴⁶ No hay que olvidar un cuento posterior de Arenas, “El cometa Halley”, que comenta esta misma idea pero como una continuación paródica de “La casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca. Allí, las hermanas de la casa logran escaparse de España a Cuba en donde viven su maduración como mujeres solteras en una casa de castidad, pero con la llegada del cometa Halley se anuncia el fin del mundo lo que les da pie para la revolución sexual. En una fiesta última llena de alcohol y baile sus cuerpos se desenfrenan y despiertan su nueva etapa sexual con los hombres del pueblo aboliendo la castidad que describe Lorca. Finalmente, y es aquí donde se marca la parodia, tras el paso del cometa el mundo no se detiene pero el despertar en la resaca da pie al nuevo despertar sexual de las hermanas Alba que transforman su hogar casto en un conocido prostíbulo del pueblo. El mismo tema con distintos personajes: la fiesta, en este caso la del fin del mundo, es el origen para la nueva configuración de los cuerpos en una reformulación de las sexualidades.

5. Otra vez Ulises

Volviendo a las aventuras del héroe griego, luego de descubierto, Odiseo toma la palabra y desarrolla su historia paso a paso, narrando desde que zarpa en Troya, deteniéndose en los acontecimientos que le sucedieron a él y a su tripulación, hasta su llegada al palacio de Alcínoo. En primer lugar, Comienza por su paso por el país de los Cicones y narra brevemente los acontecimientos que le sucedieron a él y su tripulación en dicho episodio, posteriormente se refiere a su llegada a la tierra de los Lotófagos y cómo casi pierde a muchos por el poder de la flor de loto. En tercer lugar, y es el lugar más interesante para este trabajo, Ulises se refiere extensamente a su travesía por el territorio de los Cíclopes en donde, después de unos banquetes con sus compañeros, es atrapado por el gran Polifemo, un pastor que vive en una cueva. Polifemo, hijo de Poseidón⁴⁷, un cíclope que luego de descubrir a Ulises y a los hombres dentro de su morada, los captura y los toma prisioneros con el fin de devorarlos posteriormente.

Sin embargo, a Odiseo se le ocurre un plan para escapar de Polifemo que consiste básicamente en emborrachar a su captor y engañarlo:

Oyéndole hablar de esta suerte, volví a darle vino. Tres veces le ofrecí y tres veces bebió incautamente. Y cuando los vapores de la dulce bebida empezaron a enturbiar su mente, díjele con sus engañadoras palabras: « ¿Preguntas cuál es mi nombre, Cíclope? Pues bien, voy a decírtelo; pero no dejes de darme el presente de hospitalidad que me has ofrecido. *Mi nombre es 'Nadie', y 'Nadie' me llaman mi padre, mi madre y mis compañeros todos.*»

Así le hablé. Entonces él me dijo, dejándose llevar de su brutal crueldad: «A 'Nadie' me lo comeré el último, después de sus compañeros, y a todos los demás antes que a él: tal será el don de hospitalidad que te ofreceré.» (La Odisea, canto IX, 138)

En la confusión del vino en Polifemo, Ulises miente sobre su identidad y nuevamente se esconde, se esconde en el anonimato de ser “Nadie” (el subrayado es mío), el célebre personaje de Homero se transforma en el protagonista sin nombre (como en el banquete de Alcinoos). Después de este diálogo, Polifemo cae de espaldas por la borrachera y es en ese momento cuando Odiseo clava una lanza en el único ojo del cíclope y lo deja completamente ciego, Polifemo ahora es un pastor-poeta

⁴⁷ Y como renueva la tradición de la poesía española del Siglo de Oro, en especial los versos de Góngora, Polifemo es un poeta enamorado que le canta a Galatea. Polifemo es un poeta al igual que Demódoco y que el mismísimo Ulises, en esta parte de la narración, Polifemo es el que canta, es el de muchas palabras tal como Odiseo en la fiesta que pasa de estar silencioso o de ser el silencioso que llora, al poeta que cuenta sus desventuras.

