



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

*LA MUERTE ANTES DEL ALBA:*

*LA MUERTE COMO HILO CONDUCTOR EN CELESTINO ANTES DEL ALBA DE  
REINALDO ARENAS*

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

AUGUSTO MONTERO RAZO

ASESOR

SELENE HERNÁNDEZ BUENO

Santa Cruz Acatlán, Naucalpán de Juárez, Edo. De México Septiembre 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“... como si el tiempo conociese de cronologías,  
de progresos, como si el tiempo pudiese avanzar.”

Reinaldo Arenas

“El que tiene imaginación,  
con qué facilidad saca de la nada un mundo.”

Gustavo Adolfo Bécquer

“La vida es una serie de muertes y resurrecciones.”

Romain Rolland

“Ese episodio de la imaginación al que llamamos realidad”

Fernando Pessoa

## Agradecimientos

Para poder completar este proyecto de titulación necesité de un gran apoyo económico, intelectual y emocional. Hay muchas personas a quienes debo su ayuda durante mis estudios universitarios y el haberme apoyado durante este proyecto de titulación; por eso quiero dedicarles unas palabras llenas de mi gratitud y afecto:

En primer lugar, y más importante, a mis dos padres, quienes sin ellos esta tesis hubiera sido imposible. Les debo parte de quien soy ahora. Gracias infinitas a ambos por nunca dejar de creer en mí.

A mi padre de quien estoy sumamente orgulloso de ser su hijo. Gracias por todas las noches que me leías cuentos antes de dormir y por inculcarme el hábito de la lectura. Y sobre todo gracias por enseñarme a ser un hombre de bien.

A mi madre por hacerme creer mí mismo. Por los consejos y amor. Por apoyarme incondicionalmente y ser un motor de vida. Y gracias por leer todo lo que escribo.

Al *Consejo de sabios* por ser mis verdaderos amigos y cuya amistad no sólo me ha acompañado a desde que nos conocimos, sino que también ha moldeado mi forma de ser. Gracias, chicos.

Al *Night Shift* por sus años de amistad y compañerismo. Por haber estado allí cuando las necesitaba: Gracias.

A Fernanda, por creer en mí, por acompañarme cuando lo necesitaba y porque me ha ayudado a crecer como persona.

A la profesora Selene por haber retomado este barco perdido en altamar y llevarlo a buen puerto para su éxito.

A un cubano exiliado que compartió los mismos principios de libertad y amor por la literatura que me llevaron hasta aquí.

## Índice

Introducción	7
1. Cuba en el tiempo de Reinaldo Arenas: vida y obra del autor	13
1.1 Antes que anochezca en Cuba y Nueva York.	15
1.2 De la literatura cubana y de los escritores cubanos de mediados del siglo XX.	25
1.3 Del alba al anochecer.	32
1.4 <i>Celestino antes del alba</i> .	40
2. La cuestión narratológica de <i>Celestino antes del alba</i>	47
2.1 Innovaciones técnicas de la obra	49
2.1.1 El estilo posmoderno dentro de la novela.	50
2.1.2 El mundo onírico como recurso narrativo.	61
2.1.3 Desdoblamiento del personaje para conformar la narración.	70
2.2 Construcción del espacio	81
2.2.1 Conformación de la realidad a partir de la imaginación: lo concreto y lo abstracto.	82
2.2.2 La casa como espacio de la imaginación.	93
2.3 La temporalidad en la novela	102
2.3.1 Atemporalidad en la novela.	103
2.3.2 Tiempo objetivo contra tiempo subjetivo.	109
2.3.3 La muerte como medida de tiempo.	115
3. La muerte en <i>Celestino antes del alba</i>	121
3.1 Concepción de la Muerte	122
3.1.1 La muerte en occidente.	123
3.1.2 La muerte en América Latina	127
3.1.3 La muerte en Cuba	130
3.2 Manejo de la muerte en la obra	133
3.2.1 Elementos que conforman a la muerte en la obra.	134
3.2.2 Función de la muerte como hilo conductor.	164
4. Conclusiones	183
5. Bibliografía	185
6. Anexos	194

## Introducción

Hay una razón por la cual los muertos nunca parecen abandonar el plano terrenal en Latinoamérica: la fantasía está profundamente imbricada en nuestra concepción de la realidad; por eso es que sólo en un país latinoamericano era posible escribir una obra como *Celestino antes del alba*. En este libro, la muerte y resurrección de los miembros de la familia de un niño pequeño (presumiblemente el mismo Reinaldo Arenas a manera de personaje), guían toda la novela; sin embargo, dichos acontecimientos pareciesen ocurrir de una manera tan natural que ni siquiera hay una explicación del por qué los personajes mueren en una página y varias páginas después reaparecen como si nada hubiera ocurrido. Justamente por eso tuvo que ser un escritor latinoamericano el que mezclara la fantasía, el mundo onírico, la imaginación, la realidad concreta y la muerte para escribir una novela donde se reinterpretara la realidad al juntar en un solo plano todos los elementos anteriormente mencionados. Lo que hizo Reinaldo Arenas en este libro fue mostrar su visión sobre cómo debería ser la literatura: no una descripción cronológica de los hechos, sino una múltiple convergencia de varios planos de la vida; realidad concreta, abstracta y onírica. Este autor rompió con la tradición narrativa de la literatura predominante en su época la cual manejaba un solo plano narrativo y hacía divisiones entre las realidades posibles dentro del texto.

Reinaldo Arenas presenta en este libro el mundo fantasioso de un niño pequeño que al estar rodeado de violencia, ignorancia y soledad crea un amigo imaginario: Celestino. Gracias a este ser -representación de la pureza e inocencia- logra sobrellevar su cruda realidad. Junto a su amigo imaginario le pasan un sinfín de aventuras llenas de acontecimientos sobrenaturales: sin ninguna explicación lógica, pero el lector al final de la obra debe intuir que no se trataba de un vulgar sinsentido narrativo, sino que es la vida real narrada desde la imaginativa perspectiva de un infante. Al tratarse de una visión infantil, la muerte no tiene un dominio real dentro de su imaginación; los personajes mueren y resucitan sin mayor dificultad, pues no necesitan de una justificación dentro del mismo texto. Pero no sólo eso, también muestra la visión del autor sobre la muerte a partir de la misma cultura latinoamericana: los muertos nunca abandonan del todo el plano existencial; la muerte y la vida coexisten en el mismo plano sin la necesidad de recurrir a explicaciones, simplemente los latinos aceptamos esta “realidad” así como lo hace el protagonista de *Celestino antes del alba*.

Ahora bien, tomemos en cuenta que la historia sucede en una comunidad rural donde la muerte acecha constantemente debido a todas las carencias que suelen tenerse en el campo. El niño y su familia sufren de dichas carencias y de la represión ejercida por el abuelo -alusión a la dictadura militarista de Fulgencio Batista que sufrió el escritor durante toda su juventud en Cuba- que propicia la muerte. Todo

lo anterior contribuye a que la muerte sea el hilo conductor de la obra, porque es una constante en ese entorno de escases y opresión. Sin embargo, los muertos no mueren en Latinoamérica: siempre regresan o nunca se van; así también lo hacen en esta novela.

Muerte y vida, realidad y fantasía, imaginación y mundo onírico van de la mano para crear nuestro mundo cotidiano, según la visión de Reinaldo Arenas. En su novela, al plasmar esa visión, logró romper con los cánones establecidos en la narrativa hasta esos momentos. El objetivo principal de esta tesis es valorar cómo la obra de *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas rompe el paradigma narrativo de la literatura latinoamericana de su época, debido a su estilo tan particular al entremezclar el plano de la realidad, el mundo onírico y la imaginación, y así crear un plano donde la muerte funge como hilo conductor de la novela; identificar la influencia del contexto histórico, cultural y biográfico del autor en su novela; analizar cómo la cuestión narratológica de la obra ayuda a construir a la muerte como hilo conductor de esta obra. Todo lo anterior a partir de la hipótesis: Reinaldo Arenas rompe con la tradición literaria en la novela *Celestino antes del alba* porque la muerte funge como hilo conductor de esta obra apoyada por la sobreposición de los planos de la realidad, el mundo onírico y la imaginación infantil. Debe entenderse sobreposición de planos de la realidad como si la realidad abstracta fuse la posición natural en la cual creemos vivir (una donde los sentidos físicos guían nuestra vida) y superponer otros (en este caso mundo onírico e imaginación) significa que estos dos planos son manejados del mismo modo con el que se maneja la realidad abstracta.

Para poder responder esta hipótesis se hizo una exhaustiva investigación en cuanto a la vida del autor –su contexto histórico y literario– así como un análisis literario en el cual se utilizarán la narratología y la semiótica. A manera de base principal para el estudio del libro de Reinaldo Arenas se usarán las teorías literarias de la narratología y la semiótica. Se utilizará la narratología ya que ésta estudia el análisis estructural del relato y ello implica que los elementos del texto narrativo generan significados a partir de su interacción; por lo tanto, me permitirá valorar cómo el relato de la obra de *Celestino antes del alba* y su forma de ser narrado, por un lado en cuanto al relato, éste se encuentra conformado por elementos que ayudan a conformar a la muerte como hilo conductor de la obra y por el lado de la narración a cómo ésta rompe con el paradigma de la narrativa cronológica y de orden lógica que supone la convencionalidad de narrar en la gran mayoría de los textos anteriores a esta novela. Para abordar esta herramienta se usarán los libros debido a que son los mejores textos para mi análisis: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa* de José Ángel García Landa, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* de Luz Aurora Pimentel. La razón por la cual los considero los mejores es, en el caso del primero porque me dio los elementos necesarios para analizar como estaba construido el relato en

cuanto a su orden y duración (el tiempo en la obra) y en cuanto al segundo me permitió analizar la construcción espacial de la novela. En cuanto a la semiótica es porque ésta estudia los diferentes sistemas de signos en el marco de la vida social; en este caso enfocado a los personajes de la novela, con ello podré analizar como la relación entre personajes construyen el hilo conductor de la historia a partir del modelo actancial que desvela el objeto de deseo del protagonista. Para la implementación de este método usaré los libros de *Semántica estructural: investigación metodológica* y *Del sentido II: Ensayos semióticos* de Algirdas Julius Greimas, ya que ambos libros explican el funcionamiento del modelo actancial –en el cual se estudia como los actantes son elementos que dan movimiento y coerción a la trama–, modelo que usaré para dar respuesta a la hipótesis que sustenta esta tesis.

La hipótesis que funge como eje temático de este proyecto de titulación se responderá desglosando y analizando cada elemento que la conforma: sobreposición de planos de la realidad con el mundo onírico, uso de la imaginación, escritura posmoderna y la muerte como hilo conductor. Para la completa resolución de la pregunta problema se ha dividido la tesis de la siguiente manera:

En el primer capítulo, se abordará su vida, su contexto histórico y literario, su producción literaria y, obviamente, sobre cómo se conforma y el por qué es tan innovador su libro de *Celestino antes del alba*. En cuanto al apartado de su vida se contará su biografía a la par de la historia de Cuba desde el nacimiento de Reinaldo en 1943 hasta su exilio a Miami en 1980, para así acercarse al contexto histórico que no sólo lo moldeó sino también a su obra literaria, y especialmente de la obra a tratar en este trabajo. Después está el apartado de sus influencias literarias; tanto la historia de la literatura cubana y su estilo hasta los autores de quienes fue amigo y a quienes leyó. Le sigue un apartado sobre su producción literaria para entender mejor la escritura de este escritor a su vez que se comprende de mejor manera el desarrollo creativo de sus otros libros. Finalmente está un apartado donde se habla de la importancia de la novela de *Celestino antes del alba*, sus características y estilo posmoderno, haciendo una leve introducción al análisis general de éste.

La razón por la cual se trabajará así este punto es porque consideré que desglosando los apartados me permitiría analizar de mejor manera todas las circunstancias (biográficas, históricas, literarias) que lo llevaron a escribir su primer libro, a su vez también me da la oportunidad de explicar cómo está conformada su obra literaria posterior a la escritura de *Celestino antes del alba*, lo cual da la posibilidad de desarrollar mejor la postura de la novela como propulsora de la *Pentagonía* areniana. Finalmente, el último punto me posibilita el mostrar las peculiaridades y el cómo está estructurado y conformado el libro a tratar en esta tesis.

El segundo capítulo trata sobre la cuestión narratológica del libro. Está dividido en tres apartados. En el primero se habla sobre las innovaciones narrativas de la obra. La primera de ellas cómo es que esta obra se deslinda de la narrativa propia de la tradición decimonónica en cuanto al orden lógico de secuencias narradas, personajes de corte realista (en cuanto a propiedades metafísicas se refiere) y espacio y tiempos asentados en una realidad abstracta. El segundo es la mezcla del plano onírico con el de la vigilia para así crear un plano mixto donde se desarrolla la trama. El tercero y último es sobre la figura del doble en la obra para narrar la historia del personaje principal, cómo este elemento ayuda a conformar la narración y permite romper con el esquema tradicional de personajes.

El siguiente apartado a tratar es la construcción del espacio. Este apartado está dividido en dos puntos. El primero sobre la conformación de la realidad a partir de lo concreto y lo abstracto; el uso de la imaginación para crear el mundo en donde la trama se desarrolla. El segundo es sobre la casa como el lugar donde se desarrolla mayormente la trama y por ello se necesita analizar pues es un elemento indispensable para entender la historia.

El último punto del apartado es la temporalidad. Al igual que el apartado anterior se divide en tres. En el primero está la atemporalidad en la obra; como la falta de un lugar en el tiempo ralentiza la narración de la novela y con ello hace parecer que el tiempo no existe, creando así una nueva forma de narrar. El siguiente punto es el tiempo objetivo contra el tiempo subjetivo: los dos puntos de vista sobre la marcha del tiempo dentro de *Celestino antes del alba*, la visión del niño frente a la de los adultos para conformar otra medición del tiempo. Por último, la muerte como medida de tiempo. En este punto ya se empieza a abordar el concepto de muerte para darle movilidad a la historia.

Decidí trabajar este capítulo de esta manera ya mencionada debido a que consideré que el abordar su narrativa posmoderna me serviría como punto de partida para demostrar el porqué no estaba apegada a los elementos comunes de una narración lineal, cherente y lógica, también demostrar que el sueño y el juego del doble permiten configurar la figura de la muerte –solidificar su figura dentro de la obra-. En cuanto al espacio vi que en la novela se jugaba mucho con la construcción de este elemento y que la falta de definición del mismo era igual un recurso posmoderno que ayudaba a construir a la muerte como hilo conductor. Por último, el tiempo (o mejor dicho su falta) permite analizar cómo la muerte ancla a los personajes en un mundo sin éste lo cual, nuevamente, es un punto de la narrativa transgresora del autor: por lo tanto, al abordar ese punto en el presente trabajo retomó la cuestión posmoderna y manejo la muerte pero como forma de medir el tiempo; uno ambos temas que guían la tesis ya llevándola al desenlace que pretendo analizar y valorar.

Finalmente, llegamos al apartado clave de todo el trabajo: La muerte en *Celestino antes del alba*. Este apartado se divide en dos. En el primero se explora el concepto que se tiene de la muerte en el Hemisferio Occidental, luego en América Latina y en Cuba. Para tener bien cimentada la perspectiva de la muerte que se usará para analizar el uso de ésta en la novela. Como se acaba de decir son tres puntos los de este apartado. El primero es sobre la idea común que se tiene en nuestra cultura occidental del manejo de la muerte del individuo. En el segundo es la muerte en Latinoamérica pues primero se debe de comprender la visión de la muerte en otros países de América Latina donde hay una cultura de honrar a los muertos ya que existe la creencia sobre la permanencia de los muertos en la tierra de los vivos, todo esto con la finalidad de comprender la influencia recibida y reinterpretada en Cuba. El último es el de la isla caribeña. Es necesario conocer la idea que tiene el pueblo cubano sobre la muerte en cuanto a su función en el orden de las cosas, así como el culto que le tienen a los muertos y sus creencias respecto a éstos. Lo anterior con el fin de saber cómo el autor del libro plasma dichas creencias en su novela.

Para acabar con el trabajo de investigación está la parte más importante y de mayor peso: El manejo de la muerte en *Celestino antes del alba*. Este apartado se divide en dos: elementos que conforman a la muerte dentro de la obra y función de la muerte como hilo conductor. El primero es hacer un recuento de todos los símbolos y leitmotiv que ayudan a dar soporte a la muerte dentro de la obra; que otros componentes forman este hilo conductor de la trama. El segundo es el análisis actancial de tres actantes de la obra (que a su vez son dos personajes); o sea, Celestino, su primo protagonista y ambos como una sola entidad. Lo anterior debido a haber utilizado el método actancial de Julien Greimas que permite ver cuáles son los motivos que mueven a los personajes dentro de la obra; la muerte es uno de esos motivos y por ello da movilidad a la trama.

Este punto final de la tesis decidí trabajarlo así porque al primero explicar cómo funciona el paradigma de la muerte a los tres niveles de la sociedad en cuanto a ir de lo general a lo particular (occidental, latinoamericana y cubana), podía comprender de mejor manera la transformación del ideal de la muerte en nuestro imaginario colectivo, así como su manejo dentro del libro. Y en lo respectivo al análisis, lo dejé hasta el final porque ya es la culminación de todo el trabajo de investigación y reflexión realizados para comprobar la hipótesis que guía este proyecto de investigación.

Al final del presente trabajo habrá tres anexos de las tres matrices actanciales de los tres actantes anteriormente mencionados: El anexo 1 es la matriz actancial de Celestino. El anexo 2 es la matriz actancial del niño protagonista, primo de Celestino. Y el anexo 3 es la matriz actancial de ambos actantes

como uno solo. Se tomaron en cuenta estos tres actantes por ser los protagonistas de la historia del libro y quienes marcan el desarrollo de la trama.

## 1. La Cuba de Reinaldo Arenas: vida y obra del autor

“Les dejo como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que Cuba pronto será libre.”<sup>1</sup> Con estas palabras escritas en su nota de suicidio, Reinaldo Arenas, se despidió del mundo evocando una triste circunstancia, no sólo la de su muerte, sino también la de dejar de vivir únicamente con la esperanza de que su amado país lograra la libertad algún día. Y es que hablar de Cuba como nación es hablar de un país que, desde su independencia de España en 1898, ha sufrido inestabilidad política debido a las constantes luchas internas por el poder de diversas facciones que sólo buscaban enriquecerse a merced del pueblo cubano, sin mencionar las continuas intromisiones por parte del gobierno norteamericano que vio en Cuba solamente un protectorado azucarero. Desgraciadamente, sólo existió estabilidad política en la isla cuando hubo una dictadura de por medio; por ejemplo, la de Gerardo Machado (1925-1933) o la de Fulgencio Batista (1940-1944, 1952-1959), ambas de tendencia derechista. Sin embargo, y para desgracia de millones de cubanos, hablar hoy de política no es mejor que hace sesenta años, porque su situación en realidad empeoró con la llegada de la Revolución cubana. En un principio ésta prometía la tan añorada estabilidad política sin ser una dictadura militar de derecha; y efectivamente, no fue así, sino peor: al país isleño se le impuso, por el comandante en jefe de la Revolución, Fidel Castro, una dictadura militar de corte socialista desde el año de 1959 hasta la fecha. Aun tras la muerte del dictador el régimen de izquierda continúa bajo el mandato de su hermano Raúl Castro: casi sesenta años de “estabilidad” política basada en la opresión y en la falta de democracia.

A pesar de esta inestabilidad política y económica, la cultura cubana no se estancó en lo más mínimo. Cuba posee una rica tradición literaria, cuyo máximo referente interno es José Martí; pasando por autores consagrados como Lezama Lima y Alejo Carpentier, hasta llegar con la irreverente posmodernidad de Reinaldo Arenas. El trabajo literario de este autor cubano abarca los géneros de la literatura: la poesía, el ensayo, el cuento y la novela. De entre sus novelas encontramos *El mundo alucinante* y una serie de cinco libros hilvanados por un leitmotiv, la muerte, conocidos bajo el nombre de *Pentagonía* conformada por: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

En el primer apartado se hablará de la vida del autor acompañada del contexto histórico y socio-político de Cuba desde el primer mandato constitucional de Batista, pasando brevemente por los gobiernos legítimos que le siguieron, así como el golpe de estado efectuado por este militar; con lo anterior se desea mostrar el ambiente represivo bajo el cual Reinaldo Arenas creció y cómo dicha

---

<sup>1</sup> Arenas, *Antes que anochezca*, p. 343

dictadura militar se puede ver reflejada en su primera obra *Celestino antes del alba*. Después se abordará el tema de la Revolución cubana, de la cual Arenas formó parte, así como el derrocamiento de la dictadura golpista por las fuerzas revolucionarias; y se verá también la dictadura comunista impuesta por Fidel Castro desde el triunfo de la Revolución en 1959 hasta 1980; esos años abarcan tanto la escritura de su primer libro, *Celestino antes del alba* (1964), como la de su segundo libro, que lo catapultó a la fama internacional, *El mundo alucinante* (1966), y a su vez también su posterior ostracismo, encarcelamiento y censura dentro del régimen castrista. Continuará con el escape de Reinaldo Arenas de Cuba en el Éxodo del Mariel en mayo de 1980; acontecimiento en el que diez por ciento de la población cubana huyó de la dictadura comunista, a través de un éxodo marítimo masivo desde el puerto de Mariel en Cuba hasta las costas de Miami en los Estados Unidos de Norteamérica. Finalmente se concluirá este primer apartado con los diez años de vida en el exilio a los cuales estuvo sometido el autor: primero en Miami y después en Nueva York, ciudad donde murió en 1990.

El segundo apartado se enfocará en la producción literaria de Cuba en cuanto a su historia, su estilo literario y a los escritores más relevantes del tiempo de Reinaldo Arenas. Así se pretende ver la influencia literaria nacional del autor.

El tercer apartado estará destinado al estudio de la obra del autor. La producción y escritura de sus textos; sus problemas por escribir sus libros dentro de Cuba y el valor literario de sus demás obras.

El cuarto y último apartado estará reservado para hablar de su *opera prima*, el objeto estudio de este trabajo: *Celestino antes del alba*. Se hablará de su entramado, su creación como novela y su ruptura de la convención narrativa decimonónica.

## 1.1 Antes que anochezca en Cuba y Nueva York

Hablar de la vida de un hombre también es hacer mención del tiempo en el que vivió; las razones pueden ser muchas, pero en el caso específico de Reinaldo Arenas, es debido a que su vida, narrada en su autobiografía *Antes que anochezca*, no sólo cuenta su vida sino también la historia política y social de su Cuba, desde su nacimiento en 1943, hasta su exilio a los Estados Unidos en 1980. Arenas no era únicamente un escritor, sino un escritor cubano en todo el sentido de la palabra, en cada uno de sus escritos se puede sentir su nación; de alguna manera él encarna el sufrimiento de su país. Y es que al igual que su patria, él tuvo una vida llena de infortunios, adversidades y enemigos; tanto internos como externos.

Cuba siempre se definió como un país inestable políticamente hablando, desde su nacimiento como nación “libre” en 1898 sufrió de muchos problemas de gobernabilidad; simplemente sus primeros veinte años de nación independiente fueron un carrusel de gobiernos: “En el lapso comprendido desde el establecimiento definitivo de la República hasta el año de 1918, fue regida Cuba por tres administraciones presidenciales y un gobierno provisional. En cada una de esas administraciones residenciales surgió una revolución [...]”<sup>2</sup> y en los siguientes años no hubo mucho avance en temas de democracia. De hecho, no podemos hablar de estabilidad política sino hasta la llegada de Fulgencio Batista al poder para el periodo presidencial de 1940-1944; sin embargo, ésta se consiguió mayormente debido al auge económico que experimentó Cuba gracias a la Segunda Guerra Mundial. En lo concerniente al primer periodo de Batista como gobernante de Cuba, Ramón Eduardo Ruiz, en su libro *Cuba: Génesis de una revolución*, explica cómo fue que éste llegó al gobierno y se granjeó la confianza de la burguesía para lograr mantener la estabilidad política: “Había cultivado hábilmente el sendero que conducía a la presidencia, manteniendo al ejército leal a él, recompensando a los sindicatos obreros y a sus líderes, y ofreciendo cargos y beneficios a los burócratas y a los políticos”<sup>3</sup>; resultó un político tan corrupto como sus antecesores, pero mucho más hábil.

Fue durante ese primer mandato de Fulgencio Batista cuando vino al mundo el escritor Reinaldo Arenas Fuentes:

Nació en 1943 (julio 16), en la provincia de Oriente, de padres campesinos que no estaban casados (el padre abandona a la familia poco después del nacimiento del niño).