ciego. La anécdota continúa con el pasaje donde Ulises cuenta que para escapar del cíclope, él y sus compañeros se mimetizaron con las ovejas del pastor y en la mañana logran escapar debajo de éstas mientras Polifemo las examina: como el cíclope está ciego, debe tratar de buscar con el tacto la presencia de los hombres cautivos, pero en la confusión no puede darse cuenta de que los hombres están debajo de las ovejas. Finalmente, los tripulantes logran escapar y desatan la furia del gigante. El atractivo de este episodio es que gracias a que Ulises se identifica como “Nadie”, logra confundir su presencia en los gritos de Polifemo: cuando otros cíclopes acuden en ayuda de su compañero, éste comenta que “Nadie” le había hecho daño, obviamente se refiere a Ulises pero los otros cíclopes se confunden en el juego de palabras. Ulises logra escapar de la situación autodenominándose como “Nadie”, escondiendo su verdadera identidad para escapar del poderío de Polifemo, más allá del esconder se encuentra el confundir y así, será el vino y la confusión de la borrachera en el cuerpo del gigante el espacio que utiliza Odiseo para escapar de la muerte, para desentenderse de la opresión y la captura. Por un momento, las identidades se confunden en el juego de palabras y el cuerpo de los hombres, junto con el de las ovejas, desbarata la estructura del encarcelamiento en la cueva de Polifemo.

Lo interesante de este episodio, y he aquí la relación con *Celestino*, es que en medio de la fiesta de la que se ha estado hablando en este capítulo, se puede leer este diálogo entre los personajes casi al final de este “apartado teatral”:

CORO DE TIAS.—¡Inútil! ¡Era una basura inútil!

ABUELA. — Y qué vergüenza: ya todo el mundo sabía que era poeta...

CORO DE TIAS.— ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! Se me cae la cara de vergüenza...

UN DUENDE. — (*Haciendo maromas sobre la mesa, en un solo pie.*) ‘Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos’... (137)

La misma frase que le salva la vida a Ulises en el episodio de Polifemo, se entrelaza en los diálogos que aparecen en *Celestino*. Es importante esta cita porque recorre tanto la narración de Ulises en el banquete de Alcínoo como el “apartado teatral” de *Celestino antes del alba*. En el incesante juego de la intertextualidad los dos textos se renuevan en la lectura cruzada y así también ambos, actualizan las cuestiones de identidad y revelaciones del Yo en sus protagonistas.

6. Oscilaciones del Yo

Una de las tantas cosas que le interesa a Foucault es la relación entre la prohibición y el decir. En términos generales, pensando en su *Tecnologías del Yo*, el autor plantea relaciones entre las diferentes formas de “cuidado de sí mismo” que se establecen, básicamente, entre el pensamiento estoico y el cristianismo. Por un lado, los estoicos, plantean una relación íntima con el “cuidado” que aconseja, al final del día, antes de acostarse a dormir: “retira[rse] uno dentro de sí para descubrir –pero no para descubrir faltas y sentimientos profundos, sólo para recordar reglas de acción—las principales leyes de la conducta” (72), así, el “cuidado de sí” es un proceso personal e íntimo que tiene que ver con el encuentro consigo mismo en el retiro. Por otro lado, en cambio, en el cristianismo, el monje debe autodefinirse como pecador frente al abad (su líder o director) como parte de su proceso de salvación, es decir, la exteriorización de su conciencia es muy importante para la expiación de los deseos considerados como “malos” o fuera de la norma moral, por lo tanto, existe una relación directa entre el decir y el corregir: el que se confiesa dirige el pensamiento hacia la norma y puede discriminar entre el bien y el mal (de hecho, el que discriminará no es el que se confiesa, sino su confesor). Es importante decir todo el tiempo quién se es, para establecer una conexión permanente entre lo que se es y una norma. Así, lo que para los estoicos es un proceso interno y privado, para los cristianos será externo y público: se hace público lo que se es, se hace obligatorio decirlo, para constantemente corregir y estructurar al individuo. En resumen, lo que establece el cristianismo es una relación directa entre decir y poder sobre el individuo, acto que seguiría funcionando como parte fundamental de la cultura contemporánea.