---

<sup>2</sup> Santovenia, *Cuba en América*, p. 56

<sup>3</sup> Ruiz, *Cuba: Génesis de una revolución*, p. 138

Arenas se crió en Perronales, un pueblo pequeño en las afueras de Holguín, con su madre, sus abuelos y diez tías solteras.<sup>4</sup>

La pobreza y el hambre asolaron la infancia del joven escritor, pues el campo era un lugar donde la carencia de servicios básicos y alimentos lo pusieron a él y su familia en constantes penurias; además huelga decir que en un ambiente campesino existen otros padecimientos que ponen en riesgo de muerte a cualquier infante: enfermedades, accidentes en los árboles o caerse a un pozo. Por lo anterior la figura de la muerte tiene tanto peso en su literatura.

Sin embargo, su infancia no sólo fue miseria y peligro, también fue el despertar de su fructífera imaginación: “Creo que la época más fecunda de mi creación fue la infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad”<sup>5</sup>. Por ello no sorprende que su primer libro, *Celestino antes del alba*, esté sumamente inspirado en su vida infantil, dado que éste narra las desgracias de un niño en el campo cuya única vía de escape es la imaginación y la creación de un amigo imaginario. Otro despertar, igual de importante y la raíz de gran parte de sus problemas, fue su homosexualidad. La temática homosexual es recurrente en sus obras; pero a un costo elevado, porque fueron tachadas de inmorales y vetadas de la imprenta cubana.

Conforme Arenas creció la situación económica y política de su país empeoró. En el año de 1944 Batista dejó la presidencia en manos del candidato del Partido Revolucionario Cubano, llamado los *auténticos* por sus propagandistas, a Ramón Grau San Martín quien gobernó de 1944 a 1948<sup>6</sup> le sucedió Carlos Prío Socarrás del mismo partido quien dirigió la nación de 1948 a 1952. Durante ocho años el partido de los *auténticos* ostentó el poder, sin embargo, la ineptitud de estos para gobernar propició el golpe de estado llevado a cabo por Fulgencio Batista, el diez de marzo de 1952. El mismo Reinaldo en su autobiografía relata cómo percibió el golpe de estado:

En 1952 se produjo el golpe militar de Fulgencio Batista y con ello la imposibilidad de que el Partido Ortodoxo, ni ningún otro, pudiese ganar las elecciones. La dictadura de Batista se inició desde el principio con una gran represión que no sólo tenía un carácter político, sino también un carácter moral.<sup>7</sup>

Ya con la dictadura instaurada la situación de los obreros y campesinos, lejos de mejorar como se llegó a pensar con la llegada de un hombre fuerte al poder, terminó por empeorar: “A medida que la dictadura de Batista continuaba en el poder, la situación económica se hacía peor, al menos para los

---

<sup>4</sup> Santí, “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” en *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, p. 30

<sup>5</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 23

<sup>6</sup> Cfr. Le Riverend, “Cuba” en *América Latina: Historia de Medio Siglo*, p. 52

<sup>7</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 53

campesinos como mi abuelo [...] La situación económica se hizo tan difícil que mi abuelo decidió vender la finca [...] y mudarse para Holguín [...].”<sup>8</sup> Con la mudanza de él y su familia a Holguín inició una nueva vida. Comenzó a trabajar en una fábrica de dulces de guayaba y también empezó su etapa de escritor; escribe tres obras que nunca publicó: *¡Qué dura es la vida!*, *¡Adiós mundo cruel!* y *El salvaje*. Su vida pudo haber sido así por muchos años más, pero el destino tenía algo preparado para él y para el resto del pueblo cubano.

El 23 de julio de 1953 unos 120 hombres encabezados por Fidel Castro asaltaron el cuartel de Moncada de Santiago de Cuba y a su vez otro grupo hacía lo mismo en el cuartel de Bayamo; ambos asaltos fracasaron y Castro fue hecho prisionero<sup>9</sup>. Este importante acontecimiento marcó el inicio de la Revolución cubana, cuyas repercusiones fueron la caída de un sistema y la imposición de otro que a la postre resultó ser mucho peor. A pesar del fracaso de Moncada el destino de Castro, quien pudo bien haber resultado fusilado por guerrillero, fue más benigno debido a que Batista quiso iniciar su mandato no como un dictador con la fama de un sangriento represor sino como un padre dispuesto a perdonar a sus hijos por sus errores:

[...] el deseo de Batista de mejorar su imagen dentro y fuera de Cuba le llevó a promulgar una amnistía que permitió a Castro salir de la prisión y dirigirse a México. Desde allí preparó una nueva invasión para derribar a Batista con la colaboración de cubanos exiliados y de simpatizantes con la causa cubana.<sup>10</sup>

Gracias a ese gesto de “bondad”, Batista disminuyó las tensiones que involucraban la imposición de su gobierno ilegítimo, mas no tardó mucho para dejar ver su manera de gobernar: “Aplazó las elecciones que estaban señaladas para 1954, y luego perpetró un simulacro de elecciones en 1958.”<sup>11</sup> Sin embargo, para desgracia suya su gesto de misericordia le terminó saliendo muy caro.

Los vientos de revolución parecieron apagarse con el exilio de los prisioneros, pero lo único que consiguió Batista fue darles más tiempo para planear su derrocamiento. Tras casi tres años fuera los revolucionarios regresaron a Cuba, pero esta vez las cosas salieron muy diferentes para el dictador: “Desde México, Fidel y sus compañeros se aprestan a la expedición del Granma que desembarca el 2 de diciembre de 1956 por un lugar en la costa sur de la provincia de Oriente”<sup>12</sup> con ese acontecimiento se

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 55

<sup>9</sup> Cfr. Fornés-Bonavía Dolg, *Cuba Cronología: cinco siglos de historia, política y cultura*, p. 193

<sup>10</sup> Alcazar Garrido, Joan, coor. (Et. Al.), *Historia Contemporánea de América*, p. 275

<sup>11</sup> Ruiz, *Op. cit.*, p. 141

<sup>12</sup> Le Riverend, “Cuba” en *Op. cit.*, p. 55

reanudó la lucha armada en contra de la dictadura militar. Muchos campesinos se unieron a la lucha revolucionaria pues hartos de la pobreza en la cual vivían, no tenían mucho que perder; así lo corrobora el mismo Reinaldo quien como hijo de una familia campesina se dispuso a entrar al combate:

En septiembre de 1958 intenté incorporarme a las guerrillas de Fidel Castro en la provincia de Oriente. Tenía yo entonces catorce años y, como hijo “natural” de una familia de campesinos pobres, nada que perder, excepto la vida. [...]

Pero los rebeldes no me aceptaron, tanto por mi edad como -y sobre todo- por no llevar “un arma larga”, un rifle o una ametralladora, que era lo que los guerrilleros necesitaban, y no hombres, que ya tenían suficientes.<sup>13</sup>

La Revolución cubana lejos de ser una guerra de batallas fue en realidad una propagandística, en la cual se celebraron pocos enfrentamientos entre los hombres de Batista y los de Castro. La Revolución se ganó por una coacción del pueblo aunado a varios movimientos de resistencia independientes al de Castro, pero en 1958 en el Pacto de Caracas estas fuerzas alzadas lo nombraron líder supremo de la revolución.<sup>14</sup> Tras dos años de lucha, la cual incluyó: contados combates en la Sierra Maestra de Cuba, huelgas nacionales y hasta un intento de asesinato a Batista, la Revolución triunfó con la huida del dictador la madrugada del año nuevo de 1959. Castro entró triunfante a La Habana el ocho de enero del mismo año. Al poco tiempo de haber asumido el gobierno, se realizaron reformas políticas y culturales con las cuales convirtió a Cuba en un estado totalitarista.

Conforme el nuevo mandato se consolidaba en el poder se censuró toda la prensa libre del país. En *Antes que anochezca* se menciona como los medios libres cayeron en manos del estado: “La prensa ya estaba casi completamente controlada. La libertad era una cosa de la que se hablaba casi incesantemente pero que no se ejercía; había libertad para decir que había libertad o para ensalzar al régimen, pero jamás para criticarlo.”<sup>15</sup>

Ya con la revolución ganada Reinaldo Arenas regresó a su hogar, aunque no por mucho tiempo gracias a que en 1961 el nuevo gobierno otorgó becas para estudiar contaduría agrícola, con la intención tanto de tener gente preparada para las nuevas políticas agrarias del país como para adoctrinar políticamente a las jóvenes generaciones. Al poco tiempo salió una convocatoria para estudiar un curso de planificación en la Universidad de La Habana y Reinaldo vio su oportunidad de abandonar Holguín

---

<sup>13</sup> Arenas, “Grito, luego existo” en *Necesidad de Libertad*, p. 14

<sup>14</sup> Cfr. Bethell, *Historia de América Latina*, p. 179

<sup>15</sup> Arenas, *Antes que anochezca*, p. 85

presentó su solicitud para tomarlo; fue aceptado en el año de 1963 y se mudó al Hotel Nacional en la capital del país. Del Hotel Nacional, pasó a vivir al hotel Habana Libre y luego a unos albergues para estudiantes en Rancho Boyero<sup>16</sup>; eventualmente se mudó del rancho por problemas económicos, en realidad nunca logró tener un lugar fijo para vivir mientras fue estudiante, pero nunca dejó la capital, y no precisamente para seguir con sus estudios agrícolas, los cuales abandonó ese mismo año, sino justamente porque el ambiente cultural propiciado por la revolución le hizo un hueco para empezar su carrera de escritor.

Una de las ventajas de la administración de Castro fue el inmenso apoyo a la cultura: “La Habana de los primeros años de la década del 60 era un caldero hirviendo de política y cultura. La proclamación por Castro de una revolución socialista en 1961 incluía una agresiva política cultural que atrajo el apoyo de escritores latinoamericanos y europeos.”<sup>17</sup> Si bien es importante reconocer el gran aporte que Fidel hizo a la cultura cubana al darle fondos al círculo intelectual también es justo reconocer la injusticia con la cual los chantajeó, pues en ese mismo año dijo lo que estaba permitido y lo que estaba prohibido dentro de éste ámbito: “[...] las *Palabras a los intelectuales*, con las que Fidel Castro, en junio de 1961, estableció los límites claros que la Revolución impone a los artistas, con la célebre frase “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”<sup>18</sup>. Gracias a esa tramposa ayuda, ganó la simpatía de esta cúpula en un inicio, pero con la pronta aplicación de sus “palabras” hacia ellos las cosas cambiaron.

La vida del joven Reinaldo mejoró un poco a causa del concurso organizado en 1963 por la Biblioteca Nacional para narradores de cuentos. Los participantes debían leer un cuento ya editado y narrarlo; pero Reinaldo en vez de apegarse a las reglas decidió escribir uno propio y presentar su lectura: “El jurado, formado por personajes de la talla de Eliseo Diego y Cintio Vitier, se queda fascinado por el joven guajiro y la directora de la Biblioteca Nacional le ofrece que trabaje con ellos.”<sup>19</sup> Este trabajo fue el indicado para Arenas, porque le permitió leer una enorme cantidad de libros que le sirvieron para su formación literaria, además de estar en contacto con los escritores que trabajaban en dicha biblioteca. Gracias a este influjo literario y a sus dotes natos en 1964 escribió su primera novela *Celestino antes del alba* la cual ganó en 1965 una mención especial en el Concurso Nacional de Novela Cirilio Villaverde de la UNEAC y al año siguiente repitió una mención en el mismo concurso por su segunda obra *El*

---

<sup>16</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.*, pp. 91-93

<sup>17</sup> Santí, “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” en *Op. cit.* (1990), p. 30

<sup>18</sup> Pellicer, “Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena” en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, p. 526

<sup>19</sup> Pellicer, “Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena” en *Op. cit.*, p. 526

*mundo alucinante*. Cabe mencionar que lejos de ser un premio, dichas menciones son consideradas por la crítica de hoy día como un vil robo por parte del jurado quienes vieron en Reinaldo a un escritor *escapista* de los ideales revolucionarios.

Para desgracia del autor, el veto de sus escritos fue sólo la punta del iceberg del atropello intelectual implementado por la dictadura, pues al periodo que siguió después del desencanto romántico de la Revolución él lo llamó el *superestalinismo*:

Llegó en ese momento para nosotros, los escritores cubanos, una época de superestalinismo; el trabajo obligatorio se hizo cada vez más intenso y ya era imposible tener un fin de semana libre para leer en el Parque Lenin o para ir a la playa; había que participar incesantemente en la agricultura.<sup>20</sup>

Reinaldo Arenas no ha sido el único en denunciar ese periodo de represión a los artistas y escritores de Cuba bajo el nombre de *superestalinismo* pues también Ana Pellicer Vázquez en su artículo “Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena” denuncia esa etapa de censura en Cuba:

La década de los setenta se inicia con el caso Padilla, que funciona como catalizador del proceso de estalinización que traerá el llamado Quinquenio gris (1971-1976). A lo largo de estos cinco años, la cultura cubana se sumerge en un marasmo de mediocridad. En esta época, Reinaldo será un escritor perseguido y castigado.<sup>21</sup>

Respecto al *caso Padilla* se refiere al caso del escritor Heberto Padilla acontecido en 1971. Padilla se retractó públicamente de toda su obra escrita hasta el momento por ser de índole contrarrevolucionaria y delató a sus amigos escritores por seguir esa misma línea ideológica. Aquél caso fue el punto y aparte en el ámbito intelectual cubano; la dictadura empezó a ir tras quienes no se ajustaban a su doctrina socialista y Reinaldo Arenas estaba en la lista.

Al poco tiempo de iniciada la persecución contra los renegados de la revolución, en 1973 Reinaldo Arenas tuvo un incidente en la playa de Guanabo junto con su amigo Coco Salá; incidente que fue aprovechado por la policía para tener una excusa con la cual arrestarlo. Reinaldo y su amigo Salá, después de tener relaciones sexuales con un par de jóvenes, fueron robados por estos; cuando Reinaldo y Coco fueron a delatarlos con la policía, se enteraron de que los jóvenes ya los habían acusado de intento de violación: ambos fueron arrestados, pero Coco, por ser informante del gobierno fue puesto en libertad, mientras que Reinaldo fue conducido a la estación de policía para ser fichado. Le otorgaron libertad bajo

---

<sup>20</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 152

<sup>21</sup> Pellicer, “Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena” en *Op. cit.*, p. 530

fianza, solamente para poder acomodar la evidencia en su contra -porque recabada ya estaba desde hace mucho- y en cuestión de días lo fueron a arrestar a su casa. Por suerte éste se valió de un descuido del guardia de la prisión preventiva y escapó: permaneció prófugo por cuatro meses.

Durante este periodo logró esquivar a la policía cambiando de sitios constantemente e intentó escapar de la isla buscando refugio en Guantánamo o arguyendo planes con sus amigos para sacarlo por medio de botes clandestinos. Sobrevivió 45 días en fuga. Durmió en el Parque Lenin en las noches, deambuló por toda la ciudad de La Habana en el día y gracias al dinero proporcionado por sus amigos, en especial por Juan Abreu, pudo sobrellevar sus días de fugitivo. Sobre este periodo de fuga Reinaldo Arenas declaró cómo lo vivió en un ensayo suyo, “Grito, luego existo” recopilado en el libro de ensayos *Necesidad de libertad*:

[...] durante 45 días fui libre por primera vez en los entonces, treinta años de mi vida. Desde esa libertad, es decir desde mi efímera condición de prófugo, redacté y pude sacar al exterior (Francia) un documento, dirigido a la ONU, a la UNESCO y a la Cruz Roja Internacional, documento que resumía algunas de mis peripecias y humillaciones.<sup>22</sup>

Tras semanas de intensa búsqueda por parte de las autoridades cubanas lograron hallarlo en el Parque Lenin un cuatro de enero de 1974 y fue trasladado a la Prisión del Morro. Allí permaneció a la espera de su juicio y mientras tanto sufrió toda clase abusos autoritarios y humillaciones. En lo concerniente a su juicio, Juan Abreu en su libro *A la sombra de mar* relata que lejos de enjuiciarlo por el asunto de corrupción de menores le deseaban juzgar por contrarrevolucionario, sin embargo, el estado no se permitió provocar un escándalo al hacer más grande el juicio por temor a que se volviera un asunto político, si bien querían enjuiciarlo por asuntos políticos, debían ser muy cautelosos para que su arresto pasara únicamente como una cuestión de disidencia homosexual (también prohibida por el régimen castrista). En lo referente al juicio Abreu relata: “En el juicio no se mencionó para nada la circunstancia de la fuga. En el juicio se vio claro que querían castigarlo [...]. Lo tienen por un contrarrevolucionario.”<sup>23</sup> Y continúa: “Está muy claro, en primer término, que están tratando de evitar a toda costa que el Caso Arenas se convierta en un caso político. En otro Caso Padilla.”<sup>24</sup> Finalmente concluye: “[...] la omisión de la fuga durante el juicio. Si lo hubieran procesado por escaparse, hubiera salido a relucir la detención, la golpeadura, los interrogatorios del G-2, y eso no les convenía. Lo mejor es ponerlo a buen recaudo

---

<sup>22</sup> Arenas, “Grito, luego existo” en *Op. cit.*, p. 19

<sup>23</sup> Abreu, *A la sombra del mar*, p. 143

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 143

por la trama tenebrosa de la corrupción de menores.”<sup>25</sup> Para desgracia de sus inquisidores, los muchachos que atestiguaron contra Reinaldo se retractaron de último momento y el juicio se les vino abajo. Empero a esto último, con tortura, chantaje y amenazas, lograron hacer que el escritor se retractara por escrito de su vida de homosexual y contrarrevolucionario.

Durante su cautiverio pasó de una prisión a otra; primero en el Morro, luego a Villa Marista, después regresó al Morro y finalmente a la prisión abierta de Reparto Flores. En el año de 1976 al no tener crimen para condenarlo y ya “rehabilitado” de su condición de homosexual y contrarrevolucionario se le concedió la libertad. Respecto a su salida prisión y lo que hizo para sobrevivir los subsiguientes cuatro años Enrico Mario Santí en su artículo “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” cuenta:

A su salida de prisión en enero de 1976 y como parte de su sentencia, Arenas trabajó como carpintero en una cuadrilla asignada al “campo de rehabilitación” del Reparto Flores, construyendo viviendas destinadas a los soldados soviéticos y a sus familias. Durante los cuatro años siguientes sobrevivió trabajando en lo que se le presentaba mientras compartía un cuarto en un hotel de La Habana Vieja.<sup>26</sup>

Para lograr su subsistencia durante esos cuatro años Reinaldo hizo barbacoas en varias casas de su localidad. Tuvo la fortuna de hallar en casa de una Clara, una amiga suya, un convento de monjas; poco a poco desmantelaron el convento y vendieron los muebles en el mercado negro con lo cual pudo subsistir durante un tiempo. La vida de Reinaldo pudo acabar así, condenado al ostracismo en su tierra y como un trabajador cualquiera, pero a veces la vida tiene mucha imaginación. Y quizá fue exceso de imaginación o de desesperación la que hizo que el primero de abril de 1980 un conductor de autobús con todos sus pasajeros se estrellase a propósito en la embajada de Perú buscando asilo político. Castro pidió la devolución de todos los refugiados a la embajada, ésta se negó; en represalia se le quitó la protección militar a la embajada a manera de presión, esa táctica resultó ser un error garrafal. Miles de cubanos fueron a refugiarse en la embajada lo que ocasionó una crisis internacional. Para aliviar la presión social Fidel permitió la salida a aquellas personas quienes quisieran abandonar el país a través del puerto Mariel desde el 21 de abril de ese año:

Comienza un puente marítimo desde el puerto de El Mariel por el cual marchan en un mes unos 125.000 ciudadanos cubanos en cientos de embarcaciones venidas de la

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 143

<sup>26</sup> Santí, “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” en *Op. cit.* (1990), p. 35

Florida. Entre los migrantes se introduce por la fuerza a presos comunes, alineados de manicomios y las personas consideradas como “antisociales” por el régimen.<sup>27</sup>

La maniobra astuta de Castro lo libró de todo aquel que estuviese contra su régimen y de aquellos a quienes consideraba indeseables: esto incluía a los homosexuales. Sin embargo, no estaba permitida la salida a aquellos perseguidos por el sistema como la clase intelectual marginada, empero la corrupción permitió la salida de gente que en teoría no podía salir: “Castro aprovechó para vaciar las cárceles y establecer que todo el que quisiera irse de su finca-paraiso era un delincuente. Esto, gracias a la corrupción del sistema, hizo posible la huida de muchos intelectuales y artistas.”<sup>28</sup> Gracias a la política de sacar a la “escoria” del país, y proclamar a los homosexuales como parte de esa “escoria” todo aquel que tuviese antecedentes penales por homosexualidad podía irse de Cuba, Arenas vio su oportunidad y la aprovechó:

Aprovechando la decisión del gobierno de garantizar la salida sin problemas a todos los “antisociales” que deseaban abandonar la isla, Arenas solicita salida, se escurre sin ser notado, y finalmente se convierte en una de las ciento cuarenta mil personas que logran escapar por barco de El Mariel a Cayo Hueso.<sup>29</sup>

Una vez libre en los Estados Unidos, criticó abiertamente el gobierno de Castro y acusó al sistema represivo por censurarlo y perseguirlo durante gran parte de su vida. Denunció el ostracismo al cual se veían sujetos muchos escritores, la represión a los homosexuales y habló de su tiempo en prisión por criticar al gobierno. Vivió en Miami muy poco tiempo, pues al mismo año de su llegada a Norteamérica decidió irse a vivir a Nueva York en donde residió el resto de su vida.

Ya en el exilio pudo disfrutar de las libertades negadas bajo dos regímenes dictatoriales; viajó por varios países; dio conferencias y cursos en diversas universidades norteamericanas; fue profesor visitante en la Universidad Internacional de Florida; ganó la beca Guggenheim dos veces para poder escribir sus novelas; logró terminar la escritura de su *Pentagonía*; participó en cuatro películas: *En sus propias palabras*, de Jorge Ulla; *La otra Cuba*, de Carlos Franqui y Valerio Riva; *Conducta impropia*, de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal; y *Havana* de Jana Bokova; y fundó la revista literaria *Mariel* la cual se imprimió de 1983 a 1986, y fue dedicada a todos los cubanos que salieron en el exilio del Mariel en 1980.

---

<sup>27</sup> Fornés-Bonavía Dolg, *Op. cit.*, p.264

<sup>28</sup> Abreu, *Op. cit.*, pp. 22-23

<sup>29</sup> Santí, “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” en *Op. cit.* (1990), p. 35

La vida en el exilio fue más bien de tintes agridulces, pues si bien disfrutó de las bondades de la tierra del capitalismo también sufrió las penurias por su condición de exiliado y homosexual, además de que la izquierda americana lo tachó de un hipócrita y desertor. Tristemente para él las cosas se volvieron más agrias que dulces conforme pasó el tiempo: ya cuando por fin gozaba de la libertad y de poder ejercer su oficio de escritor descubrió que estaba enfermo de SIDA. El 7 de diciembre de 1990, agonizante por la enfermedad, decidió ponerle fin a su vida.

Gracias a su autobiografía, *Antes que anochezca*, sabemos mucho sobre este autor. Quizá por haber sido un excelente escritor, en vez de escribir una autobiografía tradicional decidió escribir una última novela y su libro final tenga tintes más de una novela que un testimonio fiel, pero ¿a fin de cuentas eso importa? Reinaldo contó su vida como fue, pero también como le hubiera gustado que fuera: una aventura al estilo de su personaje literario más famoso fray Servando Teresa de Mier; lo importante no es lo que se cuenta sino cómo se cuenta.

## 1.2 De la literatura cubana y de los escritores cubanos de mediados del siglo XX.

¿Qué sería de un gran escritor sin la literatura que lo formó? Seguramente la respuesta a esta pregunta resulta obvia, un gran escritor no puede existir sin ella. Reinaldo Arenas no es la excepción a la regla: para poder ser un gran escritor primero se debe ser un gran lector.

Desde su contexto literario hasta la consistencia de su literatura Cuba posee un tesoro escrito impresionante, que es necesario estudiar para comprender mejor a Reinaldo Arenas, cuya obra fue inspirada la mitad en su vida y la otra mitad en su país. En lo referente a la importancia del consumo literario para la formación de un escritor, el propio Arenas en su ensayo “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana” dice lo importante que es la creación de su propia literatura:

La literatura, que dentro de la cultura es una manifestación reciente, y se alimenta de esa cultura popular que le antecede y marcha paralelamente con ella. No puede ser de otra manera, ya que toda literatura [...] refleja, resalta, critica, resume y hace trascender la vida de los pueblos.<sup>30</sup>

Para Arenas la literatura cubana, al igual que cualquier otra literatura de cualquier país, es la mezcla del escritor con la cultura que lo formó.

Hay que empezar por ver el rumbo que tomó para consolidarse como una literatura con tintes latinoamericanos, y a su vez como toda literatura nacional, representante única de dicho país. Es menester analizar las principales influencias literarias en Cuba para el desarrollo de su producción narrativa como nación independiente; Luis Rafael en su ensayo “El cuento como género y su historia en Cuba” habla sobre ello:

El exotismo del Modernismo dariano es la mácula principal que acompaña la línea universalista en el cuento cubano, aunque moderado por las influencias del realismo positivista y los desmanes de la vanguardia, que terminaron sedimentándose en una literatura de más valor y trascendencia en la segunda mitad del siglo XX.<sup>31</sup>

A lo anterior habría que agregarle la fuerte influencia del campo por ser la principal actividad económica de este país; particularmente la cosecha de la caña de azúcar. Esto se ve reflejado en su cultura desde la explotación azucarera, el criollismo de aquellos quienes trabajan la tierra y el robo por parte de las transnacionales yanquis que abusaban de los campesinos:

---

<sup>30</sup> Arenas, “La cultura popular en la actual narrativa latinoamericana” en *Op. cit.*, p. 132

<sup>31</sup> Rafael, “El cuento como género y su historia en Cuba”

[...] dado el fuerte influjo europeo se ponen de moda la literatura social y negrista. El latifundio azucarero, la penetración imperialista, la situación del campesino, son temas que irrumpen traídos por nuevas voces que van a determinar la contemporización de la narrativa cubana [...]"<sup>32</sup>

La literatura estuvo más enfocada hacia una perspectiva regionalista y sus problemas con la burguesía criolla. Había una cercanía hacia corrientes europeas en boga a principios del siglo XX que ya habían tenido su auge en todo el siglo XIX, pero en Cuba estaban vigentes para aquel entonces: “La literatura narrativa persistía en los módulos del realismo español, con algún tenue influjo del naturalismo francés, pero siempre proclive a un inveterado romanticismo sentimental”<sup>33</sup>. El clima socio-político de Cuba en sus primeros años fue el idóneo para que dichas corrientes se permearan en su literatura; los temas abarcados durante la primera mitad del siglo XX por parte de los escritores cubanos obedecieron al clima socio-cultural y político de esos años: fuerza económica dependiente del campo, gobiernos incompetentes, dictaduras de por medio, subyugación neocolonialista por parte de Norteamérica, problemas clasistas y racistas, entre muchos otros típicos de una nación latinoamericana en sus primeras décadas de independencia.

Es necesario mencionar un rasgo muy importante de la literatura de esa isla del caribe: el choteo. El choteo es la irreverencia, la burla, la repugnancia hacia la autoridad plasmada en la literatura: lo picaresco al estilo cubano. Es un elemento cultural de este pueblo e inmerso en su narrativa por lo mismo. Fue la forma de manifestar su inconformidad política en sus textos:

El choteo forma parte del comportamiento y del sentir popular, lo que explica que sea un antídoto de la sociedad cuando las instituciones muestran su incapacidad para estar a tono con el carácter y las necesidades de la población. Es, además, una fuente de humor que menosprecia la gravedad de las disposiciones e imposiciones del sistema y de sus voceros, y se convierte en una voz solapada, antijerárquica y crítica, que en muchos casos se contrapone al discurso de poder y a las imposturas de las personalidades que asumen una actitud rectora.<sup>34</sup>

Esta picaresca cubana se vio reflejada en las obras de los escritores donde se burlaron del sistema usando este elemento tan característico. Sólo por dar un ejemplo tenemos *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas. Además, este choteo siguió vigente en la producción literaria debido a la constante

---

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> Bueno, *De Merliá a Carpentier: Nuevos temas y personajes de la literatura cubana*, p. 160

<sup>34</sup> Hidalgo, Narciso, “Chote, identidad y cultura cubana” en *Afro-Hispanic Review*, p. 58

represión por parte del sistema castrista y la imperante necesidad de descongestionar tal censura por medio de la burla. Desde dictaduras militares hasta las de corte socialista, el choteo es un elemento que les permite burlarse a los cubanos de su incesante desgracia.

Sin embargo, Cuba, no es sólo costumbrismo y choteo, hay muchos más temas en su literatura, y como en toda narrativa nacional, ésta también tiene a sus máximos representantes. En este caso, se harán mención exclusivamente de aquellos más relevantes de la primera mitad del siglo XX.

En primera instancia nos topamos con el poeta Nacional de Cuba, Nicolás Guillén (1902-1989), que representaba para muchos el modelo del poeta de combate, su obra está permeada por una defensa de causa social y política, además es de corte negrista pues sabe jugar con la musicalidad y sonoridades de los ritmos africanos<sup>35</sup>.

A continuación tenemos a Eliseo Diego (1920-1994) quien es considerado el poeta más importante de su generación; además de cultivar el ensayo y la prosa, participó en la fundación de varias revistas cuya cúspide marca la edición de *Orígenes*<sup>36</sup>. En cuanto a su producción literaria, Eliseo Diego se enfoca en el mundo infantil, elemento que retoma Arenas múltiples veces en sus escritos: “Eliseo Diego (1920). En sus cuentos se percibe una gozosa y misteriosa presencia del pasado y la recreación fabulosa de la infancia, concepción creadora y temática similar a la que da origen a sus libros poéticos”<sup>37</sup>, el mismo Arenas señaló en su autobiografía que tanto Eliseo como el escritor Cintio Vitier, a quienes conoció cuando trabajaba en la Biblioteca Nacional, lo influyeron; sin embargo después de que ambos se vendieron al régimen perdieron sus cualidades literarias: “[...] en aquel momento eran personas sensibles que, indiscutiblemente, influyeron en mi formación literaria. Eliseo me regaló su libro *En la calzada de Jesús del Monte*, el cual considero como uno de los mejores de la poesía cubana.”<sup>38</sup>

Le sigue el escritor más representativo de la literatura cubana, Alejo Carpentier (1904-1980); en sus obras hay un gran despliegue de su erudición por el continente americano, la Revolución cubana, sus experiencias de viajes, la música y la arquitectura. Escribió una de las más grandes novelas cubanas de todos los tiempos, *El siglo de las luces*, y fue galardonado en 1977 con el Premio Cervantes.<sup>39</sup> Un gran aporte de este escritor fue transformar la historia de América Latina en ficción valiéndose del hecho que

---

<sup>35</sup> Cfr. Naranjo, *Historia de Cuba*, pp. 425-426

<sup>36</sup> Cfr. <http://www.cubaliteraria.cu/autor.php?idautor=1451>. Consultado el 11 de diciembre de 2017.

<sup>37</sup> Bueno, *Op. cit.*, p. 167

<sup>38</sup> Arenas, *Op. cit.*, 2013, p. 99

<sup>39</sup> Cfr. Naranjo, *Op. cit.*, p. 426

tanto la historiografía como la novela estaban vinculadas desde el nacimiento de ambas.<sup>40</sup> Esto en Carpentier se traduce en su mejor obra: *El siglo de las luces* y en contraparte se refleja en Arenas con su más grande obra *El mundo alucinante* puesto que mientras Carpentier usa la historia de base y mezcla la imaginación para cimentar su novela; Arenas usa la imaginación de base y mezcla la historia para con la suya, empero en ambas impera el tema de corte histórico reelaborado y puesto en un plano actualizado. En palabras del mismo Arenas respecto al “real maravilloso” planteado por Carpentier, dice: “[...] Carpentier ha llamado [...] “Lo real maravilloso,” donde acertadamente, por encima de un acontecimiento ante nuestro panorama secular, late el terror, la desmesura y el caos; tres cualidades, tres fatalidades, verdaderamente latinoamericanas.”<sup>41</sup> Justamente esas cualidades se ven reflejadas en ambas obras; tanto el terror de la revolución francesa en la isla Guadalupe como la inquisición en Nueva España, la desmesura de ambos estilos neobarrocos en las dos novelas y el caos tanto estilístico como argumental de los dos libros.

Es menester mencionar a José Lezama Lima (1910-1976) ya que fue un poeta, cuentista, novelista o ensayista, que trabajó en cuatro revistas de literatura diferentes, entre ellas, la de *Orígenes*; y escribió una de las novelas más representativas de la historia literaria cubana: *Paradiso*.<sup>42</sup> Escritor neobarroco por excelencia, a la par de Alejo Carpentier en ese estilo; Lezama Lima influyó en Arenas desde que se conocieron debido a la publicación de *Celestino antes del alba*, según relata Arenas en su autobiografía. En su ensayo “Lezama o el reino de la imagen”, Arenas alabó la poesía de este escritor habanero, el cual influyó tanto en la poesía como en la prosa del escritor de Holguín:

Toda la armoniosa discordancia del poeta americano; toda la desmesura onírica del poeta americano aparecen, aún más enriquecidos, en la obra de Lezama: profecía e imagen, delirio e imagen, dulzura e imagen, memoria e imagen, misterio e imagen, interpretación e imagen, ritmo e imagen.<sup>43</sup>

Por último, pero referente a la idea de que el Barroco lezamiano impregnó la prosa de Reinaldo Arenas está el ensayo de Dolores M. Koch, “Elementos barrocos en El mundo alucinante” donde nuevamente se hace referencia a la influencia del ensayo de Lezama sobre la novela del monje franciscano: “La asociación con el barroco se afirma cuando Arenas consulta La expresión americana,

---

<sup>40</sup> Cfr. González, *Crítica práctica/Práctica crítica*, p. 153

<sup>41</sup> Arenas, *Libro de Arenas. Prosa dispersa*, p. 181

<sup>42</sup> Cfr. <http://www.cubaliteraria.cu/autor.php?idautor=1583>. Consultado el 11 de diciembre de 2017.

<sup>43</sup> Arenas, “Lezama o el reino de la imagen” en *Op. cit.*, 1986, p. 108

donde José Lezama Lima habla del fraile y observa que durante la época de transición entre el barroco y el romanticismo, Fray Servando es una de las grandes figuras del barroco americano”<sup>44</sup>

El siguiente escritor fue tanto amigo de Lezama como de Arenas, Virgilio Piñera (1912-1979) uno de los máximos representantes de la literatura de corte existencialista cubano:

Piñera ya enriquecía con su novela *La carne de René* (1952) y con sus *Cuentos fríos* (1956) la corriente existencialista que toda su obra literaria representaba, una obra insolente, irónica, muy interesada en el absurdo de la existencia, en decidida oposición a Lezama Lima y al grupo «Orígenes».<sup>45</sup>

La obra de Piñera se caracterizó por su existencialismo. Reinaldo describió su obra de esta manera en su ensayo “La isla en peso con todas sus cucarachas”:

La obra dramática de Piñera resulta en muchos aspectos única, y, dentro del contexto en que se produce, prácticamente insólita. En su teatro, Piñera nos muestra la intemperie de un país donde la claridad avanza avasalladoramente, no para mostrarnos lo luminoso, sin el desamparo en la desnudez; y donde el calor -ese calor que asfixia- congela y paraliza con su monótona, pesada e invariable inconsistencia, haciéndonos ver, varados y estrictos, lívidos y paralizados, solos, dentro de ese resplandor que espejea hasta convertirse en el espejo.<sup>46</sup>

Este drama existencialista se reflejó en obras suyas como *Arturo, la estrella más brillante*, *El asalto* y su obra de teatro *Persecución* donde la desolación del individuo, la asfixia de la sociedad y la opresión hacia el individualismo son el tema principal.

Otro gran exponente es Severo Sarduy (1937-1993) a quien se le asoció con el ambiente intelectual parisino de los años sesenta; dicho ambiente le sirvió de influjo para realizar una síntesis teórica y creadora del Neobarroco, el estructuralismo y el experimentalismo literario; sin perder su estilo cubano; por dicha confluencia de elementos tanto europeos como latinoamericanos su obra es considerada como expresión del espíritu postmoderno y post boom.<sup>47</sup> Sarduy fue también partícipe de ese estilo barroco que influyó a Arenas al igual que Carpentier y Lezama: “Para Sarduy el barroco involucra un exceso de intertextualidad, metonimia del conglomerado cultural en lugar de presentar una

---

<sup>44</sup> Koch, “Elementos barrocos en *El mundo alucinante*” en *Op. cit.* (1990), p. 143

<sup>45</sup> Fernández, “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso”, en *América sin nombre* (núm. 2), p. 86

<sup>46</sup> Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas” en *Op. cit.* (1986), p. 116

<sup>47</sup> Cfr. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 359

mímesis del exuberante desorden natural.”<sup>48</sup> Esta influencia neobarroca impactó en obras, como la ya citada novela *El mundo alucinante*, ya que él mismo en su ensayo “La literatura cubana dentro y fuera de Cuba” habló de ciertas características de la obra de Sarduy, mismas que se pueden ver en libros suyos:

Severo Sarduy es el maestro del lenguaje hiperbólico donde los personajes acorazados de connotaciones barroco-caricaturescas no son hombres ni mujeres, sino infinitas y fatídicas posibilidades de travestismo y máscara en función de voceros e intérpretes de toda la cultura o incultura popular cubana: negra, blanca, china...<sup>49</sup>

Finalmente nos topamos con el último gran representante de esta generación que influyó a Arenas, escritor del libro *Tres tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante (1929-2005); cuyo estilo preponderante consiste en ser un escritor básicamente realista y documental, que usaba la literatura para dar testimonio del acontecer político.<sup>50</sup> Del libro anteriormente mencionado, Reinaldo Arenas, explicó su importancia en el mundo de las letras actuales:

Cabrera Infante asume las voces y las nostalgias de todo un pueblo. Lo que fue quizás pasajero costumbrismo urbano, espectros más o menos atractivos de la madrugada, se ha vuelto poema. Lo insular- popular (esa forma de caminar, de hablar, de ofrecerse) es aquí en ritmo aéreo, canción que flota, nostalgia que no haya donde posarse ante el recuerdo de una ciudad (La Habana) que ya se difumina frente a su mar.<sup>51</sup>

Esta descripción tan precisa, no por las descripciones del lugar, sino del ambiente y su gente de La Habana de los años cincuenta, la podemos ver en un cuento de Reinaldo Arenas llamado *Viaje a La Habana* en el cual retoma elementos de Cabrera Infante al describir el mundo de aquella ciudad, aunque en una época diferente.

Para complementar la cuestión del estilo literario cubano citaré a Reinaldo Arenas en su ensayo “Lo cubano en la literatura” sobre lo que para él hace la distinción respecto a otros países de Latinoamérica: “Creo que lo cubano dista mucho de ser una abigarrada descripción monumental y barroca, al estilo de Alejo Carpentier. Lo cubano es la intemperie, lo tenue, lo leve, lo ingrátido, lo desamparado, desgarrado, desolado y cambiante.”<sup>52</sup> Y ciertamente todo aquello que dice Reinaldo tiene relación con la situación socio-política de su patria: “[...] que la novelística cubana no esté escrita en

---

<sup>48</sup> Koch, “Elementos barrocos en *El mundo alucinante*” en *Op. cit.* (1990), p. 141

<sup>49</sup> Arenas, *Op. cit.*, (2013), pp. 186-187

<sup>50</sup> Cfr. Oviedo, *Op. cit.*, p. 355

<sup>51</sup> Arenas, *Op. cit.*, 2013, p. 186

<sup>52</sup> Arenas, *Op. cit.*, 2013, p. 137

capítulos, sino en rachas; que no sea algo que se extiende, sino que ondula, vuelve, se repliega, bate, ya con más furia, ya más lentamente, circula rítmica, reiterativa, sobre un punto.”<sup>53</sup> Para Arenas, lo que hace diferente a la literatura de su tierra a la del resto del mundo es su ritmo narrativo, su continuo fluir, pues es necesario mencionar que en su obra de *Celestino antes del alba* no hay una división por capítulos, es como un continuo correr de la palabra. Si bien no es posible tomar esa obra como una sinécdoque de la literatura cubana, sí es una representación del concepto de literatura cubana por parte de Reinaldo, y finalmente él también fue un gran representante de esta literatura.

Sin embargo, cabe preguntarse ¿Qué le da su identidad y la diferencia de las de otros países? Y ¿por qué es importante dicha literatura para el pueblo cubano?

Primeramente, algo que hace única a esta literatura es su mezcla de culturas; no es solo hispana y americana como en toda Latinoamérica, sino que es producto de una gran mezcla cultural que conforma al cubano -y al Caribe en general- permite desbordar un estilo conglomerado en sus escritores:

[...] si entre los escritores caribeños el realismo mágico y el estilo barroco tienen alguna preferencia, es porque en el Caribe existe una poderosa tradición oral, transmitida rítmicamente desde la canción de cuna hasta las oraciones milagreras [...] que proceden de materiales indígenas, africanos, asiáticos, sefarditas, islámicos, grecorromanos, góticos, renacentistas, y todo eso mezclado sin orden ni concierto dentro de formas acriolladas de cristianismo.<sup>54</sup>

Otro rasgo importante es cómo a pesar de ser un país de Latinoamérica, no deja de tener una identidad que no comparte con ningún otro país:

Por un lado, Cuba es una nación que participa de la identidad cultural latinoamericana. Por el otro, la cubana es una identidad nacional que se distingue *dentro* del resto de la cultura de América Latina, sin dejar de pertenecerle. Es decir, Cuba logra la magia de ser latinoamericana por sus rasgos cubanos y cubana por sus rasgos latinoamericanos..<sup>55</sup>

Esta literatura merece un apartado propio tanto por su riqueza como por su conexión y desconexión con las letras latinoamericanas; si bien ha sido ignorada en gran medida en los planes de estudios literarios resulta ser un pasaje indispensable para la comprensión de dichos estudios latinoamericanos.

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 138

<sup>54</sup> Benítez, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, pp. 323-324

<sup>55</sup> Rojas, *Un banquete canónico* p 20

### 1.3 Del alba al anochecer

Desde muy pequeño Reinaldo Arenas escribió novelas, algunas tan malas que, para su buena suerte creyó que se habían perdido. Como todo escritor, primero debió escribir cosas malas -posiblemente muy malas- para poder escribir cosas muy buenas. Arenas redactó tres novelas, ya anteriormente mencionadas, que nunca llegaron a publicarse -para fortuna del autor, según él- sin embargo, cuando en 1963 se presentó a un concurso de cuentos infantiles en la Biblioteca Nacional José Martí, en el que tenía que recitar un cuento de memoria, sin embargo, como ninguno le convenció decidió escribir uno propio y recitarlo. El cuento se tituló: “Los zapatos vacíos”; el protagonista es un niño pobre a quien los reyes magos olvidan, pero la Madre Naturaleza recompensa. En ese primer cuento vemos el acercamiento de Reinaldo al mundo infantil y cómo para él la imaginación supera la crudeza de la pobreza.

El cuento gustó tanto a los miembros del jurado que inclusive le ofrecieron un trabajo en la biblioteca. El reconocimiento que le trajo el cuento inspiró al naciente escritor a meterse de lleno al mundo de la escritura. Se aventuró a escribir un libro de cuentos infantiles que si bien nunca se publicó, cinco de ellos fueron publicados posteriormente.<sup>56</sup> Es menester hacer mención de la importancia que tuvo la escritura de esos cuentos, puesto que los temas tocados en estos influyeron en la escritura de *Celestino antes del alba*: “Las tres primeras viñetas que le fueron publicadas son epifanías, crónicas sobre la pérdida de la inocencia: un niño descubre el mundo de la ilusión, otro despierta a la crueldad de la supervivencia material, y un tercero se enfrenta al tiempo y a la muerte.”<sup>57</sup>

Su primer libro, titulado *Celestino antes del alba*, cuenta la vida de un niño pobre del campo y su alter ego, Celestino, quien con su compañía le ayuda a sobrellevar su miserable vida. Dicho libro es el primero de una *Pentagonía* conformada por otros cuatro libros más.

Su segunda, y más famosa novela, *El mundo alucinante*, es una novela biográfica y pseudohistórica que relata la vida y aventuras de un monje franciscano mexicano, Fray Servando Teresa de Mier.<sup>58</sup> Sin lugar a dudas su mejor obra donde combina lo picaresco y la sátira para hacer burla de los sistemas totalitarios; dicha crítica le valió el desprecio del sistema castrista durante toda su vida:

A medio camino entre la biografía imaginaria y la novela picaresca, y debido a su experimentación formal, histórica e ideología, *El mundo alucinante* comporta un claro

---

<sup>56</sup> Cfr. Santí, “Vida y milagros de Reinaldo Arenas” en *Op. cit.* (1990), p. 30

<sup>57</sup> *Ibíd.* pp.30-31

<sup>58</sup> Cfr. Naranjo, *Op. cit.*, p. 429

ejemplo de la novela posmoderna. Es también una crítica de toda ideología represiva, y sobre todo del régimen comunista de Fidel Castro [...]»<sup>59</sup>

La obra ganó una mención en el concurso de la UNEAC un año después de la mención de *Celestino antes del alba*; además en 1969 ganó el premio de Mejor Novela Extranjera en Francia junto a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Se publicó primero en francés y después en español el mismo año en México. Este texto no sólo trasciende por la importante crítica a la situación política de su tiempo sino también por sus innovaciones narrativas en la cuestión de la triple visión desde la cual se cuenta la historia del monje franciscano:

[...] la mayoría de los hechos son presentados a través de lo que llamo una triple visión. Utilizando los tres primeros pronombres personales, el autor enfoca un mismo hecho desde tres ángulos. El *yo* de la primera persona presenta la visión autobiográfica [...]; el *tú* por medio del cual el autor establece un diálogo (unilateral) con Fray Servando, y en el cual amplía y corrige la historia o la crónica histórica; y el *él* de la tercera persona mediante el cual Arenas aparece como un tradicional autor omnisciente que presenta su visión de la historia.<sup>60</sup>

Su tercer libro *El palacio de las blanquísimas mofetas* es la segunda parte de la *Pentagonía*; referente a este libro José Miguel Oviedo en el libro *Historia de la literatura hispanoamericana* dice: “En *El palacio...*, Arenas vuelve otra vez al simple ámbito campesino de su infancia pero ahora ensombrecido por un aire de desolación y decadencia que anuncia la muerte.”<sup>61</sup> En lo respectivo a este libro tenemos una superposición de lecturas; desde anuncios de periódicos hasta noticias respecto a la revolución sacadas de diarios de la época; hay una trasgresión metaliteraria por lo mismo; sin mencionar que durante la narración se presenta un intercambio de voces por lo cual cuesta trabajo identificar qué personaje está contando la historia. Una ruptura constante que a manera de rompecabezas cuenta la desgracia de una familia campesina antes y durante la Revolución cubana.

Su cuarta novela, *Otra vez el mar* tuvo que reescribirla tres veces; la primera debido a que la perdió por traición de un amigo suyo, la segunda porque fue incautada por la policía mientras él estaba en prisión; sólo la pudo terminar cuando llegó a Estado Unidos de refugiado: “La mejor de este grupo es *Otra vez el mar*, en cuya sutil complejidad hay una especie de síntesis de su mundo imaginario, con

---

<sup>59</sup> Santí, Enrico Mario, “Una novela censurada” en *El mundo alucinante*, p. 17

<sup>60</sup> Miaja de García, M. T., “El discurso histórico y el literario en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas” en *Deslindes literarios (Juan Goytisolo, El Romancero, José Emilio Pacheco, José Gorostiza, Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Roberto Arlt, Román Jakobson)*, p. 108

<sup>61</sup> Oviedo, *Op. cit.*, p. 364

personajes que retornan a la vez idénticos y distintos, siempre buscando el refugio de la fantasía.”<sup>62</sup> La obra se divide en dos partes: la primera es contada por una mujer cuyo nombre nunca se revela; es un fluido de conciencia sumamente largo que no es interrumpido sino hasta el final de esta parte; la segunda es narrada por Héctor, el esposo de la mujer de la primera parte. En contraste con la ininterrumpida narración está estructurada de manera irregular por toda la página con lo cual propone el rompimiento de la lectura, provocando una saturación para el lector digna de la posmodernidad literaria.

Tras su salida de Cuba su producción literaria se incrementó, debido a que ya no era perseguido por el estado. A partir de 1980 sus textos empezaron a ser publicados en varias partes del mundo. Primero *Otra vez el mar* y después una antología de cuentos:

*Termina el desfile* [...] es un valioso libro de cuentos que traza la historia de su adhesión y su posterior desencanto con la revolución. El volumen confirma la innata virtud narrativa del autor, así como su diestro uso del lenguaje oral cubano; los relatos <<La Vieja Rosa>> y el que da título al volumen se consideran entre los mejores que escribió Arenas.<sup>63</sup>

De esta antología de cuentos se refleja la angustia que sufre el individuo al enfrentarse a la cruda realidad; así lo explica Elio Alba Bufill en su ensayo “Constantes temáticas en *Termina el desfile*”:

Una de las constantes temáticas en esta colección de cuentos es la lucha angustiosa de los personajes al enfrentarse a la dureza de la realidad que los rodea y su intento de escapar de ésta mediante la imaginación, la cual les permite construir un espacio donde refugiarse. Los personajes de este libro, niños y adultos, libran una agónica contienda para no caer en el horror cotidiano en el que, según Arenas, todo hombre está condenado a habitar y del cual todo ser humano participará aun cuando se revele y no quiere aceptarlo.<sup>64</sup>

La cuarta parte de la *Pentagonía: El color del verano* fue la última que escribió, pero le antecede a la parte final, *El asalto*. En lo que respecta al libro es un panfleto anticastrista prácticamente carente de interés literario.<sup>65</sup> Pero aun así no deja de tener innovaciones literarias pues es una novela circular que puede ser leída sin importar donde se comience a leer:

---

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 365

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 365

<sup>64</sup> Alba Bufill, “Constantes temáticas en *Termina el desfile*” en *Op. cit.*, p. 38

<sup>65</sup> *Cfr. Oviedo, Op. cit.*, p. 365

[...] no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Si, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida.<sup>66</sup>

Por último, *El asalto* trata de una distopía donde el estado controla cada faceta de la vida humana, era la visión de Reinaldo Arenas sobre lo que podía terminar siendo el mundo si no se frenaba al comunismo. En esta obra hay un doble juego de persecución; el protagonista persigue a la madre para matarla, pero al final se da cuenta que su jefe también es su madre y por lo tanto solo era un juego de poder donde el persecutor es en realidad el perseguido (alegoría de todo el aparato de espionaje en Cuba).