Pero ¿quién se es cuando se es “Nadie”? y desde aquí, el juego que se propone en *La Odisea*. El Odiseo del canto ocho es un poeta lloroso revelado en la fiesta pero que en vez de decir simplemente quién es, se encarga de dar cuenta del movimiento de su viaje. La identidad es un recorrido, una travesía con muchas aristas, replanteamiento de la fijeza. La identidad es un punto que se desvanece en el constante movimiento de la travesía como un Yo aventurero, ¿como un Yo que baila?, una oscilación que intercambia jerarquías. Un Yo que se oculta en la fuerza motriz y que se “revela” en el vaivén de la fiesta: en esta fiesta existe un Yo móvil⁴⁸ que luego, en la cueva

⁴⁸ Es importante recordar un pie de página de Héctor Libertella: “Entre tantas lenguas, es curioso cómo sólo en castellano se encuentra ese misterio del yo armado por un elemento que conjunde y une, seguido de otro que disyunde o separa.” (11) El autor destaca la separación de las letras en el YO formando Y/O.

de Polifemo se vuelve a ocultar: para escapar de las garras del gigante, el héroe se esconde debajo de la lana de las ovejas y su nombre es Nadie.

“Nadie” es un ocultamiento del nombre como un escape a la obligación del decir. En el teatro de *Celestino* las identidades y los cuerpos, las voces y los movimientos, plantean distintos protocolos en la linealidad del texto. En este caso, el protagonista es atacado por toda su familia que destaca su inutilidad en el trabajo hogareño, destaca su rol no protagónico dentro de la estructura familiar, reduce su identidad a la nada, hacia el momento peyorativo de ser basura o poeta. Pero esa misma forma de ver la incapacidad para el cumplimiento de un rol específico dentro de la jerarquía familiar, es utilizada por el protagonista como el escape: cuando se es “Nadie” es más fácil desestabilizarse frente al poder, es más fácil escapar de la cueva, de la casa familiar, porque la identidad es un lugar inestable dentro de la estructura fija que plantea el círculo íntimo del hogar y los roles se inespecifican⁴⁹.

La fiesta es el espacio en donde suceden estos acontecimientos que hacen oscilar el Yo entre lo que se muestra/lo que se oculta, entre lo que se fija /lo que se mueve, porque la algarabía es el lugar de confusión en donde la estructura que organiza los límites de las identidades no puede captar completamente el remezón de los cuerpos agitados. El poder de la familia en el texto de Arenas (el ojo de Polifemo en las aventuras de Odiseo) se desbarata:

ABUELO. – ¡Creen que es fácil sacarme los ojos y matarme! Pues no: soy un bicho muy viejo para que me cojan de sorpresa. ¡Pienso vivir cien años! Y es posible que más... ¡Nadie escapará de mí en esta casa! ¡Ya tengo de nuevo el hacha en mi poder! Podría abrirles la cabeza a todas, como si fueran jícara de coco. Pero no: tienen que servirme. Tienen que obedecerme, y morirse cuando yo lo ordene. (*A la abuela, que también tiembla, junto a las tías.*) Tráeme acá a ese pájaro para probar el hacha. (135)

El hacha del abuelo que todo tala hace temblar bajo su poder la rígida forma de la familia. El abuelo designa el decir: ordena, manifiesta, tala, edita, otorga los parámetros de coherencia en el comportamiento de los personajes dentro del hogar y “Nadie” puede escapar a sus designios. Nadie

⁴⁹ La identidad “libre” es un tema que recorre la obra de Arenas y es así como lo especifica Silva en su artículo “Una poética de la víctima”: “Arenas subraya con todo el énfasis que le es posible el límite que el Estado puso al concepto de ‘libertad’. Esta es la palabra absoluta en Arenas, e inclusive cabe pensar que la centralidad del yo en su obra como el espacio de la batalla real por la soberanía, se relaciona con esta voluntad de contraponer a la *doxa* revolucionaria, e incluso a todo sistema normativo, la verdad de la experiencia personal.” (251).

La experiencia marca la identidad móvil que finalmente es muy difícil de absorber por un poder central. La libertad es aquel lugar confuso e inconcluso de los cuerpos.

puede realizar labores fuera de lugar, Nadie puede establecer conductas en desacuerdo con la ley paterna (convencionalmente la falta del padre en las mujeres solteras establece al abuelo como la línea directa de ley). “Nadie” que es la identidad difusa y diversa del Yo en la fiesta, es el lugar que puede desafiar las reglas del abuelo, las reglas de la familia, el uso del poder sobre el individuo.