Así pues, la *Pentagonía* queda completa; sin embargo, sí es importante explicar en qué consiste dicha pentagonía de libros y por qué debe trascender la literatura areniana; para ello es menester empezar por la cuestión del nombre de la saga:

Esa división en agonías [cfr. *El palacio de las blanquísimas mofetas*] y el uso de esos términos de agonía y pentagonía son totalmente intencionales. Cada etapa es una etapa agónica, todas estas novelas son agónicas porque yo creo que el hombre nace para la tragedia. El ser humano está condicionado a vivir una tragedia. El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia: naces mortal, o sea, ya te sabes condenado a la muerte.<sup>67</sup>

Es muy importante aclarar que estos libros por sí solos trascienden por su innovación estilística y propuesta de reescritura de la realidad; empero, tienen mayor peso combinados por el hecho de que en conjunto muestran una visión de la realidad cubana a través del testimonio de su escritor; hay mayor valía en estos cinco libros por conformar uno solo. Para explicar eso hay que aclarar que el protagonista de cada libro es un alter ego del propio escritor; así lo indica Stéphanie Panichelli Teyssen, quien en su tesis *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* define ese punto: “Los personajes principales de la pentagonía pueden considerarse como alter-egos del autor ya que, a través de ellos, Arenas denuncia las injusticias que sufrió a lo largo de su propia vida.”<sup>68</sup> Según la autora de dicha tesis, dentro de esta cuestión testimonial hay cuatro grandes tópicos (opresión;

---

<sup>66</sup> Arenas, *Op. cit.*, (2009), p. 262

<sup>67</sup> Barquet, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida” en *La escritura de la memoria. Textos, estudios y documentación*, pp. 70-71.

<sup>68</sup> Panichelli Teyssen, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, p. 114

contexto histórico; narrador, autor e informante y dar voz a los sin voz) que se manejan en la *Pentagonía*, haciendo que sea de vital importancia para la literatura tanto caribeña, latinoamericana y mundial, puesto que son afines a la humanidad en cualquier tiempo y lugar. En cuanto a la tripleta de narrador, autor e informante, esto se da debido a que en la *Pentagonía* el autor juega con sus lectores para que ellos completen la lectura:

Las cinco obras literarias son un monólogo contado por los protagonistas, alter-egos del autor. [...] El monólogo del protagonista se divide en recuerdos, ideas, sueños, pensamientos, relatos, etc. y el lector es quien debe intentar ordenar este rompecabezas para entender la novela. [...] Es verdad que no hay una cronología bien establecida dentro de las novelas, pero sí existe dentro de la totalidad de la *pentagonía*.<sup>69</sup>

No es sólo la cuestión individual lo que hace que las cinco obras de la *Pentagonía* valgan la pena para ser estudiadas, sino porque arman una inmensa obra que abarca muchos elementos de la condición humana: si bien sus demás obras valen en cuestión literaria y social, estas cinco son la culminación de toda una vida de lucha, sufrimiento y búsqueda incansable de libertad. Para ello se debe explicar en qué consisten como tal. La primera obra, *Celestino antes del alba*, nos muestra la infancia del gran protagonista de toda la *Pentagonía*, el cual es un niño –y que morirá para resucitar en la siguiente obra como otro personaje, pero sin dejar de ser el mismo protagonista de la historia: una suerte de reencarnación. Este elemento de la muerte del personaje principal se repite en cada una de las cinco agonías- que vive en un ambiente hostil y de pobreza, sus aventuras consisten en imaginar un mundo ajeno al que vive en compañía de un amigo imaginario suyo; es la fuerza de la imaginación contra la barbarie. El siguiente libro, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, es ese personaje pero ahora adolescente. La historia primero cuenta su lucha para sobrevivir en una Cuba pobre y oprimida la cual se levanta en armas; en segundo término está su vida como rebelde en la sierra una vez que se ha unido a la revolución socialista. Toda la obra es una cruel sátira de los valores sociales olvidados en tiempos de necesidad y conflicto social. La tercera parte es, *Otra vez el mar*, una dura crítica hacia el sistema impuesto por la revolución donde un hombre debe fingir ser un alineado al socialismo para poder vivir relativamente decente bajo el nuevo modelo de gobierno asumido desde el triunfo de la revolución. *El color del verano* es la siguiente parte y en la cual se cuenta la vida cómo ha sido la vida en Cuba tras cuarenta años de dictadura, los problemas sociales, económicos, culturales y políticos acaecidos por un dictador enloquecido de poder y cuyos desplantes causan la ruina final a la isla. Por último, *El asalto*, es una distopía donde el socialismo impera en cada elemento de la vida; inspirado en *1984* de George

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p 128

Orwel, habla sobre como el protagonista llega a su lucha final contra el reprimido (el dictador en turno) para poder encontrar aquello que ha buscado desde el inicio del primer libro: la libertad. Por ello es que las cinco obras a pesar de no tener esta hilatura cronológica a manera individual si lo tienen como obra en conjunto: todas unen sus historias para contar la búsqueda de aquel objeto de deseo que mueve al protagonista.

Otro libro de Arenas es *El portero* que cuenta las peripecias de un cubano exiliado viviendo en Nueva York el cual funge, como su nombre lo dice, como portero de un edificio. Él entabla una relación muy especial con las mascotas de los inquilinos (alegoría del pueblo cubano en el exilio) y a los cuales ayuda a llegar a una “puerta” que es la felicidad. En esta novela se percibe la voz de los exiliados cubanos en Estados Unidos, el mismo Arenas quien residió en Nueva York toma parte de sus vivencias para esta obra; el valor de la novela recae en ser de índole testimonial y darle voz a aquellos que salieron de Cuba para buscar libertad.

Otra novela que cabe mencionar es *La Loma del Ángel*, una reescritura “herética” de un clásico de la literatura cubana: *Cecilia Valdés* de Cirilio Villaverde.<sup>70</sup> Esta reescritura toma personajes y anécdotas de la obra original, para contar la historia de una mulata llamada Cecilia quien tiene relaciones incestuosas, sin saberlo, con su medio hermano Leonardo para poder casarse con él y ascender de clase social durante la época colonial en Cuba. De lo más apreciable es el retratar, con suma ironía y parodia, el estilo de vida de los negros y mulatos, así como de los españoles en tiempos de la colonia y el poder apreciar las relaciones entre amos y esclavos vistas a través de la mirada de Arenas.

Reinaldo tiene además una obra dedicada a un amigo suyo, quien fue fusilado por intentar escapar de Cuba: *Arturo, la estrella más brillante*. La novela cuenta como un joven homosexual cubano es encerrado en un campo de trabajo forzado donde es torturado por los soldados; sin embargo, para escapar de ese estado recurre a la poesía y la imaginación para ser libre en su mente. Lo trascendente de esta obra es su elemento posmoderno, el cual consiste en que la historia es narrada a manera de monólogo por el propio Arturo. La narración al no ser otra cosa que un gran monólogo no tiene una pausa (indicada por algún punto y aparte) sino hasta la conclusión de la novela con un punto final indicando la muerte del protagonista.

---

<sup>70</sup> Cfr. Oviedo, *Op. cit.*, p. 365

Este autor se vale mucho del humor y la parodia para la creación de sus obras; pero también tiene otras de tonalidad pesimista, llenas de dolor, como es el caso de otros de sus cuentos compilados en *Viaje a La Habana* o *Adiós a mamá* y también en su poesía como *El central* y *Leprosorio*.<sup>71</sup>

En lo respectivo a *Viaje a La Habana* es una trilogía de cuentos (viajes como pone el escritor) conformados por “Que trine Eva” el cual cuenta la historia de una pareja que va de buscando la atención de todo el mundo como placer mutuo; “Mona” la historia de un cubano exiliado el cual tiene un encuentro sobrenatural con Leonardo Da Vinci encarnado en la Monalisa; y por último “Viaje a La Habana” donde un cubano que vive en Estado Unidos en el exilio regresa a Cuba para ver a la familia que abandonó por la libertad que no hay en su patria. En este libro se puede ver tanto el intento de Arenas de incursionar en el género de terror con “Mona” así como, al igual que en *El portero*, indagar en la temática de la vida del exiliado en “Viaje a La Habana”.

El siguiente libro es una antología de cuentos póstumos llamada *Adiós a mamá* en la cual lo mágico se mezcla con lo real; donde el realismo impera pero también lo onírico juega el papel más importante. La relevancia de esta antología recae en sus elementos posmodernos que llevan de subida y bajada al lector durante todo el libro.

En cuanto a su poesía de *El central* y *Leprosorio* el primero habla sobre la fundación de Cuba por parte de los españoles. La explotación del indio y del negro como parte de la historia de la isla. En cuanto al segundo poema es un recuento y síntesis del terror putrefacto en el que se convirtió ese país; culmina en el éxodo para escapar de la represión. En ambos poemas se aprecian raíces cubanas; es el escuchar la historia de la isla a través de las voces de los oprimidos y exiliados.

Otro libro que es importante mencionar es *Voluntad de vivir manifestándose* donde yace el resto de su poesía. La antología va desde la protesta social en contra del comunismo, así como elogios al mar y a la búsqueda de la libertad; concluye con el autoepitafio de Arenas a manera de despedida.

A pesar de su novelas y cuentos publicados, no se limitó a esos terrenos literarios exclusivamente, también incursionó en el teatro con su obra *Persecución* (cinco piezas de teatro experimental) y en el género del ensayo con su compilación de ensayos, *Necesidad de libertad*. *Persecución* como se indica en su título es una obra de teatro dividida en cinco actos que, si bien son independientes cada uno, se enlazan al ser fragmentos de una sola gran obra teatral. El tema principal es una apología de la represión y persecución de los intelectuales en Cuba, así como una burla de Castro

---

<sup>71</sup> Cfr. Naranjo, *Op. cit.*, p. 429

bajo el seudónimo de “El Reprimero”; su condición literaria vale por la estética posmoderna en el teatro y además como crítica del totalitarismo cubano. Y respecto a la antología de ensayos abarca textos sobre la tradición e imagen de Cuba en cuanto a la represión del régimen y su literatura; hay reclamos hacia intelectuales que apoyan la dictadura castrista; críticas al gobierno de Castro; homenajes a grandes escritores cubanos; reflexiones literarias sobre sus propias obras y sobre los escritores cubanos en Estados Unidos. Lo más relevante de este libro es el desapego de su estilo posmoderno y extravagante para reflexionar en torno a temas políticos y literarios de su país.

La obra que cierra su bibliografía es su autobiografía *Antes que anochezca* publicada en 1992, dos años después de su muerte. En esta obra relata lo que fue toda su vida, así como las desventuras que sufrió el pueblo cubano bajo el régimen de Castro. En el artículo “La vida de un rebelde: apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas” Horacio Molano Nucamendi habla sobre la importancia de esta obra autobiográfica en la narrativa contemporánea:

*Antes que anochezca* es un libro escrito en el exilio; en él está presente el deseo de recobrar su tierra y de abrir la posibilidad de un regreso. La experiencia del destierro está presente en la configuración autobiográfica, lo que agudiza el ataque ideológico además de engendrar una amena plasticidad. Lo que se busca es el equilibrio del intelecto con la gracia vital; de ahí emana la frescura del estilo de nuestro narrador, que consigue el desenfado a través del detalle erótico.<sup>72</sup>

La razón por la cual esta obra trasciende no solo en el ámbito literario sino también en el socio-político es porque Reinaldo Arenas cuenta desde su punto de vista, que engloba a los de cualquier perseguido, su sufrimiento durante la dictadura en su patria. Su obra en conjunto es un desgarrador grito en busca de libertad, una que nunca pudo alcanzar del todo en vida, y, sin embargo, pudo conseguirla, en otro plano de la realidad, gracias al escape que le otorgaba la escritura y la lectura. La obra de Reinaldo Arenas es una muestra de cómo la realidad, por más cruenta que sea, se puede sobrellevar con el poder de la imaginación.

---

<sup>72</sup> Molano Nucamendi, Horacio, “La vida de un rebelde: apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arena” en *Revista Mexicana del Caribe*, p. 188

#### 1.4 *Celestino antes del alba*

Después de revisar tanto su vida como sus obras, cabe preguntarse: ¿Por qué elegir su primera obra de entre todas las demás? ¿Por qué elegir a *Celestino antes del alba* como objeto de estudio? Respuestas hay muchas, desde personales hasta literarias. Su lectura supone un rompimiento de la estructura narrativa convencional, la cual solía ser de desarrollo lineal. A su vez el hecho de trabajar con su primera novela me permite tener una mejor perspectiva de cómo fue su desarrollo creativo en la cuestión de la escritura. Sin embargo, antes de empezar su estudio es imperante explicar su argumento; el cómo fue concebida y las peculiaridades que la hacen digna de ser estudiada a profundidad.

*Celestino antes del alba* es la historia de un niño y su lucha por sobrellevar la realidad, Arenas: “La novela es una defensa de la libertad y de la imaginación en un mundo conminado por la barbarie, la persecución y la ignorancia.”<sup>73</sup> Y es que ese es el entramado de toda la obra, la vida de un niño en un ambiente rural ahistórico y cómo debe usar la imaginación para compensar la soledad y crudeza de su mundo infantil.

El argumento de la novela es la de un niño campesino quien narra su vida y peripecias desde su perspectiva del mundo. Dicho niño, del que nunca se menciona su nombre, tiene una familia que no lo quiere: su madre lo ve como el producto fallido de un matrimonio fracasado, sus tías como una carga que mantener, sus abuelos como un inútil a quien sería mejor liquidar pues no sólo ensucia la honra familiar por ser un niño sin un padre sino también por no contribuir a la producción de la granja donde viven. Él y las demás mujeres con las que vive sufren bajo el yugo del represivo patriarcado ejercido por el abuelo; el cual es representado metafóricamente por la imagen del hacha. Para poder aguantar toda esa miseria el protagonista crea en su mente a Celestino, a quien reconoce como un primo suyo que se vino a vivir con su familia debido a la muerte de su madre -hermana de la suya- y se vuelve su compañero de juegos. En la cabeza del niño, Celestino, convive con toda la familia y es objeto de humillaciones y castigos por parte de ésta. Celestino es un ser puro y lleno de bondad; además es un poeta nato que dedica su tiempo a escribir poemas en la corteza de los árboles. Justamente por eso, el abuelo desea matarlo, porque lo considera un ser extraño que merece ser eliminado, tanto por desperdiciar su tiempo en escribir poesía en vez de hacer algo productivo para la granja como por deshonar a la familia al ser poeta pues eso es signo de rareza -inclinada hacia la homosexualidad-. Durante toda la novela el niño y Celestino se la pasan jugando con su imaginación, metiéndose a lugares extraños para vivir peligrosas aventuras, conviviendo con sus demás primos muertos (asesinados por el abuelo), creando castillos

---

<sup>73</sup> Arenas, *Celestino antes del alba*, p. 13

gigantes con tierra batida con agua y escapando constantemente del hacha del abuelo que busca asesinar a Celestino por escribir su poesía. La muerte impera en los personajes pues muchos de estos mueren y reviven a lo largo de la trama, la muerte y la resurrección están contraponiéndose y equilibrándose continuamente. No se puede decir que la obra tenga un final ni cerrado ni absoluto; no hay un clásico final en el cual se llegue a una conclusión de los eventos narrados, de hecho, hay tres finales y los tres finales son abiertos completamente y necesitan de la complicidad del lector para poder “cerrarse”.

Antes de entrar en cualquier tipo de detalles, respecto a la obra en cuestión individual, es necesario ahondar el lugar de este libro dentro de la obra de Arenas conocida como la *Pentagonía* para poder apreciar su impacto dentro de este gran proyecto literario. Cuando Reinaldo escribió este libro era una novela sin aspiración de tener alguna continuación:

Las obras de la *pentagonía* ofrecen un ejemplo perfecto de una estética de la fragmentación que impera en todos los niveles. Pongamos el caso matricial de la primera obra del conjunto, *Celestino antes del alba*, primerísima obra escrita por el joven Arenas (22 años). Originalmente no era destinada a formar parte de un conjunto novelesco, según las declaraciones del autor el proyecto de la *pentagonía* es posterior a la publicación de *Celestino antes del alba*.<sup>74</sup>

Por eso mismo esta obra tiene una doble importancia; por un lado, inaugura su estadía en el bastión de los escritores cubanos y por el otro es la primera parte de una serie de libros sin tener la idea original de hacer dicha serie; el crear una saga de agonías surgió debido al gran amor que tuvo por el libro y la visión de cómo ir desarrollándolo a partir de una historia que originalmente no tenía mayor alcance.

En lo respectivo a su lugar dentro de la *Pentagonía*, el escritor mismo en el prólogo de la obra aclara de que trata dicha *Pentagonía* y el lugar que ocupa *Celestino antes del alba* en ésta:

*Celestino antes del alba* inicia el ciclo de una *pentagonía* que comienza con la infancia del poeta narrador en un medio primitivo y ahistórico; continúa con la adolescencia del personaje durante la dictadura batistiana y precastrista –*El palacio de las blanquísimas mofetas*–; sigue con su obra central, *Otra vez el mar*, que abarca todo el proceso revolucionario cubano desde 1958 hasta 1970, la estalinización del mismo y el fin de una esperanza creadora; prosigue con *El color del verano*, novela que termina en 1999, en medio de un carnaval alucinante y multitudinario en que la juventud toma numerosas

---

<sup>74</sup> Aubou, “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas”, p. 2

embajadas y la misma Isla, desasida de su plataforma, parte hacia lo desconocido. La novela revela las peripecias de un dictador enloquecido y la vida subterránea de la juventud cubana; una juventud desgarrada, erotizada y rebelde. La *pentagonía* culmina con *El asalto*, suerte de árida fábula sobre el futuro de la humanidad, tal vez el libro más cruel escrito en este siglo.<sup>75</sup>

*Celestino antes del alba* no sólo comenzó una serie de cinco libros, sino, sin ser su objetivo, inició un enorme proyecto literario que marcaría la vida del autor hasta el fin de sus días. Su lugar en esta *pentagonía* es la de fungir como iniciadora y creadora de la misma.

Otras preguntas a plantearse sobre este libro serían: ¿cómo es que fue concebida esta peculiar novela? ¿cuál fue el contexto que permitió la creación de algo tan extravagante y transgresor en la literatura cubana? Quizá fue el tiempo de revolución que le tocó vivir al escritor, quizá fue el mismo escritor sin importar el tiempo o lugar, o más bien fue el escritor y sus circunstancias: pobreza, infancia en el campo, una dictadura militar, una imaginación desbordante, una vida alucinante. Fuese como fuese *Celestino antes del alba* no hubiera sido lo que fue si Reinaldo no le hubiese dado tanto peso a la cuestión autobiográfica –entendiéndose autobiografía como: “Vida de una persona escrita por ella misma”<sup>76</sup> y por ello el autor retoma elementos de su vida para tomarlos como cimientos de las aventuras de sus personajes, pero también no hay que olvidar que si bien lo autobiográfico son acontecimientos de la vida real pueden ser plasmados en la literatura bajo la mirada de la imaginación para transformarlos en las historias que leemos: “Comencemos, pues, a tratarlas biografías, los diarios y las autobiografías, principalmente de literatos, no como géneros contrarios a la ficción, sino justamente como libros de literatura en los que sus autores, basándose en la realidad, en el periodismo y en la historia, fueron poco a poco transformándolos en arte.”<sup>77</sup> - para la concepción de su primer libro.

Reinaldo fue un poeta y escritor desde su infancia, y ésta misma le serviría de fuente de inspiración para la creación de sus primeras obras. Él deseaba expresar sus ansias creativas escribiendo donde fuese al igual que el primo Celestino y al igual que en la novela el abuelo detesta ese tipo de expresiones artísticas que él era incapaz de comprender. Más allá de la ficción mezclada con realidad en la cual se basa el libro, la escritura de éste fue la concepción de años de arduo trabajo por parte del autor cubano; primero con sus novelas y poemas de la adolescencia; luego sus cuentos infantiles como primera producción literaria sería en su joven adultez; y finalmente madurar lo suficiente como para escribir su

---

<sup>75</sup> Arenas, *Op. cit.*, 2009, pp. 13-14

<sup>76</sup> <https://dle.rae.es/?id=4R6lwKL>

<sup>77</sup> Avilés, “La autobiografía como género literario”, en <https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/170aa332-f621-42af-b3fb-59d02d6d8204.pdf>

primera novela publicable. Arenas cuenta que mientras trabajaba en la Biblioteca Nacional José Martí llegaba horas antes de su turno de entrada para aprovechar el espacio vacío y escribir su novela.<sup>78</sup> Tras terminar de escribirla la metió a competir en el Concurso Nacional de Novela Cirilio Villaverde de la UNEAC; sin embargo, a pesar de ser reconocida por un jurado experto, la novela no ganó lo que merecía: “*Celestino antes del alba* escrita en 1965, es la primera novela de Arenas y la primera de la Pentagonía. Novela que obtuvo mención honorífica en un concurso en Cuba y no el primer lugar porque no se ocupaba de temas considerados como precisamente patrióticos.”<sup>79</sup> El primer lugar se lo llevaría *Vivir en Candonga* de Ezequiel Vieta novela que exalta los valores de la Revolución cubana. El libro *Vivir en Candonga* es una rebeldía material y en el de *Celestino antes del alba* una rebeldía espiritual del poeta. Empero a lo anterior la temática de *Celestino antes del alba* no fue una invención descabellada del autor sino que obedece a una tradición literaria cultivada durante esa década de revolución:

Los cuentos con temática revolucionaria forman sólo una parte [...] de la producción narrativa de los últimos años. Las tendencias imaginativas y fantásticas no han dejado de producirse. Relatos de carácter onírico, de mágicas revelaciones de fábulas cotidianas; cuentos de carácter psicológico [...], forman un sector valioso en esta narrativa actual, lo mismo que narraciones de Ciencia ficción.<sup>80</sup>

A pesar de todo lo mencionado con anterioridad, cabría hacerse las siguientes preguntas: ¿Qué hace tan especial a este libro?, ¿qué hace que rompa con la tradición literaria decimonónica? y ¿qué lo hace romper el paradigma literario de su época? Para estas preguntas hay muchas respuestas, pero no todas deben ni pueden responderse en esta introducción al análisis. Lo que sí puede hacerse es un acercamiento a las principales cualidades de la novela que la hacen tan diferente. Por su peculiaridad con los dos títulos que tiene, su narrativa, sus tres finales, sus interrupciones con citas sin relación e inclusive su trasposición de prosa a teatralidad: *Celestino antes del alba* llega es parte de la narrativa posmoderna.

En primera instancia está la cuestión de tener más de un título, cosa muy extraña para cualquier libro, ya que no se trata de un juego literario puesto desde el inicio o que fuese una suerte de subtítulo, sino de verdad esta obra tiene dos títulos. El primer título, *Celestino antes del alba*, es el original con el que se publicó en Cuba en 1967 y el segundo, *Cantando en el pozo*, se le puso cuando se publicó España

---

<sup>78</sup> Cfr. Arenas, *Antes que anochezca*, p. 99

<sup>79</sup> Patraca, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*” en *Del alba al anochecer: escritura en Reinaldo Arenas*, p. 71

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 170

en 1982. Lo anterior debido a problemas de derechos de autor a lo cual Reinaldo explicó en una conversación con Francisco Soto:

A mí nunca me hubiese gustado cambiar *Celestino antes del alba* a *Cantando en el pozo*. Yo prefiero *Celestino antes del alba* que es el título original. El problema es que la editorial creía que no podía publicar el libro con el título de *Celestino antes del alba* por un problema de derecho de autor, o sea, del “copyright”. Una vez que *Celestino antes del alba* se publica en Cuba, Cuba obtiene los derechos. El libro pertenece a lo que se llama el patrimonio nacional. Y existía la posibilidad teórica de que el gobierno cubano pudiese demandar a esa editorial porque era un libro publicado en Cuba. Entonces ellos pensaron que no se podía publicar con el título ése, y no hubo más remedio que buscar un título nuevo. Entre la serie de títulos que había, yo determiné que *Cantando en el pozo* por lo menos tenía cierto vínculo con la novela. O sea, es el menos perjudicial. Ahora cuando el libro se traduzca al inglés, que ya se está traduciendo, insólitamente la editorial prefirió *Cantando en el pozo*. Se va a llamar *Singing From the Well*.<sup>81</sup>

Sin embargo, a pesar del cambio de nombre la esencia de la novela no sufre por dicho cambio pues en ambos títulos yace la idea de la creación poética:

Ambos títulos localizan metafóricamente la creación literaria, lo que podríamos llamar la acción central de la novela, mediante perímetros temporales o espaciales que sugieren los contornos y mecanismos del acto creador. En el caso de *Celestino antes del alba*, la identificación del personaje que desempeña la función de escribir se sitúa en un contexto temporal que alude al proceso de gestación, al nacimiento de la figura del escritor. Mientras que el primer título alude a la figura del escritor y la sitúa en el proceso de su propia creación, *Cantando en el pozo* identifica la acción creadora como gesto de autocontemplación ante el espejo líquido del pozo, suerte de fuente castálida de la que surge el “canto” del poeta. En ambos casos el título enfoca la atención del lector en un acto de creación poética que se constituye en acción paradigmática del proceso textual.<sup>82</sup>

Mientras que en el primer título tenemos una figura celestial, un ser alejado de lo terrenal y por ende en un plano más allá de la tierra (cotidianidad) donde reina la imaginación en el segundo título encontramos la idea de un ser que está cantando (forma alegórica de referirse a recitar poesía) en un lugar

---

<sup>81</sup> Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, p.42

<sup>82</sup> Montenegro, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, en *Op. cit.* (1990), p 56

que es manejado en la novela como el lugar de creación del poeta; o sea, un poeta recitando su poesía, que justamente sería la “trama” de la novela.

En cuanto a la cuestión de escritura subversiva a la clásica escritura lineal, Félix Lugo Nazario explica cómo se concibe la narración de esta obra:

*Celestino antes del alba* es en verdad una novela difícil de entender si se le quiere aplicar con fines interpretativos la frialdad de la lógica. Aunque la novela comienza y termina con la misma imagen, Celestino mirándose en el líquido espejo del pozo, al empezar, para buscar a su madre que intenta suicidarse, (...) y al final, a través de un sueño (...), toda la acción de este relato aparece montada sobre una estructura retrospectiva y desorganizada de fluir de la conciencia. Suponemos que al comenzar la obra, mientras Celestino se observa en el pozo, los ruidos que provienen de éste despiertan en él la capacidad evocadora de su conciencia, así recoge e interpreta las “voces” que salen del brocal, y que como ecos, repiten su pasado, y los va convirtiendo en una serie infinita y desordenada de recuerdos alucinados que a medida que pasan por su mente conforman el corpus de la narración.<sup>83</sup>

En lo respectivo a los múltiples finales que “concluyen la obra” son un elemento posmodernista que invita al lector a jugar dentro de la obra. A lo anterior yace la opinión de Myrma Solotorevsky, quien en *La relación mundo-escritura* señala cómo al ser finales sucesivos desconciertan al lector común:

Nos encontramos, pues, frente a un caso de final múltiple constituido por finales sucesivos, no alternativos. El finalizar y recomenzar del texto resulta análogo al morir y revivir los personajes. El último final, por serlo, posee un *status* ontológico diferente al de los otros dos; pero crea ilusoriamente un efecto de continuidad debido a la experiencia engañosa tenido con los finales anteriores; este último final es extremadamente polisémico y deja al lector sumido en la mayor incertidumbre.<sup>84</sup>

Otro elemento posmoderno a considerar, es el planteado por Jesús J. Barquet, el cual es la continua interrupción de la historia poniendo citas de escritores famosos o de personajes comunes y corrientes de la vida del escritor (como su abuelo o su madre):

(...) otra cosa presente en *Celestino antes del alba* es que la narración es interrumpida constantemente no sólo por esos diferentes finales sino también por una serie de citas a veces muy literarias de textos hindúes, franceses, griegos, etc., con el propósito de

---

<sup>83</sup> Lugo Nazario, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, p. 67

<sup>84</sup> Solotorevsky, *La relación mundo-escritura*, p. 90

demostrar que independientemente de esa circunstancia brutal y rural del protagonista había algo más elevado que eran esos autores que habían escrito esas obras en el pasado. En la novela, sin mayores preámbulos, la narración se interrumpe constantemente con una cita que no tiene nada que ver con lo narrado y después sigue.<sup>85</sup>

Para finalizar tenemos el elemento con el cual prácticamente cierra su novela, la parte de la obra de teatro. Según Antonio Prieto Taboada también se considera otro elemento de la posmodernidad cambiar la narrativa con la cual se había estado llevando el libro: pasa de ser prosa a ser una obra teatral. Arenas cambia ya hacia el final de la obra la prosa por el teatro. Esto obedeciendo a los cánones de la tragedia de los niños (Celestino y su primo) quienes llegan al punto máximo de su miseria:

La parte teatral a mí me interesa mucho porque casi todos mis personajes viven siempre una vida que se realiza en unas condiciones trágicas. No son personajes al estilo de ese tipo de novelas del siglo XIX en el cual se iba desarrollando la vida por etapas. En lo que yo escribo se vive siempre en una intensidad y en un estado absoluto de desesperación, en un presente instantáneo. En mis novelas el hombre lo único que tiene es su miseria y la manera de entonarla. Y una miseria no se puede entonar más que en forma trágica. Por eso llega el momento en que, no contando más que con la palabra para entonar lo trágico, la obra adquiere las características de la tragedia y se convierte en un diálogo teatral... o en un poema. En definitiva, el hombre es una tragedia, por mucho que se afane en negarlo.<sup>86</sup>

Todos los elementos antes mencionados conforman este peculiar libro que ni el propio Arenas sabía si era una novela; estaba seguro de que, si lo era, no era una al estilo convencional; pero más allá de esas características, la obra por sí misma tiene un valor riquísimo en material literario. Es la historia de un niño cuya única defensa de la horrible realidad es la imaginación, suerte de metáfora de todos aquellos quienes buscan refugio en la lectura para sobrellevar su vida. Reinaldo Arenas creó en este libro una realidad que no es solamente la de las acciones cotidianas de los personajes, sino la fusión de imaginación con la cotidianidad para crear un mundo donde las fantasías de un niño conforman la vida real. Al concluir la lectura nos queda una importante pregunta que responder respecto a lo real y lo imaginario: ¿Qué tan ficticio es aquello que imaginamos si al final lo vemos tan claro como la luz del alba?

---

<sup>85</sup> Barquet, "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida", Nueva Orleans, 1983, en *Op. cit.*, p. 68

<sup>86</sup> Prieto, "Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas" en *Revista Interamericana de Bibliografía*, p.689

## 2. La cuestión narratológica de *Celestino antes del alba*

Lo importante no es lo que cuentas sino cómo lo cuentas. Esa frase quizá sea el pilar que sostiene a la literatura, la que desafía a los escritores a romper los paradigmas narrativos anteriores a ellos: no importa no tener una gran historia que contar, sino que la historia más insignificante pueda ser narrada de manera impresionante para los lectores.

Arenas, por su condición posmoderna, emplea juegos narrativos que involucran la imbricación del mundo onírico y el de la vigilia, así como la realidad concreta y la abstracta para conformar un mundo donde se expresan todas las realidades que gobiernan la vida humana. Valiéndose de la dualidad del personaje (el niño protagonista y su primo muerto, Celestino) para mostrar como la vida y la realidad están conformadas por más de un aspecto, el escritor muestra sus dotes innovadoras en cuanto a la escritura de un libro atípico donde el espacio parece infinito, el tiempo aparenta no existir y la muerte es la mejor manera de medir el tiempo -debido a que la misma ausencia de ésta provoca que el tiempo se detenga y la narración parezca no avanzar-. Usando todos estos recursos narrativos, Reinaldo Arenas crea su propia narrativa alucinante la cual rompe con la tradición literaria que se venía arrastrando desde antes de la Revolución cubana y que le fue impuesta a los escritores de su época.

El análisis de la narrativa del libro en cuestión obedece al objetivo de sustentar el motivo de la muerte como hilo conductor de la obra, pues como se verá más adelante, está impregnada en un elemento narratológico: en el mundo onírico, al tener el poder de morir en un sueño sin morir en la vigilia. En el doble que funge como protector en caso de muerte (una suerte de alma primitiva). En la construcción de la realidad por medio de la fantasía, donde es posible también morir sin realmente hacerlo. En el espacio, que es donde coexiste el niño con los peligros que llaman a la muerte. Y finalmente en el tiempo, que es medido por la muerte y resurrección de los personajes. Toda la narración tiene a la muerte como elemento, es por eso que ésta es la columna vertebral de la novela: le da forma y la sostiene.

La alucinante narrativa de Reinaldo Arenas, se vislumbra desde su primera novela; en esta historia un niño al verse asolado por la crueldad de la vida diaria en el campo, rodeado de peligros, aburrido por el trabajo y agobiado por la soledad, se refugia en su imaginación para sobrellevar tan cruenta vida y se inventa a un amigo imaginario, un supuesto primo suyo: Celestino. Con éste como compañero de aventuras se enfrenta al mundo de los adultos y también al constante acoso de la muerte, representada por múltiples entes. Para narrar esas aventuras, el escritor holguines debe valerse de la descomposición del orden cronológico de los eventos, debe distorsionar la duración de ciertas acciones, así como ser iterativo en cuanto a la muerte y sus muchas representaciones; sin mencionar la focalización múltiple

para lograr que la percepción del personaje pueda llegarle al lector (a pesar de que muchas veces lo confunde durante la lectura).

El escritor a través de su manera tan peculiar de narrar la historia pone en entredicho nuestro concepto de que, un sueño es sólo un sueño; ya que argumenta que dentro de éste sentimos emociones y lo pensamos real cuando estamos inmersos en él, entonces: ¿por qué algo que percibimos real deja de serlo al despertar si soñar es parte de la vida también? La obra más que cuestionar la literatura de su tiempo y su modo de plasmar la realidad, cuestiona al lector sobre ¿qué conforma verdaderamente aquello a lo que nombramos realidad?

Este capítulo pasa desde, plantear a Reinaldo Arenas como un escritor posmoderno que vale la pena ser estudiado debido a sus rupturas con el canon literario denominado realista, hasta analizar los recursos literarios de los que se valió para lograr dicha ruptura. Y es que después de leer este libro y analizar su postura en cuanto a qué es la realidad, ésta deja de ser escrita así tal cual y empieza a ser escrita entre comillas.

## **2.1 Innovaciones técnicas de la obra**

¿Qué pudiera tener de interesante contar la vida de un niño de ocho o nueve años? Quizá mucho si es que el niño tiene muchas aventuras, pero si éste es el hijo de unos campesinos y su vida consiste en trabajar la tierra, ¿cuáles podrían ser las hazañas que contar? La respuesta quizá sería: ninguna.

Dentro de esta obra Arenas replantea ¿qué es la realidad? Lo que sólo vemos o también lo que imaginamos puesto que sentimos igualmente la felicidad o la tristeza de ese producto imaginado. Para lograr expresar su cómo la realidad tiene diferentes puntos de vista convergiendo al mismo tiempo tiene que replantearse la forma de contar una historia; yuxtapone los planos de lo que se conoce vulgarmente como realidad (el trabajo en el campo) con los sueños alucinantes del niño (que incluyen a su primo imaginario, Celestino) para así hacer una relectura de la literatura mostrando la realidad.

Lo que se mostrará a continuación es cómo la posmodernidad influye en su obra para escribir de la forma tan poco convencional en cuanto a la cuestión lógica de narrar; la influencia de los sueños en la literatura y cómo se vale de este recurso narrativo onírico para replantear la realidad a partir del influjo del sueño; y finalmente, la figura del doble para contraponer dos personajes que son uno sólo, así como lo es el sueño y la vigilia; la realidad y la imaginación; la vida y la muerte. Todos estos elementos hacen innovadora esta obra y ayudan a la construcción del hilo conductor, que es la muerte.

### 2.1.1 El estilo posmoderno dentro de la novela.

Reinaldo Arenas se distinguió por ser un escritor fuera del molde de la Revolución; aquella que como se vio en el capítulo anterior sólo ensalzaba los textos que estaban a favor del nuevo gobierno socialista; sin embargo, Arenas nunca se plegó a dicho sistema, siempre se resistió a adherirse a ese estilo pro revolucionario, lo cual, si bien le costó el ostracismo en su tierra, le terminaría valiendo su estilo único por el que es recordado hoy día. Respecto a ese estilo me gustaría proponerlo como lo plantea Raymundo Ramos en su artículo “Vargas Llosa. El único medio de soportar la existencia”: “[...] el estilo es el idiolecto, la manera propia de escribir del literato, los manierismos de su escritura, aquello que lo caracteriza en el lenguaje que, por ser propio, lo hace inconfundible: cierta forma de la “originalidad de su obra.””<sup>87</sup> Ahora bien, dicho estilo debe ser analizado dentro de una corriente literaria; para eso es necesario “encasillar” a un escritor y a partir de esa perspectiva -no limitándose por ello a ese único enfoque- estudiarlo.

No se podría estudiar a Reinaldo Arenas desde una perspectiva de escritor de la Revolución cubana, a pesar de escribir durante los años posteriores al triunfo de ésta, tanto por sus choques con el sistema castrista como por no desarrollar una oda a la Revolución cubana, Arenas, no puede ser metido dentro de esa “corriente literaria”; así lo señala Miguel Correa Mujica en “Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad”:

El sistema narrativo del autor se sale de los rígidos parámetros estéticos establecidos con / por la Revolución cubana. Sólo podría ubicársele dentro del sistema ideo-estético de la Revolución de dos maneras: por los temas que aborda en sus obras y/o *by default*, esto es, en la medida en que el autor trató de separarse de éste.<sup>88</sup>

Tampoco se le puede vincular al llamado *Boom Latinoamericano* inclusive si participó activamente en la escritura durante el tiempo que tuvo su auge durante la década de los años sesenta, y esto por dos razones. La primera es por la cuestión personal, Arenas se negaba a caer en el término de escritor del *Boom* debido a su mala relación con los escritores pertenecientes a éste, entre ellos Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, por apoyar el régimen dictatorial en la isla. La segunda es la cuestión socio-política por la que atravesaba Latinoamérica y en especial Cuba, además la narrativa latina ya había evolucionado gracias a los escritores en boga de aquellos tiempos; hubo una revolución literaria que

---

<sup>87</sup> Ramos, “Vargas Llosa. El único medio de soportar la existencia” en *Metacrítica: Modelos de Análisis Narrativos*, p. 71

<sup>88</sup> Correa, “Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad” en *Espectáculo. Revista de estudios literarios*

impregnó toda la estética literaria; o sea, no fue parte del *Boom* tanto por no pertenecer al selecto grupo de escritores respaldados por la política como por las grandes editoriales y además porque las circunstancias de Cuba con la Revolución brindaron un impulso a la cultura literaria, en principio libre de panfleto socialista, permitieron el desarrollo intelectual en el joven escritor.

Quizá, podría hablarse de que Arenas pertenece al llamado *boom junior* por Donald Shaw en su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*: “Lo que ha sucedido es que a la sombra del *boom* se ha creado un “boom junior”; han surgido autores como Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo, quienes (sobre todo en el caso de Puig) disputan la preeminencia del grupo original.”<sup>89</sup> Shaw dentro de ese libro incluyó a Arenas entre los miembros del *boom junior*, eso es significativo porque lo ubicó dentro de un contexto más amplio de la literatura hispanoamericana: el *post-boom*<sup>90</sup>. A partir de esa premisa, Correa Mujica plantea incluir a Reinaldo en otra clasificación: “Creo que un nombre que con mayor precisión identifica a esa promoción de escritores por entonces emergentes es el de *ficción posmoderna*, pues estos intelectuales trataron de distanciarse en sus obras de las características que enmarcaron la narrativa del *boom*.<sup>91</sup>” Esto encaja perfectamente con la obra de *Celestino antes del alba* porque su manera de narrar no es convencional en cuanto a estructura lógica de tiempo cronológico o con una narración estructurada y organizada que permita su entendimiento para un lector acostumbrado a historias desarrolladas de forma “tradicional”; hay fluido de conciencia, interrupciones constantes por citas que no tienen nada que ver con la historia y tres finales abiertos, entre otras dificultades de lectura. Un lector primerizo se encontraría en graves aprietos para entender lo que se va narrando en la obra, y es que ésta obedece a criterios de comunicación diferentes a los establecidos en otras obras literarias.

Lo planteado anteriormente abre una pauta para preguntarse: ¿Reinaldo Arenas es un autor posmoderno? Para responder esa pregunta habría que responder con anterioridad lo siguiente: ¿Qué es la posmodernidad?, ¿cómo surgió?, ¿qué es la posmodernidad literaria? y ¿cómo surgió en la literatura? Para así responder la pregunta anterior y después poder responder las siguientes: ¿Cómo se ve reflejado el posmodernismo en *Celestino antes del alba*? y ¿cómo es que dicho estilo hace innovadora a la obra? Todo esto con la intención de sustentar el estudio de la obra a partir de ver cómo este estilo personal, influido por el elemento social y literario innova en la literatura latinoamericana.

---

<sup>89</sup> Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, p. 161.

<sup>90</sup> Cfr. Correa, “Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad” en *Op. cit.*

<sup>91</sup> *Ibíd.*

Primeramente, se debe explicar qué se entiende por posmodernidad y bajo qué concepto, pues con el correr de los años múltiples teorías y opiniones de sociólogos, filósofos, historiadores y por demás intelectuales han dado sus propuestas con la intención de definir esta etapa de la historia. Antes que nada, es primordial dar una definición cultural de lo que se entiende actualmente por esta corriente:

[...]la postmodernidad es la cultura de sensaciones fragmentadas, nostalgia moderada, simulacros desechables y superficialidad promiscua, en la que los valores tradicionales de profundidad, coherencia, significado, originalidad y autenticidad se desvanecen o disuelven entre el torbellino aleatorio de señales vacías [...] en términos muy crudos, donde un artista o escritor moderno intentan extraer un significado del mundo, a través del mito, del símbolo o de la complejidad formal, el postmoderno saluda lo absurdo o la confusión sin sentido de la existencia contemporánea con una cierta indiferencia entumecida o frívola, que favorece tímidamente las otras faltas de profundidad [...].<sup>92</sup>

La postura que se adopta es que la posmodernidad tiende al absurdo en cuanto a los valores preestablecidos de la tradición moderna. Sin embargo, la definición otorgada por el inglés Chris Baldick no difiere mucho al del italiano Gianni Vattimo en la cual ésta es una cultura de *mass media*:

[...] la lógica misma del «mercado» de la información postula una ampliación continua de este mercado y exige en consecuencia que “todo”, en cierto modo, venga a ser objeto de comunicación... Esta multiplicación vertiginosa de las comunicaciones, este número creciente de sub-culturas que toman la palabra, es el efecto más evidente de los medios de comunicación y es a su vez el hecho que, enlazado con el ocaso o, al menos, la transformación radical del imperialismo europeo, determina el paso de nuestra sociedad a la posmodernidad.<sup>93</sup>

A su vez David Harvey comparte esa idea de una cultura basada en el rompimiento de lo ya establecido a nivel intrínseco; la división de la tradición y reutilización de la misma para conformar un nuevo pensamiento cultural:

El posmodernismo [...] privilegia <<la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural>>. Fragmentación, indefinición y descreimiento profundo respecto de todos los discursos universales o <<totalizantes>>

---

<sup>92</sup> Baldick, *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 652.

Traducción por Ruth Margarita Estrada Pérez.

<sup>93</sup> Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” en *En torno a la posmodernidad* p. 14

(para utilizar la frase en boga) son las marcas distintivas del pensamiento posmodernista.<sup>94</sup>

Las tres definiciones dadas tienen en común el tema del absurdo inmerso en el pensamiento y en la manifestación artística además del rompimiento de lo establecido para crear algo nuevo a partir de esos fragmentos. Las posturas que existen están enfocadas en verla como una mezcla de varios movimientos anteriores (principalmente la modernidad) para la reestructuración de los valores culturales y por ende sus derivados: artísticos, literarios, políticos, económicos, etc. La posmodernidad utiliza los elementos anteriores a ésta para crear algo nuevo que rompa paradigmas: este movimiento permea a todas las áreas de desarrollo humano a partir de su apogeo en los años sesenta.

Sin embargo, a pesar de las propuestas vistas, la del francés Jean- François Lyotard es quizá la más acorde al tema a tratar en este proyecto de investigación:

Simplificando al máximo se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.<sup>95</sup>

A pesar de las muchas posturas existentes ésta aporta dos puntos muy importantes: en primer lugar, define la posmodernidad incluyendo el enfoque literario como un punto importante de ésta, no toma a la literatura simplemente como una consecuencia sino como una causa y, en segundo lugar, porque sustenta su teoría partiendo de la teoría literaria. De tal forma, Lyotard plantea que se ha decidido llamar a esta condición «postmoderna» al estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX y el cual es acuñado por sociólogos y críticos en América.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, p.23

<sup>95</sup> Lyotard, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, p. 10

<sup>96</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 9

Ahora bien, respecto al surgimiento de esta corriente la mención más lejana se remonta a los años treinta:

[...] la idea de «posmodernismo» emergió primero en el intermundo hispano de los años treinta de nuestro siglo, una generación antes de su aparición en Inglaterra y los Estados Unidos. Fue un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís, quien introdujo el término «posmodernismo». Lo empleaba para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de éste se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico [...] <sup>97</sup>

Y en lo que respecta a la crítica literaria tuvieron que pasar poco menos de treinta años para que se le estudiara a un grado más teórico; pues Rosa María Rodríguez Magda señala que: “El término <<posmodernismo>> fue utilizado por vez primera en el ámbito de la crítica literaria en EE.UU. por Leslie Fiedler e Ihab Hassan durante los años sesenta aún con significados diferentes.” <sup>98</sup>

Una vez mostrado de donde surgió el término se planteará brevemente la perspectiva económica para entender la posmodernidad desde otra variante que no sea la social. Esto con la intención de dar un marco de referencia ampliado y poder entender cómo la economía permeó a la sociedad y ésta a su vez la cultura literaria. Para ello me baso en la postura de Carlos García-Bedoya Maguiña, “Posmodernidad y narrativa en América Latina”, artículo en el cual refiere a ésta como una consecuencia del capitalismo tardío que está sustentada en una continuidad de revoluciones tecnológicas; o sea, una dominante cultural que incluye la presencia de otras vertientes de distinta naturaleza en condición subordinada. <sup>99</sup> Tras haber abarcado una explicación de diferente índole a la acostumbrada, es pertinente mencionar al pilar de esta justificación posmoderna: el autor en quien sustento principalmente este apartado, el Doctor Lauro Zavala. Basándome en lo planteado en su tesis doctoral *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en cine hispanoamericano*, en lo que respecta al concepto de posmodernidad implantado en la literatura.