La fiesta es el momento en donde las identidades se revelan como un camino difuso y en donde el texto tiene la forma de un cuerpo en movimiento, libre y a ratos, delirante.

Conclusión: una poética de la infancia

Aquí también la sensibilidad estética del pájaro se parece mucho a la del niño. ¿Qué niño no se ha divertido, en una playa o en una pradera, haciendo jardines en miniatura con piedritas extrañas, musgo, ramitas, flores clavadas en el suelo? ¿Qué niño no ha adornado su parque con una casita de ramitas? ¿Qué niño no ha caído, frente a esa obra, en una ensoñación maravillada, toma de posesión completamente mental? (103-104)

Étienne Souriau, *El sentido artístico de los animales*

Existe un marcado impulso antirrealista en la novela de Arenas. La identidad de los personajes es móvil, los acontecimientos pierden constantemente dirección. A partir de elementos hogareños, micropolíticos, una familia pequeña y limitados eventos en la trama, el autor logra crear el relato de la imaginación de un niño. Así propicia la participación de elementos imaginarios, oníricos, poéticos dentro de la trama, lo hace no dándole características realistas a Celestino, sino transformando en imaginaria toda la acción de la novela.

Es verdad que los niños son los principales personajes que sufren y que se mantienen impotentes frente a la autoridad, es verdad que su espacio de participación es acotado ya que la casa se vuelve una cárcel, pero, a pesar de esto, son capaces de inventar un ambiente, de reconfigurar sus relaciones a partir de la creación poética. Si Héctor Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* se refiere a la “literatura de las cuevas”, ese espacio para Arenas es la infancia. Es la poesía la que da la libertad, es la poesía la que les entrega su lugar, su territorio. A través de la creación poética, los niños sueñan su realidad, construyen un mundo. No es que simplemente reflejen el mundo en el que les toca vivir o desarrollarse, sino que amplían y construyen todo el tiempo nuevos mundos. Por eso la infancia no es una edad, una etapa de vida, es una posición de resistencia.

Este mundo es persistente, no se detiene. Por más que el abuelo intente disciplinar el carácter de los niños, ellos ponen en suspenso su realidad y la modifican. Esta modificación nunca

es tranquila, apacible, sino que es violenta, violentada, delirante. La relación que establece Arenas con la creación siempre es tormentosa y colectiva: tormentosa en su enfrentamiento con la autoridad, colectiva en el rescate de las voces de los muertos, los oprimidos y los fantasmas.

Aunque los personajes infantiles estén llenos de juegos y sueños, éstos nunca son pacíficos, siempre estarán marcados por la presencia de una autoridad y la destrucción latente de cualquiera de sus creaciones. La poesía de Celestino es siempre modificable o está propensa a ser eliminada: toda creación está expuesta a su inminente destrucción, y el mundo de los sueños es asimismo lábil, etéreo, pasajero. Hacia el final de la novela esta ensoñación se hace total y aparecen todas las voces antes silenciadas, de los primos muertos, las tías, los personajes corales en general, es decir, la creación poética termina contagiando toda la trama familiar.

Existe una constante insistencia en el impulso antirrealista ya que los adultos son los únicos con el poder de representación de la familia, de su relato, de sus formas, de sus vínculos y sus estructuras (el monopolio de la representación familiar). Un adulto es aquel capaz de definir la familia relegando a los niños a otro plano de existencia, transformándolos en objeto. De tal modo que las voces no centrales se constituyen en una parte minoritaria sin espacio de expresión. Con la escritura de Celestino, Arenas es capaz de resistirse a esta prepotencia del mundo de los mayores y contagiar lentamente el discurso de la autoridad creando nuevas líneas de fuga que problematizan la realidad impuesta por los adultos, su forma de representación.

La creación poética en la novela hace que la realidad y las representaciones familiares impuestas sean precarias, estén constantemente filtradas por los sueños de los niños que siempre son derribados por el abuelo. Existe un juego constante de permeabilidad que modifica la casa de campo, sus representaciones y la poesía.