Zavala señala que uno de los primeros trabajos sistemáticos en los que se habla de un paradigma distinto del moderno en las artes en general ocurrió en la segunda mitad de la década de 1970, en los estudios sobre la arquitectura: Charles Jencks, en su trabajo seminal, *The Language of Post-Modern Architecture*, propone que la arquitectura posmoderna se aleja del funcionalismo racionalista de la

---

<sup>97</sup> Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, p. 10

<sup>98</sup> Rodríguez, *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*, p. 116

<sup>99</sup> Cfr. García-Bedoya, “Posmodernidad y narrativa en América Latina”, p. 6

tradición moderna debido a la presencia de un doble código simultáneo de la arquitectura clásica y de la misma arquitectura moderna; una yuxtaposición de ambos estilos.<sup>100</sup>

Siguiendo esta vertiente propuesta por Zavala, tenemos que: “[...] la ficción posmoderna es el espacio en el que se fusionan los componentes de las formas tradicionales de la ficción (a las que aquí llamo clásicas) y las formas experimentales o vanguardistas (a las que aquí llamo modernas).”<sup>101</sup> Y que más tarde propondrá como rasgo específico de la escritura posmoderna su naturaleza fronteriza.<sup>102</sup> O sea, se entiende posmodernidad literaria como la hibridación de los cánones clásicos y los modernos, ya que una vez perdidos por la crisis devenida de la cuestión económica que permeó eventualmente en los demás campos del desarrollo humano, nació esta corriente y con ello el posmodernismo en la literatura al imbricar a estas corrientes anteriores. Según Lauro Zavala esto se agudizó en el periodo de entreguerras, cuando surgieron las vanguardias y las formas de experimentación formal propias de la narrativa moderna, con ello se redujo el peso y cada vez se contó más la estructura, los recursos formales y los juegos con el lenguaje.<sup>103</sup>

Para respaldar a Zavala en cuanto a su postura está el artículo de Patricia Cifre Wibrow titulado “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” en el cual explica la evolución del arte posmoderno hacia un nuevo concepto estético combinando escrituras modernas y premodernas con la finalidad de encontrar una nueva síntesis que pueda superar la antítesis que enfrentó a la alta cultura con la baja cultura, el realismo al irrealismo, la literatura pura con la comprometida, la naturalidad al artificio. En vez de optar por alguna de estas opciones, el postmodernismo las conjunta; ofrece no ir contra su corriente anterior, sino apropiarse de ésta y recodificarla mediante el juego irónico con lo ya dado.<sup>104</sup>

Aclarado el concepto, es pertinente mencionar las razones por las que Reinaldo Arenas cabe en esta clasificación posmoderna y cómo dicho estilo posmodernista se ve impregnada en *Celestino antes del alba*. Un elemento a considerar en dicha obra es el metaliterario debido a las constantes citas de miembros de la familia del protagonista (que a su vez puede identificarse con el mismo escritor) y con

---

<sup>100</sup> Cfr. Zavala, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en cine hispanoamericanos.*, p. 11

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 6

<sup>102</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 13

<sup>103</sup> Cfr. *Ibíd.*, p.23

<sup>104</sup> Cfr. Cifre, “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” en *Metaliteratura y metaficción: Balance crítico y perspectivas comparadas*, pp. 50-51

pasajes literarios o canciones infantiles, así como citas de escritores y poetas. Primero se verá cómo es que el elemento metaliterario compone parte de este estilo posmodernista:

[...] la metaliteratura, como fenómeno que empieza a tener un gran peso en el periodo de la (post)modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX, es la puesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se pone al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto, de modo que lector se puede volver más activo en la tarea de (re)construir (comprensión + interpretación) del sentido, completado éste por el conjunto de significaciones añadidas en el desvelamiento metaliterario.<sup>105</sup>

Justamente esta construcción textual yace en la participación activa por parte del lector, pues al ver dichas citas sacadas de la historia y que no tienen en apariencia relación con ésta, éste debe integrarse al juego hermenéutico y llenar los huecos, así como reconstruir el texto provocando una lectura particular basada en cada lector. He allí un gran logro de este libro: una interpretación sobradamente distinta por cada lector.

En lo referente a esto último el mismo autor en una entrevista que tuvo con Antonio Prieto Taboada esclarece un poco este recurso en su obra:

Un libro no es sólo un texto que se lee, sino también un texto que se ve. Cuando un lector se enfrenta a un libro no solamente tiene ante sí un grupo de palabras. Cuando hay un espacio en blanco de un párrafo a otro, cuando el espacio se hace más largo, ya se entra en el terreno de la tipografía. Claro, no es el espacio en blanco lo que a mí me interesa, sino otra serie de elementos de la tipografía de un libro. Como, por ejemplo, interrumpir la trama de la novela e insertar un pensamiento, un fragmento de un poema, un diálogo, una voz que de pronto interrumpe. El lector está ya condicionado a un tipo de literatura tradicional en la cual se siguen el capítulo uno, capítulo dos, capítulo tres; en la cual todo viene en una forma completamente esquematizada. Yo trato de sacudir al lector y de sacarlo de esa modorra tradicional de la literatura. El lector descubre de pronto una serie de raíces y de elementos que, aunque pertenecen a la novela, no le están dados de forma minuciosa y tradicional.<sup>106</sup>

Esto no sólo aplica a las citas puestas en el texto, también aplica a los tres finales abiertos que posee el libro; finales que a la página siguiente no se les toma en cuenta en lo más mínimo para la

---

<sup>105</sup> Camarero, "Principios formales de metaliteratura" en *Op. cit.*, p. 60

<sup>106</sup> Prieto, "Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas" en *Op. cit.*, p. 689

continuación de la historia. Hay fragmentación ya que “el final de la obra” está dividido en tres lo cual le permite al autor tener ese *continuum* ideológico de creación fuera del molde tradicional, resarce su obra a capricho sin tener que mediar con los clásicos finales de la modernidad.

También hay que considerar la parte teatral de la obra. No sólo es posmoderna por mezclar prosa con teatro sino por la presentación de dicha obra teatral, pues rompe con el canon de división de escenas o actos (ni si quiera se menciona o aclara que sea un solo acto la obra, simplemente empieza sin avisar):

El teatro postmoderno se resiste a la interpretación, el espectáculo no es interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que dé un sentido profundo, un mensaje; el teatro postmoderno tiene elementos de la ciencia ficción, maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *ready mades* combinados según una técnica de montaje donde los fonemas son destruidos y altamente recurrentes; fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno; intertextualidad: empleo de citas de otros autores y textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna; transformación del texto en un collage tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas desemantizados; interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia, para producir un nuevo teatro.<sup>107</sup>

Estas características se encuentran en la obra casi en su totalidad. Para ilustrar lo anterior se darán dos ejemplos: el primero es de intertextualidad; a la mitad de la obra un duende alude a Homero: “UN DUENDE: (*saltando y 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>>...”<sup>108</sup> Esto se refiere a la parte donde Odiseo está a punto de dejar ciego al cíclope. Otro ejemplo es el cruce del principio y final de dos poemas provenientes de autores chinos, alejados de la cultura latinoamericana, evidentemente. Con dicha acción Arenas rompe nuevamente los esquemas de la modernidad al insertar poesía combinada dentro de su obra y poniéndola en los diálogos de sus personajes: “CORO DE BRUJAS:<<Líbrame, oh poderosa prudencia, líbrame de amar sin esperanzas, pues es locura>>”<sup>109</sup> De esa parte manda una nota al pie con un asterisco aclarando: “«La que no amo», poema formado por la fusión de dos poesías. El comienzo es de Wei Choan, el final es de Ts’in Koan, poeta de los Son, apodado Chao Yeou. (solamente se muestra

---

<sup>107</sup> De Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” en *Revista Iberoamericana*, p. 449

<sup>108</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 212

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 217

una parte del poema.)”<sup>110</sup> Estos aspectos de quiebre con la tradición teatral decimonónica se repiten durante la obra.

Es menester hacer mención de los rasgos posmodernos en los cuales la tesis doctoral de Lauro Zavala sostiene el concepto de posmodernidad literaria. En ésta Zavala habla de las siete dimensiones comunes a los paradigmas estéticos de la textualidad clásica, moderna y posmoderna.

En primer lugar, está el contexto: “Los textos posmodernos son a la vez clásicos y modernos, en lo que podríamos llamar una sumatoria de elementos.”<sup>111</sup> La adhesión de una obra de teatro (clásico) a una novela (moderno) supone un nuevo concepto en la literatura.

En segundo lugar, están los laberintos:

La estética posmoderna, por su parte, es rizomática, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.<sup>112</sup>

En *Celestino antes del alba* esto funciona con los tres finales diferentes que permiten múltiples interpretaciones de la obra, sin mencionar, la circularidad debido al constante morir y revivir de los personajes sin explicación alguna.

En tercer lugar, está la representación: “Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación.”<sup>113</sup>

En cuarto lugar, están los simulacros:

Son los juegos con los límites de la presentación y la representación de la realidad, y del concepto mismo de verdad. [...] El simulacro posmoderno es la confirmación del *dictum* borgesiano, que sostiene que todo escritor tiene la prerrogativa de crear su propia genealogía literaria. Este mecanismo de construcción de signos a partir de un vacío de sentido lleva a pensar en la importancia estratégica que tienen los marcos de referencia (*framings*) que utilizamos para usar e interpretar los signos. Y al mismo tiempo, la

---

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 217

<sup>111</sup> Zavala, *Op. cit.* (2007), p. 33

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p 34

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p 35

existencia de estos simulacros es una oportunidad para recordar que toda verdad es una ficción, es decir, una construcción de sentido cuyo origen puede estar sometido a una permanente reescritura, como resultado de una interminable negociación.<sup>114</sup>

En la novela la realidad es presentada y representada a través de la figura de la muerte, por lo tanto, Arenas, valiéndose de ese *dictum* borgesiano crea su propia genealogía literaria (expandida en la *Pentagonía*) donde la muerte se presenta como una extensión cotidiana de la vida y continuidad de la misma. Se juega con el concepto de realidad al representarla mediante la mirada infantil.

En quinto lugar, están la estructura y deconstrucción:

La ficción posmoderna es ambas cosas a la vez (secuencial y metafórica), y por lo tanto ninguna de ellas de manera exclusiva, produciendo lo que podría ser llamado un tipo de ficción itinerante, una ficción fronteriza. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.<sup>115</sup>

Aquí se retoma la idea de la libre interpretación que permite la constante de la muerte en toda la obra sin que afecte su continuidad.

En sexto lugar, están el tiempo y espacio:

La narrativa posmoderna es resultado de lo que podríamos llamar una “textualización del espacio”, es decir, la existencia simultánea de diversas formas para la constitución de un universo imaginario que sólo puede ser creado en el contexto de la ficción misma. No se trata sólo de contar con una narración que parece “como si” fuera la realidad (gracias al realismo y sus convenciones), ni tampoco de contar con una narración en la que se hacen afirmaciones metalingüísticas (como un rasgo característico de la narrativa moderna), sino que a través de la lógica posmoderna es posible contar a la vez con estrategias que son en principio excluyentes entre sí.<sup>116</sup>

Básicamente, esta es la constitución del corpus de la obra, pues efectivamente el tiempo y espacio no están constituidos por la descripción de estos, sino por la libertad creativa del escritor quien permite a los lectores aportar a la construcción de estos elementos.

En último lugar, está el suspenso:

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p 35

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p 36

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p 37

La narrativa posmoderna incluye, de manera paradójica, ambos tipos de estrategias, y lo logra gracias a lo que podríamos llamar una lógica de epifanías textuales o intertextuales. Aquí las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narrativas, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de las competencias, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura.<sup>117</sup>

Una de dichas epifanías es la del duende -que será tocado más adelante en otro apartado- en donde por medio de un juego intertextual que representa la poesía y la muerte de García Lorca hace referencia a la futura muerte de Celestino (poeta) dentro de la obra.

Para finalizar es necesario responder a la pregunta hecha en un inicio: ¿Es Reinaldo Arenas un escritor posmoderno? La respuesta yace dentro de la misma obra de *Celestino antes del alba* ya que ésta contiene los elementos de la época posmoderna que aún hoy rige a la sociedad.

Si bien este escritor cubano no fue parte del movimiento literario de la Revolución cubana ni tampoco es considerado dentro del *Boom* (para agrado de él mismo) tanto su producción literaria como la influencia recibida por otros escritores de su época permiten ubicarlo como posmodernista. Aunque al mismo Arenas no le gustaba que lo ubicasen en ninguna corriente y él se autodenominaba como un escritor aparte de todas las etiquetas literarias, nunca se debe perder de vista que un escritor no es quien es sólo por su talento literario; sino también por sus circunstancias histórico-sociales.

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p 37

### 2.1.2. El mundo onírico como recurso narrativo.

¿Por qué el mundo onírico funciona como recurso narrativo dentro de la novela de *Celestino antes del alba*, si no es la primera vez que se utilizan los sueños para narrar algo dentro de la literatura? Ya en el siglo XIX los románticos alemanes se valían de estos para contar sus historias. La respuesta está en la forma en cómo se utiliza este recurso. Si bien se hacía mención del carácter onírico en la narración mediante elementos oníricos, generalmente había una conclusión donde el protagonista despertaba y se aclaraba el elemento onírico o inclusive se contaba un sueño, pero de forma lineal y lógica. La novela de Arenas difiere del resto de su obra porque la narración fluye de la misma manera que fluiría en un sueño; sin secuencia lógica, con saltos temporales, con onirismo aceptado como si fuera la vida cotidiana; o sea, un sueño en su esencia más pura, pero sin dejar de lado el realismo y la imaginación para complementar dicha narración. Esa es una de las ventajas que ofrece la retórica del sueño a la literatura: el recurso de hacer del sueño escenario narrativo, dejando a la *inventio* libertad expresiva, permitiendo que lo onírico conforme en una red de asociaciones que esté libre de los lazos de una trama organizada en la lógica de las acciones.<sup>118</sup>

Para abordar este punto me baso en la teoría planteada de Albert Béguin en su obra *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, en donde si bien hace un análisis partiendo de la concepción del sueño a partir del romanticismo alemán y la poesía francesa, su teoría de cómo está conformado el mundo onírico en la literatura se puede aplicar a la obra de Reinaldo porque esclarece cómo funcionan los sueños: un momento en la conciencia del individuo en el cual el tiempo y el espacio desaparecen dado que su alma se hace un todo. Esto aplica ya que Celestino es un ser celeste, acercado más a la luminosidad de la creación poética y la pureza del alma. Si bien esos temas (la poesía y el alma como elemento de la muerte) se tocarán en apartados posteriores, la teoría de Béguin sirve como punto de partida para empezar a desentrañar la conformación de la obra desde el punto de narración onírico en el cual la narración es un fluido de conciencia libre, al igual que los sueños.

Béguin propone la conformación del mundo onírico para el soñador dentro de éste:

[...] el debilitamiento de la conciencia en los sueños se manifiesta por los titubeos que se apoderan del sentimiento de la personalidad, lo cual explica esos desdoblamientos, esas palabras que se atribuyen a otro, esos juegos múltiples a que se entrega el sueño, invirtiendo o amalgamando a las personas. Además, la conciencia del Tiempo y del

---

<sup>118</sup> Cfr. Lenzi, María Beatrice, "De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)", p. 373-374

Espacio se desvanece, cosa muy explicable, puesto que el alma, la idea divina que se manifiesta en la naturaleza, no conoce por sí misma ni el tiempo ni el espacio. A medida que se retira de la naturaleza y que se oscurece su conciencia del mundo manifiesto, se esfuma también "la sucesión de las ideas- o sea el tiempo- y su yuxtaposición -o sea el espacio-. y en su lugar queda la unidad de todos los seres, que desde ese momento forman un todo".<sup>119</sup>

Dentro de la novela el tiempo y el espacio no existen, en la cuestión clásica de un mundo sólido y estable. La narración "avanza" conforme una sucesión de ideas o acontecimientos que no obedecen a las reglas "normales" de continuidad que se esperan de una historia contada cronológicamente. En el sueño no existen estos elementos como tal; uno se desplaza a libre albedrío tardando poco o mucho tiempo sin sentirlo realmente, pero sabiendo que es verdad, porque el inconsciente lo acepta. Ese mundo onírico es tan real como la realidad de la vigilia.

Es importante señalar esa idea del sueño en la novela teniendo en cuenta que Reinaldo Arenas deseaba escribir una novela de corte realista, pero diferentes a las que se estipulaban era realismo. Deseaba expresar su concepción de la realidad; y para entender esto hay que remitirse a una entrevista que tuvo con Cristina Guzmán publicada como apéndice a una edición limitada de una noveleta suya, *La vieja Rosa*:

Para mí el realismo no es solamente decir: se levantó, cogió la guagua ... Para mí eso es real, pero cuando el hombre se acuesta y empieza a soñar, también eso, de alguna forma es real. ¿Es real o no es real? Todo cuanto imagino es real. Si imaginas algo en algún momento, eso es real.<sup>120</sup>

Cómo se puede apreciar para el escritor cubano, la realidad es más compleja de lo que uno pensaría. Para éste, si uno sueña algo, por el hecho de vivirlo y sentirlo es igual de válido que su día común y corriente en el trabajo o en la escuela, por ende, queda preguntarse ¿cómo se construye en la novela esa cuestión de realidad?

La construcción del mundo de Celestino imbrica el mundo onírico, los desplantes imaginarios del protagonista y la cruda realidad del campo cubano. Para lograr este mundo alucinante el autor se vale de varios recursos:

---

<sup>119</sup> Béguin, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, p. 180

<sup>120</sup> Arenas, *La vieja Rosa*, p. 108

Mediante el juego de al menos cuatro voces narrativas –el primer yo, su doble Celestino, el distribuidor de las citas literarias o no-literarias intercaladas en el texto, y el dramaturgo– se construye y reconstruye un mundo onírico y fantástico de la infancia que se sobrepone a la “realidad”. Es un mundo antes del alba, es decir antes de la integración en la historia colectiva y lineal. La realidad extratextual, o sea la vida en un lugar perdido de Cuba de los años cuarenta, tiene que ser reconstruida por el lector.<sup>121</sup>

Ya en el título del libro se anuncia la cuestión de lo onírico en referencia con el alba, pues el alba es ese momento de vacío total entre noche y día, cuando el mundo onírico recubre todavía toda realidad<sup>122</sup>; por ello Celestino es un ente onírico, está asociado a la noche, la cual está relacionada a su vez con el sueño que aparece cuando la persona duerme (aunque no necesariamente se debe dormir para soñar, como veremos más adelante).

En lo respectivo al elemento del descanso, o sea dormir, los epígrafes de Oscar Wilde y Jorge Luis Borges con los cuales se abre la obra son de notoria importancia para entender el factor del sueño y su relación con la vigilia para conformar la realidad. Francisco Soto en su artículo, “Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva” explica la trascendencia de ambos epígrafes:

El primer epígrafe de Celestino antes del alba viene del cuento "The Young King" de Oscar Wilde: "Pero ninguno se atrevía a mirarlo a la cara, porque era semejante a la de los ángeles". Central a este cuento de hadas es la noción de que los sueños contienen estados de conciencia aún más verídicos que las hipocresías de las cuales los hombres son capaces en la vida.<sup>123</sup>

El relato trata sobre un campesino que descubre su origen de ascendencia noble y regresa a su Reino para reclamar el trono. La noche anterior a la coronación sueña tres sueños referentes con las injusticias de los trabajadores que elaboran su traje, corona y cetro. Al día siguiente, tras verse afectado por los sueños, decide rechazar las prendas y se pone una túnica de cuero con la que había llegado al Reino. Cuando se enteran los cortesanos de la razón por la que el joven se niega a usar las prendas creen que está loco debido a considerar que los sueños no son reales. Al llegar a la catedral el joven es atacado por todos por su forma de vestir; las protestas se vuelven amenazas en su contra pues lo creen un peligro para el Reino; sin embargo, en ese momento el joven se transfigura en una luz celestial que viene

---

<sup>121</sup> Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, p. 100

<sup>122</sup> Chavalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 191

<sup>123</sup> Soto, “Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva” en *Op. cit.*, p. 347

acompañada por una música divina; su rostro semejante al de los ángeles. Todos, al presenciar este milagro, se arrodillan ante él.<sup>124</sup> Soto, continúa con la importancia de este cuento en la novela:

En esta narración Oscar Wilde funde una ilusión referencial (el Reino) y un espacio onírico (los tres sueños del joven) para cuestionar la sensibilidad humana. El espacio onírico, aunque considerado "irreal", conlleva en sí elementos del código referencial, pero transformados, o sea, una fantasmagórica realidad.<sup>125</sup>

Como se puede apreciar, Arenas invita al lector a presuponer un mundo donde los sueños y la realidad comparten el mismo plano y tienen igual valía y por lo tanto la narración de ambos estados del individuo debe ser la misma. No nos deja una incertidumbre si lo que sueña el protagonista es verdad o es fantasía, ambas son válidas y coexisten para formar una sola realidad.

En cuanto a Borges, Soto dice:

El segundo epígrafe de la novela es el último verso del poema "Insomnio" de Borges: "Amanecerá en mis párpados apretados". El problema del insomnio aparece en muchos textos borgeanos como una lucidez atroz que no permite al individuo escaparse de las banalidades cotidianas.<sup>126</sup>

Con este epígrafe se señala la importancia que tiene el dormir para escapar de la cotidianidad de la vigilia, además de lo imperante que es el soñar para acrecentar la imaginación. A continuación, el poema de Borges para explicar mejor el epígrafe:

Creo esta noche en la terrible inmortalidad:  
ningún hombre ha muerto en el tiempo,  
ninguna mujer, ningún  
muerto,  
porque esta inevitable realidad de fierro y  
de barro tiene que atravesar la indiferencia  
de cuantos estén dormidos o  
muertos

---

<sup>124</sup> Cfr., *Ibíd.*, p. 347

<sup>125</sup> *Ibíd.*, p. 347

<sup>126</sup> *Ibíd.*, pp. 348-349

-aunque se oculten en la corrupción y en los

Siglos

y condenarlos a una vigilia espantosa.

Toscas nubes color borra de vino infamarán el

cielo;

amanecer en mis párpados apretados.<sup>127</sup>

Francisco Soto prosigue con la interpretación del epígrafe:

El poema de Borges socava la valorización de la actividad de la vigilia, actividad vista tradicionalmente como la única "verdadera realidad". En el mundo poético borgeano el sueño equivale a la creación, la posibilidad de lograr nuevas realidades en el arte. Por lo tanto, el insomnio es el estado de la "no creación". Para Borges, como para Arenas, la capacidad de soñar es equivalente a la expresión poética. El impulso creativo es un sueño, es decir, un sueño dirigido que le confiere al hombre un sin fin de posibilidades de expresión.<sup>128</sup>

Una alusión muy evidente dentro de la novela es en un diálogo sostenido entre Celestino y su primo en el cual hablan sobre la incapacidad de crear si no está el elemento del sueño. En un segmento de la obra, Celestino y su primo están pensando en cómo hacer que desaparezca la primavera, sin embargo, la idea solamente se le ocurre a Celestino durante el sueño, y se le olvida mientras está despierto; la solución radica en volverse a dormir. Cuando ambos logran dormir es que la idea regresa a Celestino<sup>129</sup>. La idea para desaparecer a la primavera vino con la noche, pero el insomnio la desvaneció; solamente volviendo a dormir y a soñar pueden volver a crear. Es así cómo se relaciona la creación de la poesía, a través de un poeta, Celestino, surgido a partir una realidad onírica.

Retomando la cuestión literaria de narrar el sueño, usaré lo planteado por María Beatrice Lenzi, en su artículo "De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)" en donde en primer término expone cómo es que se proyecta el sueño en la escritura creativa:

El sueño es una dimensión del alma, necesaria al espíritu, espacio de desasosiego, inquietudes; es ámbito del misterio, de búsqueda de otras realidades, y también de

---

<sup>127</sup> Borges, *Obras completas 1923-1972*, p. 860

<sup>128</sup> Soto, "Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva" en *Op. cit.*, p. 349

<sup>129</sup> *Cfr.* Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 114-115

libertad, propicio a las bizarrías de la imaginación, ajenas a las constricciones sociales o a la fealdad del mundo moderno.<sup>130</sup>

Dentro de esas bizarrías cabría perfectamente un episodio que le sucede al hijo único de esa familia de campesinos en el que durante varias noches consecutivas se levanta para ir al baño y se le aparece el espíritu de una mujer llamada la Vieja Rosa, la cual arrastra sus cadenas por no habersele dedicado su novenario cuando murió.<sup>131</sup> La cuestión onírica yace como lo plantea Lenzi en la medida que conjuga el imaginario nocturno (en este caso los fantasmas que aparecen de noche) con la fantasía del sueño: deja entreabierto que sea un fantasma o una pesadilla nocturna; empero a esto, realmente no importa porque el miedo que siente es real. Este episodio es relevante a lo que atañe este punto del análisis, pues permite ver como se imbrican en la narración momentos oníricos narrados como si fuesen parte de la realidad de la vigilia. De tal forma se va viendo cómo se hilvana esta yuxtaposición de planos narrativos que conforman la totalidad de la obra.

La narración al tener elementos del sueño es descontrolada y sin asociación lógica de episodios; eso no quiere decir que no haya una cabalidad dentro de la historia, simplemente es el reflejo de un sueño. Como Jean Chavalier explica en su *Diccionario de los símbolos* en lo que refiere a la consistencia de soñar:

El sueño escapa pues a la voluntad y a la responsabilidad del sujeto, por el hecho de que su dramaturgia nocturna es espontánea e incontrolada. Por esta razón el sujeto vive el drama soñado como si existiese realmente fuera de su imaginación. La conciencia de las realidades se oblitera, el sentimiento de identidad se alinea y disuelve.<sup>132</sup>

Reinaldo logra copiar ese elemento que posee el sueño dentro de su obra, pues es bien sabido que cuando uno duerme puede llegar a verse a sí mismo realizando una actividad, pero sabiéndose que sigue siendo esa persona. Exactamente eso les pasa a los dos niños ya para el primer final de la novela; ambos sueñan que están fuera de casa y regresan a ésta y se encuentran consigo mismos, confirmando que esa era la casa que buscaban:

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 y

---

<sup>130</sup> Lenzi, *Op. cit.*, p. 370

<sup>131</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 55

<sup>132</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 960

soñando que habíamos olvidado todas las palabras del mundo y nos entendíamos ahora solamente por señales y muecas.<sup>133</sup>

Este es el elemento narrativo onírico que funge al mismo nivel que el plano “realista”; ambos aceptan ese sueño como parte de su cotidianidad, de la vida a la cual están sometidos y que no pueden escapar; por ello no les causa extrañeza, es más, ni siquiera se plantean si hay algo malo en ello, justo como señala Chavalier respecto al momento del sueño: “el sujeto vive el drama soñado como si existiese realmente fuera de su imaginación”; cuando uno sueña no se cuestiona nada, porque no es consciente de que es un sueño, simplemente lo acepta como una verdad tan real como aceptamos nuestra realidad en el estado de vigilia.

Para comprender este texto es necesario descifrar los simbolismos oníricos planteados dentro de la narración: “El sueño se puede expresar de un modo más o menos metafórico, ora nos representa literalmente la escena que nos anuncia, ora se sirva imágenes tan alejadas del uso corriente "que haya que traducirlas antes para entenderlas."”<sup>134</sup> Esto se ejemplifica en el pasaje en el que el niño se encuentra a una araña gigante. Cuando el protagonista en una ocasión va al baño en la noche se topa con una araña gigante con cabeza de mujer, ésta se encuentra llorando porque sus hijos que trae en su lomo le están traspasando las tripas y le pide al niño que mate a sus hijos. El niño ve a las arañas bebés y éstas lo invitan a comer de la madre; sin embargo, a pesar de querer comer por el hambre decide regresarse a su cuarto<sup>135</sup>. En el texto es posible notar que la araña es una metáfora de su madre quien algunas veces lo maltrata sin razón y otras lo consiente y quiere; por ello la ambivalencia entre ayudarla y no. En su ensayo “Maternidad e incesto: *Fantasías en la narrativa de Reinaldo Arenas*”, Kessel Schwartz explica este pasaje respecto al significado dado a esa metáfora onírica que sufre el protagonista:

La madre, disfrazada de muchas maneras, puede ser también una figura amenazadora y castradora, reflejo de fantasías sexuales prohibidas. En un episodio, una araña enorme con cara de mujer exige que el protagonista mate a sus hijos, los cuales a su vez limitan a matar y a comerse a la madre. [...] La araña en su papel de amenazadora y castradora, idea muy común en la literatura psicoanalítica, puede representar el órgano fálico dentro del sexo femenino, y como Madre, al estar en contacto con el hombre, lo mata y le chupa la sangre.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 125

<sup>134</sup> Béguin, *Op. cit.*, p. 154

<sup>135</sup> *Cfr.* Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 83-84

<sup>136</sup> Schwartz, “Maternidad e incesto: *Fantasías en la narrativa de Reinaldo Arenas*”, p. 22

La muerte se manifiesta en el sueño mediante elementos oníricos con la araña encarnando a la madre (adyuvante y oponente) pidiendo ayuda, pero el niño lo que desea también es eliminar el peligro que supone su control y por eso ve a los hijos de la araña invitando a comérsela. La muerte ya se manifiesta en el sueño con fantasías que trasgreden lo permitido por la consciencia de la vigilia.

Otra fue por la metáfora de las pequeñas arañas que desean protegerse comiéndose a la madre; dentro de esta escena también yace el canibalismo, elemento clave que va aunado con la muerte y se revisará más tarde, pero que es pertinente mencionar para ir hilvanando tanto ese factor como su manifestación dentro del mundo onírico el cual también juega un papel importante al permitir el libre tránsito de la muerte ya que en el sueño se puede morir y regresar a la vida sin explicación necesaria. Estas figuras oníricas ayudan a conducir la obra, que en apariencia no contribuyen a la historia, pero lejos de eso, la mueven lentamente hacia un constante devenir de pensamientos: justo como lo hacen los sueños.

En lo respectivo a la muerte en combinación con el sueño, los sueños también se alimentan de realidad, uno crea su mundo onírico a partir de sus vivencias en los restos diurnos; por lo tanto, las referencias a la muerte en dicho estado también impregnan los sueños del protagonista. Freud en su ensayo “El poeta y los sueños diurnos” menciona eso:

Los productos de esta actividad fantaseadora, los diversos ensueños o sueños diurnos, no son, en modo alguno, rígidos e inmutables. Muy al contrario, se adaptan a las impresiones cambiantes de la vida, se transforman con las circunstancias de la existencia del sujeto, y reciben de cada nueva impresión eficiente lo que pudiéramos llamar el <<sello del momento>>. <sup>137</sup>

Los sueños se adaptan a las impresiones que cada cual tiene. Para un chico del campo que está en constante contacto con la muerte dicho elemento también está en sus sueños. Un ejemplo muy claro sobre lo anterior se encuentra cuando el primo de Celestino una noche en la que iba al excusado vio a su madre en el cuarto colgada, sin embargo, Celestino le dice que es sólo un sueño, de hecho, el mismo primo menciona que cree que no se pudo despertar y ya no distingue entre el sueño y la realidad; pero gracias a este juego doble, donde eso no importa es que la muerte impera en ambos mundos. <sup>138</sup> Debido al constante ir y venir entre los dos planos, el propio protagonista no tiene idea si está despierto o durmiendo; aunque al final, en ese mundo pareciera no importar. Por eso el mundo onírico ayuda a

---

<sup>137</sup> Freud, “El poeta y los sueños diurnos” en <http://biblioteca.org.ar/libros/211753.pdf>

<sup>138</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 159

construir el elemento de la muerte: le brinda un reino posible donde matar a la misma persona varias veces sin cuestionársele y todo eso tiene sentido porque es visto a través de la mirada de un niño quien al estar en constante contacto con ésta incluso la llega a soñar. Esto anterior se puede interpretar así gracias a lo señalado por Alejandro Gamero en su artículo “Celestino antes del alba, de Reinaldo Arenas”:

La muerte prácticamente queda equiparada al sueño, y despertar es entonces volver a la vida. Se encuentran en un plano difuso entre la vida y la muerte, un mundo que se conecta con otros mundos y al que acceden seres sobrenaturales como fantasmas, brujas, duendes y otros espíritus<sup>139</sup>

De esta forma, el mundo onírico sirve como medio de narración para la historia y sirve de soporte para la muerte dándole un universo en el que pueda moverse a placer. Este recurso donde lo que se conoce como realidad se quiebra, es una de las tantas propuestas narrativas de este libro, y más importante aún, gracias a ésta Reinaldo nos explica, a su manera, cuál es el papel del mundo onírico en ese gran contexto que conforma la realidad.

---

<sup>139</sup> Gamero, “Celestino antes del alba, de Reinaldo Arenas” en *La piedra de Sísifo, gabinete de curiosidades*. <http://lapiedradesisifo.com/2010/06/06/celestino-antes-del-alba-de-reinaldo-arenas/> Consultado el 14 de abril de 2018

### 2.1.3 Desdoblamiento del personaje para conformar la narración.

El tema del doble en la literatura ha sido ampliamente explotado. El doble que nos atañe en esta ocasión es el primo del protagonista de la novela: Celestino. Él es un ser creado por la imaginación de un infante cuya función es la de hacer compañía y ayudar al niño a sobrellevar la soledad en un mundo bárbaro y cruel.

Empero antes de empezar habrá que especificar qué se entiende por “doble” Para ello tomaré la postura planteada por Carl Francis Keppler en su libro *The literature of the second self*, debido a que se ocupa de esta figura. Además, complementaré ese elemento con otros ensayos de psicoanalistas quienes trabajaron la figura del yo y el doble, para ver cómo se puede aplicar al estudio de esta obra.

Para empezar, es necesario plantear qué se entiende por doble; Keppler lo definió como *el otro yo*, aquel ser que es uno mismo y a su vez alguien más:

The first self is the one who tends to be in the foreground of the reader’s attention usually the one whose viewpoint the reader shares (...). The second self is the intruder from the background of shadows, and however prominent he may become he always tends to remain half-shadowed.<sup>140</sup>

En cuanto a qué es *el segundo yo*, Keppler responde: “the fact that what each of them lacks is exactly what the other possesses.”<sup>141</sup> El rasgo primordial del *segundo yo* es la complementación del personaje principal:

He is the self that has been left behind, or overlooked, or unrealized, or otherwise exclude form the first self’s self-conception; he is the self that must be come to terms with. And therefore, despite all his special closeness to the first self, he is always in some form the opposite (livingly, not mathematically, the opposite) of the first self; indeed this oppositeness is the main link that unites them, for it is the complementary oppositeness of the two halves of the being whom they together comprise, a being sometimes suggesting the total human personality, sometimes a very narrow segment of it.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Keppler, Carl Francis, *The literature of the second self*, p. 3

Traducción por Augusto Montero Razo: El primer yo es el que por lo general tiende a estar en el primer plano de la atención del lector, el que lector comparte el punto de vista (...). El segundo yo es el intruso del fondo de las sombras, y por muy prominente que pueda llegar a ser siempre tiende a permanecer a medio sombra.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 9

Traducción por Augusto Montero Razo: el hecho de que lo que cada uno de ellos carece es exactamente lo que el otro posee.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, pp. 11-12

De tal forma vemos en un inicio al “yo” principal, o sea, el primo de Celestino mientras que Celestino se incorpora tiempo después en el relato; siendo la contraparte del protagonista, y que de alguna manera podría interpretarse como la sombra mencionada por Keppler.

Antes de analizar cómo el desdoblamiento del personaje ayuda a la muerte a conducir la narración, se debe aclarar ¿cómo surge en primera instancia la concepción del *yo*?; con ello se pretende averiguar ¿cómo es que el protagonista se concibe a sí mismo? y ¿por qué esa necesidad de un igual? Para ello está la explicación del psicoanalista Carl Jung, sobre qué es el *yo*, en su libro *Aion: contribuciones al simbolismo del si-mismo*:

Ha de entenderse por "yo" es el factor complejo el que refieren todos los contenidos de conciencia. Constituye en cierto modo el centro del campo de conciencia, y, en la medida en que éste abarca la personalidad empírica, el yo es el sujeto de todos los actos de conciencia personales.<sup>143</sup>

Este yo, que representa al primo de Celestino, se conforma a partir del sufrimiento y soledad del entorno de un mundo hostil y cruel; por lo tanto, tiene sentido que *el segundo yo* surja como mecanismo de defensa contra los choques de violencia con los que el niño tiene que enfrentarse día a día; y a esta hipótesis, el mismo autor del libro -cuando se le pidió explicar su primera novela- señala en su artículo “Celestino y yo” cómo Celestino surge para proteger al niño de tanta barbarie:

[...] el niño, que descubre de pronto que se encuentra colocado sin explicaciones en medio del infierno, ¿con qué cuenta para defenderse, con qué cuenta para hacerle frente al horror? [...] el niño no cuenta para defenderse más que con la imaginación [...] 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. [...] 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

---

Traducción por Augusto Montero Razo: Él es el ser que se ha dejado atrás, o pasado por encima, o no realizado, o dicho de otra manera la forma excluida de la primera auto-concepción; él es el ser que debe llegar a ser a un acuerdo. Y, por lo tanto, a pesar de toda su cercanía especial al primer yo, él es siempre en alguna forma el contrario (vivo, no matemáticamente, el contrario) del primer yo; de hecho, esta contraposición es el eslabón principal que los une, pues es la opuesta complementariedad de las dos mitades del ser que componen juntos, un ser que a veces sugiere la personalidad humana total, a veces un segmento muy estrecho de la misma.

<sup>143</sup> Jung, *Aion: contribuciones al simbolismo del si-mismo*, p. 17

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.<sup>144</sup>

¿Pero cómo es que el escritor de Holguín logra crear a nivel de escritura este ser desdoblado del protagonista? Una de las técnicas narrativas de las cuales se vale es el hecho de hacer que entablen diálogo el uno con el otro para así parecer que son dos los seres que existen:

El narrador utiliza en esta obra la estructura del diálogo con el espejo. Frente a un espejo el protagonista habla con sí mismo como si fuera “Tú”, lo que virtualmente no podía ocurrir cuando el espejo está ausente. El “Yo”, sin un reflejo establece un monólogo cerrado hacia sí mismo, sin embargo, al mirarse a un espejo establece una especie de diálogo refiriéndose a la imagen como “otro”, o sea, quien escucha, “Tú”. El monólogo cerrado (con sí mismo) se transforma entonces en una especie de monólogo abierto (con otro) al autoproverse de un destinatario que constituye su imagen. Es lo que ocurre en *Celestino antes del alba*, al mirarse el protagonista en el pozo. Su imagen le devuelve quién es él. En la prosa novelística es un caso de proyección empática donde el escritor le da a sus personajes los rasgos propios de su persona reflejándose, creando la imagen suya en él.<sup>145</sup>

Lo anterior se comprueba al inicio de la novela, cuando el protagonista tras escuchar que su madre se va a volver a tirar al pozo para suicidarse, va corriendo a verla dentro de éste, pero se da cuenta que ésta sólo lo ha engañado nuevamente y en el agua del pozo sólo se ve reflejado así mismo: “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.”<sup>146</sup> En ese acto de reflejarse es cuando en su mente se origina Celestino, al reflejarse buscando a la madre se encuentra sólo y por ello decide crearse una compañía. En ello recae la importancia de esta escena; esa nueva burla de la madre –pues hay que prestar atención cuando menciona que como siempre cuando va a buscarla no hay nadie; más que su reflejo- lo impulsa a crear a un ser imaginario. Al tener el abandono de su ser más querido crea un sustituto que lo amará y él amará: necesita alguien con quien hablar y por ello termina hablando con “él mismo”. Esta funciona también como metáfora en cuanto a que un escritor conversa consigo mismo cada vez que escribe, entonces vemos como el escritor (poeta) juega con la idea de hacer un desdoblamiento de su ser cada vez que escribe.

---

<sup>144</sup> Arenas, “Celestino y yo” en *Op. cit.* (2013), pp. 46-47

<sup>145</sup> Lugo, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, p. 66

<sup>146</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 17

A lo anterior mencionado hay que sumarle la disyuntiva de cómo saber que el primo de Celestino no es el imaginario, puesto que durante toda la novela la línea que separa lo imaginario de lo real pareciese no existir: ¿qué evitaría que no fuese todo un juego del escritor haciéndonos pensar que Celestino es imaginario y el primo real, cuando en realidad fuese justo al revés? Para atender a lo anterior tenemos a Aaron Lubelski quien en su tesis *Onetti y el otro* explica cuál es un rasgo distintivo entre *el primer yo* y *el segundo yo*:

El primer personaje que aparece cronológicamente en los textos de la narrativa del doble es el *primer yo*, el cual es generalmente el personaje central. Ello implica también, y parecería en realidad una afirmación trivial, que el *segundo yo* existe sólo en función del primero, que es el que le da vida y la razón de existencia al segundo.<sup>147</sup>

Y así es en la narración, pues Celestino aparece páginas después, empero el primero en aparecer es el niño protagonista, con lo cual queda demostrado que el “real” es el primo.

La forma en la cual la imaginación va acompañada de la cuestión del doble, más allá de la mera invención de este amigo imaginario, está en el hecho de que para hacerlo más “sólido” le inventa una vida, y por consiguiente “más real”. La tía Carmelina es la madre de Celestino quien se suicida colgándose y luego prendiéndose fuego. En vista de su muerte, Celestino es enviado a la granja de su primo para terminar de ser criado por sus tías<sup>148</sup>. La difunta tía Carmelina es la madre de Celestino, quien al ser madre soltera y decepcionada de la vida decide suicidarse; en ella se ven reflejados los deseos de la madre del protagonista quien sufre la misma condición de madre soltera e infeliz. Sin embargo, este doble de la madre sí cumple con el propósito que la otra deseaba. Así, una vez más se ve como el doble posee lo que el original le falta; en este caso el valor para suicidarse.

Algo más a considerar es que Celestino proviene de un niño sin padre al igual que el protagonista además su madre se ha suicidado; con ello tenemos otro elemento característico del doble: la familia fragmentada. Andrew J. Webber plantea en su libro *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature* que los dobles son creados a partir de la necesidad de llenar un vacío dejado por un resquebrajamiento familiar: “The Doppelgänger is typically the product of a broken home. It represents dysfunction in the family romance of structures well-being, expensing the home as the original site of

---

<sup>147</sup> Lubelski, *Onetti y el otro*, p. 21

<sup>148</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 53-54

the “unheimlich”<sup>149</sup>; por lo tanto, el protagonista al estar en una situación semejante, se inventa un compañero que padece esa misma ausencia familiar.

A pesar de esa similitud que el primo crea en su doble; es menester mencionar lo que decía Keppler sobre una de las características del *segundo yo* la cual habla sobre que uno de los dos posee lo que el otro no tiene y desea. En este caso Celestino es el niño poeta que su primo anhela ser para soportar la realidad a través de la belleza de las palabras, pero que no se atreve a ser debido a los prejuicios que tiene su familia contra la escritura (para ellos son bobaleras y mariconerías). Además, la madre de Celestino es la contraparte de la madre del protagonista que sí se mató; ella tuvo el valor que la otra carece. Todo lo anterior lo confirma Stéphanie Panichelli:

Celestino representa vertientes del narrador que no existen o que le convienen que no sean parte de él. Por ejemplo, Celestino es el niño cuya madre se ha suicidado, lo que no es el caso del narrador pero que sí podría serlo; es también la parte poeta del narrador obsesionado por la escritura. Necesita que estos aspectos estén fuera de él porque es justamente lo que la familia persigue y de lo que se avergüenza.<sup>150</sup>

Debido a esas diferencias es que el primo desea asemejarse a Celestino, en un intento por ser como él deseando que su madre también se suicidara para los dos tener la misma cosa que contar.<sup>151</sup> Si la madre del primero se muriese, habría una cercanía a su querido amigo Celestino. Es prudente, a estas instancias, preguntarse el porqué habrá elegido el nombre de Celestino entre tantos otros el niño protagonista para su supuesto primo. Quizá la respuesta tenga que ver justo con el uso de la imaginación usada para crearlo, puesto que si el niño no tiene nombre el que le da a su primo no es una contraparte directa del suyo -pues no tiene-; sin embargo, se vale del elemento de lo celestial para nombrarlo:

El nombre de Celestino (de Celeste) asimismo cobra significado de esa preferencia suya por la oscuridad del alba, pues es precisamente durante ese período cuando los cuerpos celestes se manifiestan y brillan, entre el neblinal, con todo su encanto poético, con todo su esplendor; difuminándose paulatinamente con la puesta del sol. “El alba” es el período de tiempo cuando las cosas, con la neblina, “se ven más bonitas”, por lo tanto, es el momento más propicio para que Celestino, el poeta, exprese su canto.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> Webber, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, p. 5

Traducción por Augusto Montero Razo: El Doppelgänger es el típico producto de un hogar roto. Representa la disfunción del ideal de familia romántica bien estructurada, demostrando que la casa es el sitio de lo des-conocido.

<sup>150</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 204

<sup>151</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 57

<sup>152</sup> Lugo, *Op. cit.*, p. 84

Su doble, por lo tanto, es ese ser celestial que él desea ser; y la ausencia de tal o cual característica en uno o en el otro es debido que cuando uno separa un elemento de otro hay una fragmentación en dicho ente dejando separadas las cualidades; por lo tanto para la creación del *otro yo* debe haber una fragmentación del individuo; y en el niño es muy al inicio de la obra, así lo señala Audrey Aubou en “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonia* de Reinaldo Arenas”:

La fragmentación es también la del sujeto: ésta viene metaforizada en el principio de Celestino antes del alba, a través del episodio de la lagartija, donde, como ésta cuando se la corta en dos y las dos partes siguen viviendo y corriendo en direcciones opuestas, el niño narrador se desdobla.<sup>153</sup>

Esto pasa justo al inicio del libro como menciona Aubou:

Las lagartijas son muy grandes en este mayal. ¡Si tú las vieras! Las lagartijas tienen aquí distintas formas. Yo acabo de ver una con dos cabezas. Dos cabezas tiene esa lagartija que se arrastra. [...] Al fin doy con una. Le descargo el palo, y la trozo en dos. Pero se queda viva, y una mitad sale corriendo y la otra empieza a dar brincos delante de mí, como diciéndome: no creas, verraco, que a mí se me mata tan fácil. [...] «¡Animal!», me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. «¡Deja a las pobres lagartijas que vivan en paz!» Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando.<sup>154</sup>

Algo más a considerar es la relación existente entre ambos; más allá de su supuesto cariño por ser primos y sus similitudes de vida (inventadas por el primo existente), ambos están condenados, para bien o para mal, a coexistir debido a que uno es creador y el otro creación hay una conexión entre ellos al ser un solo individuo: “Desde el instante de encuentro entre ambas identidades existe siempre una preocupación de una por la otra, ya sea para bien o para mal, creando antagonismos entre ambos.”<sup>155</sup> Esta preocupación mutua se puede ver cuando la madre le pide al hijo que traiga agua del pozo, pero él está más preocupado por saber dónde está Celestino. Finalmente lo busca dentro del pozo y puede verse a él y a Celestino abrazados dentro del pozo.<sup>156</sup> Esto en el fondo es una muestra de amor que ha logrado desarrollar por su amigo imaginario, el amor visto como preocupación por el ser ajeno. Un amor propio –pues Celestino es él mismo– debido a que nadie más parece amarlo como él desearía

---

<sup>153</sup> Aubou, “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonia* de Reinaldo Arenas”, p. 3

<sup>154</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 17-18

<sup>155</sup> Lubelski, *Op. cit.*, pp. 16-17

<sup>156</sup> *Cfr.* Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 103

Siempre hay una constante preocupación mutua por el bienestar del otro; pues en realidad al ser uno mismo hay puente comunicativo extrasensorial que los une en más de un sentido. Precisamente uno de esos sentidos extrasensoriales es el de la telepatía:

-¿Adónde vas? -dijo la bruja.

-A buscar a Celestino.

-Por qué no te quedas quieto.

-No; quiero decirle que abuelo va con el hacha, a cortarle la cabeza.

-Ya tú lo sabes, así que él también.<sup>157</sup>

Estas características de telepatía son abordadas por Freud en su ensayo “Lo siniestro” en donde abarca el tema del doble y hace mención de esa cualidad entre los dos entes:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta [...] <sup>158</sup>

Pero la conexión no se limita sólo al pensamiento, sino también a las sensaciones, pues hay otro episodio en la novela donde se ve dicha conexión a partir del maltrato que sufre Celestino; pero dicho maltrato en realidad es sufrido por el infante real, sólo que proyecta ese dolor en su doble.<sup>159</sup> Respecto a lo anterior, Panichelli comenta:

En otro episodio de la novela, la madre del narrador está muy enfadada con él y empieza a darle cintazos. Sin embargo, el ‘yo’ pretende que ella le está pegando a Celestino y no a él, y resalta de la respuesta de la madre y de su actitud que Celestino no es nadie más que el propio narrador.<sup>160</sup>

Es allí cuando el lector atento debe empezar a sospechar justamente la cuestión del doble dentro de la narración, pues ya hay guiños respecto a que lo que se ve es en realidad un ser creado por la

---

<sup>157</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 166

<sup>158</sup> Freud, *Lo Siniestro*, p. 34

<sup>159</sup> *Cfr.* Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 80

<sup>160</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 205

imaginación de un infante y que en realidad es él mismo. Ya casi para terminar la novela, en la parte de la obra teatral esto es revelado:

[...] en la obra de teatro: el abuelo aparece con un pájaro muerto porque le tiró una piedra y el pájaro cayó al suelo. Resulta que ese pájaro es Celestino. Al mismo tiempo, el niño/narrador empieza a sentirse enfermo, tiene fiebre. Los familiares pretenden que se está muriendo pero él insiste en ver a Celestino, en este caso, el pájaro. De las respuestas de los familiares resalta con claridad que ‘Celestino y yo’ son una misma persona.<sup>161</sup>

Es aquí cuando el narrador se empieza a referir de tú al lector para incluirlo en la obra (un juego de espejo en el que el lector es el niño que a su vez es Celestino; o sea, todos son uno):

TÚ: Enséñenme el pájaro. ¡Enséñenme el pájaro!

ABUELO (*muy alegre*): ¡Aquí está! ¡Míralo!

TÚ: ¡Celestino!

ABUELO: Sí, ¡tú!

LA MADRE: Se muere...<sup>162</sup>

Nuevamente podemos divisar un juego establecido entre el escritor y el lector a partir del realizado entre personajes; o sea, mientras los personajes le dicen al protagonista que él es Celestino el escritor le dice al lector que él forma parte del libro al estar inmerso en la lectura, ya por eso forma parte del mundo de Celestino; por la fuerza de la imaginación gracias a la lectura. Es importante hacer mención de esto pues vemos la cuestión lúdica del doble llevada a su máxima expresión. Como se puede apreciar va más allá de la mera creación del amigo imaginario sino que mete de lleno a quien lee el libro.