Por esto, pareciera que todo siempre está a punto de caerse: también los cuerpos de los personajes son flexibles, la casa se destroza cada tanto, aparece la tormenta, el abuelo corta los árboles, se confunden las identidades de los personajes, los sueños se terminan y la poesía siempre es amenazada por el hacha de la autoridad. Sin embargo, la creación es continua, la literatura es una forma resistente frente al poder, una forma de independencia y cuestionamiento frente al poder. El escritor profundiza el escape, está constantemente en fuga, buscando una salida, busca infinitamente salir, pero no de manera individual, sino siempre colectiva: se habla de colectivo de

enunciación⁵⁰ porque la participación es grupal/ familiar y toca todas las voces antes relegadas. La creación literaria logra que los cuerpos de los personajes se transformen en puntos de expresión, es decir, a través de ellos, poniendo sus cuerpos como excusa, se vierte la expresividad poética comunitaria que involucra un desborde del contenido: la expresión se escapa a una forma individual precisa. Según este último punto, el escritor a través de su escritura se transforma en un actor político, la forma misma de expresión es notoriamente política al escaparse de una individualidad aparente que está constantemente en lucha contra la autoridad.

Este cuestionamiento es el espacio, la construcción por excelencia de los niños. Para Arenas, la creación poética está en los sueños de los niños que al mismo tiempo representan la potencia de “lo menor” frente a la autoridad de “lo mayor”⁵¹. En esta primera novela, son los niños, los niños poetas los que se establecen como la disidencia familiar y este es el espacio que está destinado a la literatura: la escritura, la creación poética pertenece y se relaciona directamente con “lo menor”, lo disidente, lo marginado que se expande.

La creación está en los sueños y los juegos de los niños, en su capacidad de modificar la realidad, no de mostrarla de forma transparente, sino de hacerla delirar. No es que los protagonistas acepten simplemente su realidad tal como es (autoritaria y precaria) sino que se enfrentan a ella cuestionándola a través de la creación poética. Es decir, toda creación se sustenta en la tensión con la autoridad, en la desobediencia, que lentamente se hace grupal, la sostiene toda la familia.

Esta lucha constante que plantea Arenas se profundiza en sus novelas posteriores.

Es necesario recordar que la primera novela publicada de Reinaldo Arenas pasará a formar parte de lo que el autor llamará su “Pentagonía”, establecida como un juego entre cinco escritos que narran la vida de un mismo personaje, su agonía. A la Pentagonía pertenecen *Celestino antes del alba*; *El palacio de las blanquísimas mofetas*; *Otra vez el mar*; *El color del verano* y finalmente *El acoso*. *Celestino* representa la infancia de este personaje, luego la adolescencia es otra novela, la adultez, otra y así sucesivamente, es decir, existe una idea de lectura en conjunto de varias obras.

Esto último es interesante ya que abre una posibilidad de análisis de la vida de los diferentes personajes principales en las novelas de la Pentagonía en paralelo simbólico con la vida íntima y

⁵⁰ Concepto de Deleuze y Guattari. Véase capítulo 6, apartado 3.

⁵¹ Sobre los conceptos de “mayor” y “menor” véase la Introducción de este trabajo.

contexto del autor. La forma antirrealista en la que se presentan los acontecimientos de la novela produce o amplía el cuestionamiento con respecto a su biografía, su época, su famosa lucha antiautoritaria, antipatriarcal, de disidencia sexual, su exilio⁵².

Muchos autores han ido en esta última línea de análisis con respecto a la obra de Arenas, por ejemplo, Laura Maccioni, en su artículo “¿Pero cuál es tu lugar?”, se hace esta pregunta acerca del testimonio y las diferentes novelas de Arenas. Piensa en la relación que podría existir entre la estas diferentes narraciones con la vida del autor y cuestiona o problematiza las directrices de la Pentagonía:

Arenas rechaza categóricamente la idea del texto-como-reflejo-del-mundo: dar testimonio no es fijar en palabras la verdad que ha sido alcanzada mediante los recursos de la intelección y la experiencia individual, transponiéndola en un registro textual, sino que, por el contrario, implica necesariamente traicionar, faltar a esa (presunta) verdad, corroer su aparente transparencia al desestabilizar, en una lectura que se asume activa, situada históricamente y atravesada por las lógicas del deseo, los conceptos con los que esa evidencia ha sido construida y que por tanto ella presupone y da por sentado, liberándola del mandato de los nombres, *deshaciendo*, en fin, *para poder hacer*. Así, el testimonio sólo es posible a través de un trabajo de descomposición-recomposición de una lengua que permita dar cuenta del carácter inacabado, jamás completo, de los seres y de las cosas. (495-496)

Analizar especialmente la vida de Arenas con respecto a su contexto de producción y político latinoamericano se torna riquísimo ya que existen muchos elementos en tensión con la novela testimonial propia de la época. A través de sus diferentes textos, especialmente la Pentagonía, Arenas se establece como una figura clave para comprender la Revolución Cubana, así como las problemáticas que giran en torno a las disidencias y contradicciones que encarna este autor. Esto último, ha generado un gran interés en la crítica⁵³.

Para Maccioni, existen por lo menos dos vertientes de profundización en el análisis de la obra de Arenas, la primera tiene que ver con esto último antes mencionado de la disidencia del autor con respecto a su realidad político-social cubana (análisis contextual), y la segunda, que

⁵² A propósito de este tema, Mariela Escobar en su trabajo “Imágenes de la Isla en la Pentagonía de Reinaldo Arenas”, explica: “La cuestión del espacio en estos textos se puede relacionar con la discusión de territorio insular ligada a la de nacionalidad que han atravesado el campo intelectual cubano” (167). El movimiento hace que los protagonistas de las diferentes novelas se muevan en un espacio que comienza en la tierra y termina en el mar. Cruces entre realidad cubana y ficción de Arenas.

⁵³ Principalmente en autores como Jacobo Machover, Celina Manzoni, Rafael Rojas y Laura Maccioni.

responde un poco a lo mismo, tiene relación con el aspecto paródico y subversivo de sus narraciones, especialmente la *Pentagonía*.

Lo interesante de esta primera novela de Arenas es la abundancia poética, barroca, deslumbrante, a partir de elementos aparentemente simples. Alicia Borinsky en “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, llama a *Celestino* novela “pre-lógica”, el inicio de una experimentación que se verá reflejada en todas las novelas posteriores del autor, pero que, especialmente, tendrá su desarrollo en *El mundo alucinante*, novela que compara directamente con las creaciones de Borges:

Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante* y Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote” crean máquinas que tienden a enmascararse como una lectura vista como reescritura. Este efecto de repetición implica una ilusión tan fuerte como la de la tradición realista que pretenden negar; no se nos impide que pensemos que en vez de libros leemos “vida”, se supone, en cambio, que olvidemos el libro, lo borremos y creamos que es la teoría del lenguaje que lo hace posible. (616)

Negación de la tradición realista que comienza en *Celestino*, que es pre-lógica en el sentido de que su estructura no responde necesariamente a las formas tradicionales de la novela testimonial, y que la emparenta más bien con escrituras de vanguardia, experimentales (Salvador Elizondo, Néstor Sánchez, entre otros). Esto abre otro espacio particular de análisis de las novelas de la época, es decir, escrituras que se escapan a la tradición realista latinoamericana.

No solamente la biografía de Arenas por su carácter desestabilizante se torna extraordinaria como clave de lectura de procesos específicos en la historia de la literatura latinoamericana de la década del sesenta, sino que esto también se ve reflejado en sus textos. En especial, la profundidad poética de la primera novela, *Celestino antes del alba*.

Si bien esta investigación analiza el inicio narrativo de Reinaldo Arenas, sus poéticas de la infancia y la resistencia, esto se podría sistematizar y extender a su *Pentagonía*⁵⁴. Se puede estudiar también espacios de encuentro con literaturas vanguardistas de la región y con corrientes literarias que escapan de la específica realidad cubana, para ampliar y reconectar el objeto de análisis.

⁵⁴ Tal como lo hace, por ejemplo, Mariela Escobar en sus investigaciones sobre la *Pentagonía*. Esta investigadora se ha preocupado de la autobiografía (2015) y el problema de las temporalidades (2019) en las cinco obras en cuestión, tomando la *Pentagonía* como un corpus sistemático.

La construcción del relato en esta primera novela de Arenas es una invitación a encontrar aquellos lugares de expresión representados por la infancia, la poesía, el escape del poeta frente a la autoridad, la destrucción de la realidad que rodea a los personajes, para dar paso a la figuración onírica, en fin, todos aquellos caminos posibles que se establecen dentro del panorama claustrofóbico de la casa de campo en un pueblo de Cuba pero que, a través de la poesía, se instalan como la lucha constante del escritor y su libertad, libertad nunca individual, sino que hay una invitación a disfrutar conjuntamente (con otros textos, con otras tradiciones) del encuentro en la fiesta literaria. Y así como el poema en los árboles queda incompleto, tampoco existe un fin último, la historia siempre queda incompleta, abierta a otras posibles interpretaciones.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. 1967. Centro Editor de América Latina, 1972.
- . "Celestino y yo". *Revista Unión*, vol. VI, n°.3, 1967.
- . "El cometa Halley". *Aire de luz: cuentos cubanos del siglo XX*. Editorial Alberto Garrandés, 2001.
- . "Gabriel García Márquez: ¿esbirro o es burro?". *Necesidad de libertad. Grito luego existo*. Ediciones Universal, 2001.
- Barquet, Jesus J. "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida" (conversación transcrita). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos estudios y documentación*, editado por Ottmar Ette, Vervuert Verlag, 1992.
- . "“Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas’ Testimonio sobre Arenas”. *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, editado por Reinaldo Sánchez, Universal ediciones, 1994, https://www.academia.edu/8398860/_Rebeld%C3%ADa_e_irreverencia_de_Reinaldo_Arenas_Testimonio_sobre_Arenas.
- Barthes, Roland. "La cara barroca". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós, 1994.
- . *El grado cero de la escritura y otros textos*. Siglo XXI Editores, 2022.
- . *Variaciones sobre la escritura*. Editorial Paidós, 2002.
- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil y los jóvenes*. Ediciones Nueva visión, 1989.
- . "El narrador". *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica y otros textos*. 1ª ed., Ediciones Godot Argentina, 2015.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Editorial Anagrama, 1994.
- Borinsky Alicia. "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando". *Revista Iberoamericana*. Vol. 41, n°. 92-93. 1975, pp. 605-616.
- Campaña Cisneros, Yailén. *La mirada del ingenuo: Celestino antes del alba*. Ediciones La luz, 2017.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Pre-textos, 2006.

Despret, Vinciane. *A la salud de los muertos. Relatos de los que quedan*. Editorial Cactus, 2021.

Escobar, Mariela. "El problema de las temporalidades en la Pentagonía de Reinaldo Arenas". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 28, n°. 37, 2019, pp. 26-36. En Línea, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3559/3523>

---. "Imágenes de la Isla en la Pentagonía de Reinaldo Arenas". *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, compilado por Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015, pp. 167-196.

---. *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2015. En Línea, <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1737/browse?value=Manzoni%2C+Celina&type=author>

Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Amorrortu ediciones, 2009.

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Editorial Paidós, 1990.

---. *Vigilar y castigar*. 1975. Siglo XXI editores, 2021.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 1969. Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967. Editorial Sudamericana, 2015.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2003. Siglo XXI editores, 2003.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. FCE, 1998.

Gutiérrez, José Ismael. "Reinaldo Arenas: ¿escritor neobarroco?". *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroco-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*, editado por Ángeles Mateo del Pino, Ediciones Katatay, 2013.

Harss, Luis. *Los nuestros*. 1966. Ediciones Alfaguara, 2014.

Hincapie, David Giraldo. "Reinaldo Arenas o la disidencia". *Revista Universidad De Antioquia*. 2013. En línea, https://www.academia.edu/49809514/Reinaldo_Arenas_o_la_disidencia.

Homero. *La Odisea*. Traducido por Juan B. Bergua, Ediciones Ibéricas, 1940.

Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. Editorial Letras Cubanas, 1993.

Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. 1977. Ediciones El Andariego, 2008.

---. *Las sagradas escrituras*. Editorial Sudamericana, 1993.

Maccioni, Laura. “¿Pero cuál es tu lugar?’ dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas” CIES-CONICET- Universidad Nacional de Córdoba. Castilla, Estudios de Literatura 5, 2014.

Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos en el exilio: Guillermo Cabrera infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Universidad de Valencia, 2001.

Manzoni, Celina. “Los intelectuales y el poder. Biografía, Autobiografía e Historia en *El mundo alucinante*”. *Para leer a Reinaldo Arenas*, compilado por Celina Manzoni. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.

---. “Díspora, nomadismo y exilio en la literatura latinoamericana contemporánea”, 2007. En línea, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/manzoni.pdf>

---. “Nocturno cubano”. *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, coordinado por María Teresa Míaja de la Peña. Iberoamericana-UNAM, 2008.

Panichelli-Batalla, Stéphanie. “Testimonio antes y después del alba”. *Revista Internacional d'Humanitats*, 23, 2011. En línea,

https://www.academia.edu/7532102/Celestino_antes_y_despu%C3%A9s_del_alba.

Perlongher, Néstor y Suely Rolnik. “La fuerza del carnavalismo”. *Prosa Plebeya*. Editorial Colihue, 2008.

Pope, Randolph D. “La novela Hispanoamericana desde 1950 a 1975”. *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II: el siglo XX*, editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Gredos, 2006.

Rama, Ángel. “El ‘boom en perspectiva’”. *Más allá del boom: literatura y mercado*, editado por Ángel Rama. 1981. Folios ediciones, 1984.

- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, 2010.
- Rimbaud, Jean-Arthur. *Una temporada en el infierno. Poesías. Poemas en prosa*. Losada, 2015.
- Rojas, Rafael. “El mar de los desterrados”, 2008. En línea,
http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dicha_Rojas.html
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza editorial, 1983.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Editorial Alfa, 1961.
- . “Tradición y renovación”. *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, Siglo XXI editores, 1972.
- Roman, Rut. “La incansable lucidez del juego en Celestino antes del alba de Reinaldo Arenas”. *Quadrilátero. Ensayos*, compilado por Francisco Xavier Estrella y Javier Vásconez, Editorial Quadrilátero, 2009, pp. 179-192. En línea,
https://www.academia.edu/831220/La_incansable_lucidez_del_juego_en_Celestino_antes_del_alba_de_Reinaldo_Arenas.
- Rozencvaig, Perla. “Qué mundo tuvo que vivir. Entrevista con Reinaldo Arenas”. *Revista Vuelta*, n° 181. Vuelta, 1991.
- Santí, Enrico Mario: “Entrevista con Reinaldo Arenas”. *Revista Vuelta*, n° 47, Vuelta, 1980, p. 21.
- Sarduy, Severo. “Barroco”. *Obras III. Ensayos*, prólogo de Gonzalo Celorio. FCE, 2013.
- Scavino, Dardo. *Las fuentes de la juventud: genealogía de una devoción moderna*. Eterna Cadencia Editora. 2015.
- Schérer, René y Guy Hocquenghem, *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Editorial Anagrama, 1979.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo*. 1981. Ediciones Cátedra, 2008.
- Silva, Guadalupe. “Literatura y disidencia en los primeros textos de Reinaldo Arenas”. *IV Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires, 2013.
- . “El mundo alucinante: Construcción de la Disidencia”. *Revista Anclajes*, vol. 1, n°XV, julio de 2011, pp. 61-79.

---. "Narración y sacrificio. Notas sobre *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *Revista Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. II, nº. 16, Universidad Nacional de Colombia, 2014. En prensa.

---. "Siempre en otra parte: Reinaldo Arenas". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata, Orbis Tertius, noviembre 2009.

---. "Una poética de la víctima: Reinaldo Arenas". *Cuerpos, territorios y biopolítica en la literatura latinoamericana*, coordinado por Andrea Ostrov, NJ Editor, 2014.

Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". *Más allá del boom: literatura y mercado*, editado por Ángel Rama, Folios ediciones, 1984.

Souriau, Étienne. *El sentido artístico de los animales*. Editorial Cactus, 2022.

Viñas, David. "Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana". *Más allá del boom: literatura y mercado*, editado por Ángel Rama, Folios ediciones, 1984.