Efectivamente, ya para acabar la novela Celestino muere y se une, por medio de la ingesta del primo, con éste último: volviéndose uno finalmente. Esto es muy importante debido que aquí se devela a función principal que cumple el doble:

Refiriéndose al doble, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, considera que se trata de la primera y más elemental expresión narcisista de la inmortalidad del alma humana capaz de oponer y de imponer la identidad personal a la omnipresencia de la muerte y

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 205-206

<sup>162</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 194-195

advierde que, sobre todo, representa una medida de autoprotección que crea el individuo como resguardo ante el peligro de que su “yo” resulte destruido.<sup>163</sup>

Y aquí es cuando la muerte hace entrada en la cuestión del doble ya que, Celestino funge como eterno protector del protagonista, si bien ambos se la pasan muriendo durante toda la obra (al igual que los otros personajes), no es sino hasta el final de la misma cuando hay una muerte definitiva del doble y con ello prácticamente termina la obra. Sin embargo, retomando la idea de la muerte como uno de los motivos del doble, Juan Herrero Cecilia en su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” explica la relación a partir de la teoría del alma como primer doble:

Para la ortodoxia cristiana, el alma perdura más allá de la muerte del cuerpo y accede a la dimensión sobrenatural donde moran los seres espirituales hasta recuperar su unión con el cuerpo al final de los tiempos. La creencia en el doble sería entonces una manera de enfrentarse con el enigma de la muerte, porque es en el momento de la muerte cuando el sujeto humano se transforma en el «doble» espiritual que lleva dentro de su propio cuerpo.<sup>164</sup>

No hay que olvidar el sentido de celeste dentro del nombre de Celestino: celestial. O sea, un ser que habita en más allá de lo terrestre y el cielo es donde yacen los dioses y las almas de los muertos; tiene sentido pues que haya una suerte de juego con esa idea del doble y el alma. Para complementar la cuestión del alma tenemos a Otto Rank que en su libro *El doble* explica esta relación con la muerte y el alma:

Para el primitivo, como para el niño, resulta evidente por sí mismo que seguirá viviendo, y la muerte se concibe como un suceso artificial, producido en forma mágica. Sólo con el reconocimiento de la idea de la muerte, y del temor a la muerte, consecuencia del narcisismo amenazado, aparece el deseo de la inmortalidad como tal [...] De este modo, pues, la creencia primitiva en las almas es, en su origen, nada más que un tipo de creencia en la inmortalidad, que niega con energía el poder de la muerte [...]<sup>165</sup>

Pero a pesar de todo lo anterior mencionado respecto a que si Celestino funge como esa alma del protagonista a manera de doble; hay dos cuestiones sumamente importantes que están relacionadas entre sí y forman la construcción de la historia. La primera de ellas es como la muerte y el otro yo van de la mano; al ser la forma de pervivencia a partir de la idea del alma, se juega el papel de Celestino como

---

<sup>163</sup> Arencibia, “Cuando lleguen los grandes aguaceros” en *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, p. 79

<sup>164</sup> Herrero, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, p. 19

<sup>165</sup> Rank, *El doble*, p. 131

duplo; cual protector del niño; primeramente, como amigo que le ayuda a tolerar su horrible mundo con compañía y consuelo y la segunda como aquel que no permite que éste muera en un mundo donde la muerte acecha sin piedad. El reflejo del agua que está en el pozo al inicio de la obra y es en el cual el niño ve su reflejo; y por ende Celestino se forma en su cabeza, además de las ya mencionadas circunstancias en las cuales vive (las cuales se abordan con Jung y cómo dicho entorno condiciona la creación del *yo* y por eso la del *otro yo*); ese reflejo es la condición narcisista innata en el niño, de la cual también habla Rank, que pone al alma como mecanismo de defensa ante la idea de la muerte. Por ello también ayuda a construir el hilo conductor de la obra, porque ante el miedo de la muerte, éste se crea un protector que la niega. La niega durante toda la obra hasta que ésta está por acabar y el doble muere definitivamente; aunque tanto el doble como el protagonista resucitarán en el siguiente libro de la *Pentagonía*.

Para la segunda de estas cuestiones es necesario citar nuevamente a Juan Herrero para entender algo importantísimo en relación con el doble. La realidad misma, desde una perspectiva platónica, tiene su propio doble:

Por otro lado, el dualismo filosófico, que desde Platón ha ejercido una influencia importante dentro del pensamiento occidental, traza una diferencia fundamental entre el mundo ideal (las ideas primordiales) y el mundo real material (reflejo imperfecto del mundo ideal, como explica el mito de la caverna, donde se reflejan imágenes que vienen de otra dimensión). Así, todo lo que es cognoscible no es más que el doble o el reflejo de un modelo ideal incognoscible.<sup>166</sup>

El doble no sólo está en el niño protagonista, sino en la ambivalencia de realidad e imaginación. Al igual que Celestino y su primo son uno sólo; la imaginación que vendría a ser el desdoblamiento de la realidad a partir de la concepción del niño de lo que es la realidad en sí. No es un mundo aparte, por eso no se maneja en una línea separada a la realidad; sino que ambas son una misma y dos a la vez, pero congeniando en el mismo plano, idéntico a los dos niños de la obra.

Este juego que hace Arenas está en todo el libro: “[...] la imaginación posibilita la creación de un no-yo, por eso es que dos cabezas tiene la lagartija, dos son las madres que tiene el narrador (la verdadera y la imaginada) y es él mismo quien tiene un doble.”<sup>167</sup> El doble invade todo ese mundo porque hay una ambivalencia de “realidades” dentro de ese mundo construido a partir de la visión de Reinaldo Arenas

---

<sup>166</sup> Herrero, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Op. cit.*, pp. 19-20

<sup>167</sup> Patraca, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*” en *Op. cit.*, p. 75

de querer mostrar las múltiples realidades: “Es un juego de reflejos y espejos en donde esta dualidad se confunde para volverse una, en la que reside la incertidumbre de quien es quién.”<sup>168</sup> Un espejo que es el pozo que refleja a un niño que debido a ese reflejo crea un ser igual a él producto del miedo a la muerte, posible por estar en un mundo onírico e imaginario creado por el niño para sobrellevar la realidad. El escritor muestra así las múltiples perspectivas de la realidad que la escritura posmoderna del autor cubano puede brindar.

Todo está conectado y todo es posible gracias a la escritura de este autor en su novela debut. Él nos muestra cómo está hecha la vida: en varios planos unidos, a pesar de que nosotros sólo creemos percibir uno, cuando en realidad estamos percibiendo varios al mismo tiempo; y por ello lo realmente mágico de leer este libro es poder ver en acción todas esas realidades expresadas como una sola.

---

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 76

## 2.2 Construcción del espacio

¿Por qué es importante hablar del espacio en esta novela? Se podría objetar que finalmente es un mundo alterado por la imaginación infantil convirtiendo la casa en un lugar indescriptible. Pues justamente para ver cómo lo irreal construye la realidad; porque hablar del espacio no es sólo en cuestión de descripción de lugares, sino también del espacio creado a partir de la imaginación; del mundo individual donde cada quien se mueve bajo los parámetros reales e imaginarios de su mente y sus vivencias.

En este apartado se verá cómo es que la conformación de la realidad a partir de los elementos concretos y los abstractos conforman ese espacio en su mente. Se tendrá a la casa como espacio fronterizo existente, pero con el cual inventará otros mundos posibles; sin mencionar que derribará los límites de las cuatro paredes para expandir su imaginación más allá de esas fronteras.

Además, el espacio funge como canal de movilidad para la muerte dentro de la obra. La muerte puede pervivir a través de las constantes defunciones de la familia campesina gracias al espacio vital construido por la cabeza del protagonista. La casa funge como medio de la muerte; por lo que se halla fuera de ésta, la naturaleza que acecha al campesinado cubano; como por lo que hay dentro, violencia y maltrato: lo que genera el deseo de matarse los unos a los otros. No sólo el espacio construye la novela, sino también le da un lugar a la muerte para existir; mientras el niño crea un mundo para fantasear y sobrellevar su vida, la muerte lo usa para “vivir” puesto que ésta se presenta no sólo por los peligros dentro y fuera del hogar sino también porque el niño valiéndose de la fuerza que le da su mente, permite a la muerte presentarse de distintas maneras a partir del espacio que lo conforma (ora un río desbocado ora su madre convertida en sapo): le da una forma para representarse por medios existentes, pero más vívida por la imaginación que la sostiene.

Así el espacio se convierte en pieza clave para entender *Celestino antes del alba* ya que el mundo que envuelve al niño también está envuelto por éste: él vive dentro de ese espacio, así como su familia y él y su familia mueren dentro de éste; es un espacio tan infinito como la imaginación que lo conforma.

### 2.2.1 Conformación de la realidad a partir de la imaginación: lo concreto y lo abstracto.

Latinoamérica parece un mundo donde todo es posible, donde la muerte y la vida conviven en el mismo plano, donde una mujer puede alzar el vuelo y desaparecer entre las nubes sin mayor problema, donde el sueño y la imaginación son tan reales para un escritor como lo es la miseria del campo. En ese mundo tan mágico y a su vez tan real es que encontramos una novela como *Celestino antes del alba*.

Para analizar este punto de cómo lo concreto (entendido en el plano material, cotidiano, común y corriente) y lo abstracto (entendido como la imaginación) conforman la realidad de la novela, hay que remitirnos a lo anterior mencionado sobre el lugar donde surgió y el tiempo cuando se escribió esta obra, para comprender la razón de su peculiar construcción narrativa y estilística, así como su temática y conformación.

Hay que empezar por el lugar y tiempo: La Habana de los años sesenta, lugar céntrico para la cultura cubana, cobijada por la Revolución. El libro se escribió en Cuba, la isla caribeña más grande de América Latina:

La realidad, puesto que incluye al hombre (que tiene la manía inveterada de pensar y soñar) es infinita, y en América Latina toda la realidad, incluso la visible, aún está por descubrir: ni siquiera se sabe dónde quedan los linderos de las grandes propiedades feudales. Mucho menos los límites entre lo real y lo fantástico.<sup>169</sup>

Y sobre esta visión de América, ¿qué opinaba el propio Arenas? Al parecer simpatizaba con la opinión de que, en Latinoamérica, lo real y lo fantástico coexisten en un mismo plano; pues en un artículo dedicado a José Martí, “Magia y persecución en José Martí”, publicado en *La Gaceta de Cuba* habló sobre esto: “La presión resulta intolerable para el poeta porque la imaginación es la expresión más absoluta de la libertad. El poeta que no reconoce la libertad, la imagina, y si es un genio, y está ubicado en el continente americano, convierte esta visión en realidad palpable, o perece.”<sup>170</sup> El poeta que está sometido a la opresión (tanto de la realidad como del sistema) se concede la libertad mediante los vuelos imaginarios de su creación; dichos pasajes imaginarios pueden cobrar vida y mezclarse en el plano de lo abstracto.

Para entender de mejor manera lo anterior expuesto se debe exponer la forma en la cual Reinaldo Arenas concibió la realidad y cómo lo reflejó en sus obras. En lo que respecta a la visión conjunta de su

---

<sup>169</sup> Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad” en *América Latina en su literatura*, p. 212

<sup>170</sup> Abreu, *Op. cit.*, p. 79

trabajo literario el escritor lo permeó con imaginación alucinante a manera de protesta ante la opresión del régimen que le tocó:

La presencia de la imaginación, de lo fantástico, del sueño, de imágenes como espejismos, de la alucinación y de la locura, en el marco de una escritura autoficcional altamente comprometida en contra del régimen castrista y de su «arte» propagandístico, no son para Arenas el símbolo de un alejamiento del arte respecto a lo real sino, al revés, la manifestación de una percepción menos monolítica y más aguda de la realidad.<sup>171</sup>

A través de todos sus escapes imaginarios Arenas construyó su propio concepto de realidad, que no es más que la realidad abstracta (construida a partir de los sentidos), la imaginación y el mundo onírico. Pero más allá de eso, el escritor cubano, también está en constante lucha contra el realismo de su época: el llamado realismo socialista. Contra ese realismo Arenas se enfrentó tanto en *Celestino antes del alba* como en *El mundo alucinante*:

[...] el llamado realismo me parece que es precisamente lo contrario de la realidad. Ya que al tratar de someter dicha realidad, de encasillarla, de verla desde un solo punto (<<el realista>>) deja lógicamente de percibirse la realidad completa.

Pero últimamente no sólo tenemos (padecemos) realismo sino que contamos hasta con realismo socialista, de modo que la realidad ya no sólo es vista desde un ángulo, sino desde un ángulo político.<sup>172</sup>

En contra de todos los detractores de su novela, por haber sido escrita en plena efervescencia del sentimiento revolucionario cubano, Arenas contestó a esos escritores “realistas”:

Ah, pero cuando tratamos de expresar las diferentes realidades que se esconden bajo una realidad aparente, los superficiales, que pululan en forma alarmante, los superficiales, a quienes hay que dárselo todo molido y masticado, pegarán el grito en el cielo y exclamarán satisfechos: “Ya se repite, porque vuelve otra vez a mencionar un hecho que ya describió”; ignorando que ese mismo hecho es infinito y se puede tratar también en forma infinita si en verdad queremos profundizar sobre el mismo, y queremos expresar todas las realidades.<sup>173</sup>

Luego explicó cómo plasmó esa visión que tenía de la realidad dentro de su libro:

---

<sup>171</sup> Souquet, “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen «alucinante» contra la falsedad del realismo socialista”, p. 11

<sup>172</sup> Arenas, “Fray Servando, víctima infatigable” en *Op. cit.* (2008), pp. 87-88

<sup>173</sup> Arenas, “Celestino y yo” en *Op. cit.* (2013), pp. 48-49

Yo siempre he pensado que hay muchas realidades y que la labor de un novelista es tratar de dar a conocer las diversas realidades. El error del ‘realismo’, por ejemplo, es tratar de presentar al hombre como si no soñara, como si no pudiera delirar, como si no pudiera imaginar, como si no pudiera alucinarse, pensar, soñar. [...] El hombre, precisamente por ser hombre, tiene una realidad interna que es mucho más rica que la realidad externa y esta realidad interna es la realidad eterna puesto que lo que justifica al hombre sobre la tierra es precisamente su capacidad de imaginar, de soñar, de inventar. Y esos sueños y esas invenciones, o esas alucinaciones, son parte de la realidad. [...] En *Celestino antes del alba* vemos toda esa realidad del personaje que sueña, que alza el vuelo, que hace toda una serie de cosas que dentro de la coherencia del realismo convencional sería absurdo. Sin embargo, en ese absurdo está la gran realidad del ser humano.<sup>174</sup>

Arenas estipula que parte de lo que hace a un ser humano ser, justamente eso, es el poder de la imaginación; la cual nos permite crear diferentes realidades de las percibidas con nuestros sentidos físicos; nos da la oportunidad de construir mundos posibles con sólo cerrar los ojos; y un escritor puede plasmar dichos mundos en el papel y lograr hacer imaginar a las personas una realidad diferente a la cotidiana. En ello recae su libro en cuanto a que el protagonista para escapar de su realidad fabrica una llena de alucinaciones; y esas alucinaciones son reales para el pequeño en cuanto a que sufre, se regocija, tiene miedo y se siente alegría por cada aventura. Esa es la realidad a la cual se refiere Reinaldo Arenas que las personas podemos sentir.

Todo lo dicho con anterioridad hasta este momento no es sino el prelude para poder analizar la percepción de múltiples realidades planteadas por el autor. Para ello expondré los conceptos en los cuales me baso para la elaboración de este análisis. El primero tiene que ver con la cuestión de la aprehensión de la realidad a partir de cómo el lector crea en su mente una realidad por medio de lo que lee. Esto lo llevó al plano del relato que consiste en proponer que el niño valiéndose de su conocimiento empírico del mundo crea un mundo alterno con un amigo imaginario para sobrellevar su triste vida. El segundo es definir qué postura tomo respecto al concepto de mi análisis, es decir, el concepto de imaginación.

En cuanto al aspecto número uno, parto por lo expuesto por Gloria Vergara en su libro, *Tiempo y verdad en la literatura* en su capítulo “Los objetos representados” en el cual habla de cómo aprehendemos la realidad literaria:

---

<sup>174</sup> Montenegro y Olivares, “Conversación con Reinaldo Arenas” en *Taller literario*, pp. 62-63

[...] " el contenido del correlato puramente intencional de la oración debe ser tan precisamente ajustado [...] al conjunto de circunstancias existente en la esfera óptica que es ópticamente independiente del juicio". De estas cualidades, se desprenden las funciones básicas del juicio con relación a la verdad literaria en tanto que "transpone" y "adecua" el contenido del correlato puramente intencional. De aquí que podemos decir que tiene un desplazamiento de la realidad "real" a la realidad de la obra. Y al desplazarse de esa realidad "real" para entrar al mundo de la obra, los objetos se vuelven intencionales e intersubjetivos; [...] cuando vamos concretizando la obra hacemos también una correlación entre lo que "potencialmente" está en las palabras y la realidad que conocemos.<sup>175</sup>

Como se explica en la cita, el lector se vale de la realidad concreta para conformar la realidad literaria; esto, como se verá después, funciona de igual manera en la obra ya que el niño abstrae la realidad de su entorno para crear tanto a Celestino como las situaciones inverosímiles que le suceden, así como las figuras irreles y los animales parlantes. Todas sus fantasías están cargadas de una realidad concreta, pero gracias al filtro de la imaginación se vuelven episodios de maravilla: verosímiles para la mirada infantil.

Por lo que se refiere a la imaginación, me valgo de un artículo científico, "Imaginación: definición, utilidad y neurobiología." de la *Revista de Neurología* debido a complementarse con lo planteado por Vergara: "[...]es el proceso cognitivo que permite al individuo manipular información generada intrínsecamente con el fin de crear una representación «percibida» por «los sentidos de la mente»".<sup>176</sup> Así el niño se vale de su imaginación, ese lugar en la mente donde se puede reinterpretar la realidad valiéndose de ésta misma, para conformar el mundo en el que vive.

En cuanto al papel de Celestino dentro de la obra, partiendo de la premisa de la imaginación como conformación de la realidad, hay que recordar que él es un poeta y retomando a Vergara, pero ahora sobre lo referente a los poetas y su conexión con la creación de la realidad, dice:

[...] el poeta se crea a sí mismo y hace que el lector logre su propia creación, se vuelve a la experiencia original, al origen que nos revela. Entonces "la poesía despierta la apariencia de lo real y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos

---

<sup>175</sup> Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura*, pp. 63-64

<sup>176</sup> Drubach, D., Benarroch, E. E., y Mateen, F. J., "Imaginación: definición, utilidad y neurobiología." en *Revista de Neurología*, p. 353

creemos en casa. Y, sin embargo es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad"<sup>177</sup>

Y es que de eso trata también la imaginación, del poder del individuo para crear. Considerando lo anterior, Celestino con su poder creativo ayuda a conformar la narración al desenvolverse en ese mundo imaginario; de hecho, podría ser él el puente que el niño creó entre la realidad cotidiana y la fantasía imaginada en su cabeza, pues tomando la concepción de Vergara, el poeta es capaz de construir su propia realidad: “El poeta observa el mundo, se crea en él y crea otra realidad en el poema. Por tanto, como realidad auténtica, el poema tiene la posibilidad de presentarse a la conciencia como experiencia originaria.”<sup>178</sup> El poeta crea algo partiendo del mundo observado y lo recrea en su poesía. Celestino es el doble del niño protagonista, el cual creó ese universo mágico gracias a elementos oníricos y a su imaginación; la relación es que como ambos seres son en realidad uno, ambos pueden crear y recrear ese cosmos a su antojo. Celestino funge como ese intermediario entre lo fantasioso y lo real; es visto por todos y tiene su historia de vida, pero no deja de ser un ente de luz mágico quien acompaña al niño en sus increíbles aventuras: comparte ambos planos indistintamente. No es que el niño cruce de un plano a otro, sino que gracias a Celestino los planos se mezclan; todo gracias al poder de la imaginación. Me remito al artículo de la *Revista de Neurología* para sustentar la posibilidad de sus aventuras imaginarias:

Mediante la imaginación, una persona puede transitoriamente salir, al menos en su mente, de su realidad inmediata y transportarse a otra más favorable. Quienes tienen hambre pueden imaginar comida, quienes están cansados pueden imaginarse descansando, quienes están solos pueden imaginar amigos y quienes están aburridos pueden imaginarse diversión. Virtualmente, cualquier necesidad o deseo puede satisfacerse, aunque de forma temporal, en el reino de la imaginación.<sup>179</sup>

En la novela el niño protagonista se vale de ese poder otorgado por la imaginación para evadir la soledad, superar el aburrimiento y hasta confrontar la hambruna; y por momentos, hacer dudar al lector si en verdad todo lo visto es realmente la realidad que él comprende como cierta. No obstante, esta conformación de la obra no sólo se basa en extraer realidades y hacerlas fantasía; también en la cuestión de la dualidad, como explica Nivia Montenegro en su artículo “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”:

---

<sup>177</sup> Vergara, *Op. cit.*, p. 102

<sup>178</sup> Vergara, *Op. cit.*, p. 103

<sup>179</sup> Drubach, D., Benarroch, E. E., y Mateen, F. J., “Imaginación: definición, utilidad y neurobiología.” en *Op. cit.*, pp. 354-355

Para llevar a cabo esta tarea de auto-análisis, el texto se vale de dos series de connotaciones que surgieren un polo de construcción y otro de destrucción entre los que se mueve la narración. Ambos grupos de connotación se construyen a partir de la oposición sombra/luz y de una serie de parejas de valor equivalente (neblina/sol, oscuridad/claridad, árbol/desierto, frescura/calor) que indican, por un lado, la borrosidad y difuminación asociadas por el narrador con la imaginación poética; por el otro, la implacable esterilidad solar identificada con la desnudez imaginativa.<sup>180</sup>

Un ejemplo que ilustra perfectamente lo anterior es cuando Celestino y su primo están juntos mientras Celestino está escribiendo su poesía interminable y entonces llega el abuelo a interrumpirlos:

Por fin abuelo nos ha descubierto; veo entre la neblina su hacha echando chispas. Voceo a Celestino para que deje de escribir y salga corriendo. La bruja también echa a correr detrás de mí. Y los tres nos escondemos entre las piedras grandes, que están siempre más allá del río... El sol, que ya se deja entrever, hace que la bruja desaparezca poco a poco.<sup>181</sup>

Aquí se aprecia el contraste entre lo real (el abuelo y su hacha) y lo imaginario (la bruja) que se mezclan para conformar la realidad; del mismo modo está la cuestión de que el sol (representante del día, opuesto a la noche y al mundo onírico que ésta cobija) derrite la magia de la bruja al desaparecer la neblina que yacía cubriendo a los niños. Valiéndose de estas ambivalencias se conforma este mundo tan alucinante y subversivo; empero de no ser el único. Sin mencionar que aquí se aprecia el elemento del cuento de hadas en cuanto al villano (abuelo), el elemento sobrenatural (la bruja), la dicotomía bien y mal (noche y día); esto es debido a que la obra presenta la visión infatigable de la vida y en gran medida ésta es nutrida por los cuentos contados por su madre, por ello se ven reflejados en el devenir de los acontecimientos imaginarios recreados por el niño.

Otro de los elementos es el poder que tienen las palabras dentro del mundo del niño; como se ha mencionado antes, en cuanto al hecho del poder creativo respecto a Celestino, pero no sólo operan bajo los caprichos del poeta, sino en general. Así lo deja entrever el escritor del libro en una entrevista que tuvo con Mónica Morley y Enrico Mario Santi:

Cuando mi madre me decía ‘Me voy a tirar al pozo’, el niño que oía aquello veía ya a la madre que caía al pozo, el agua del pozo que subía y la cubría, y toda una multitud

---

<sup>180</sup> Montenegro, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*” en *Op. cit.* (1990), p. 57

<sup>181</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 155

de imágenes. Porque todo eso forma parte de una realidad. Es lo que se llama la realidad verbal de la imaginación: todo aquello se ve.<sup>182</sup>

Por eso cuando el niño escucha decir algo a la madre lo toma como verdad, pues para un niño pequeño las cosas que le dicen los adultos son tomadas muy seriamente; y por ello todo lo que le dice su abuela respecto a los fantasmas él lo asimila como cierto y empieza a verlos.

La fuerza dinámica de la novela es la imaginación, la cual impulsa el acontecer narrativo. El niño está viendo imágenes alucinantes constantemente, siempre se encuentra cambiando la realidad al mezclar los acontecimientos reales con sus fantasías; sueña con los vivos y juega con los muertos, empero creyendo sus engaños, sublimando sus frustraciones pero manteniendo sus esperanzas.<sup>183</sup> Una ejemplificación muy acorde a lo recién aludido es cuando su familia muere por vez primera en una de sus alucinaciones al creer que los pedazos de dos nubes que chocaron cayeron sobre su casa y mataron a sus abuelos, a su madre y a Celestino<sup>184</sup>. La muerte se vuelve un juego imaginativo donde los vivos mueren y no mueren; donde mata a la gente que lo desprecia y ayuda a quienes lo aman (Celestino o un pájaro sin hogar); donde se vale de la naturaleza (nubes y hormigas) para que complementen su juego imaginario. Sin embargo, la violencia no sólo viene por parte de la naturaleza hostil del campo, sino por medio de los familiares también. De tal forma, hay fantasías suyas en las cuales están imbricados ambos seres; la naturaleza y su familia, compartiendo el mismo grado de hostilidad:

Es la visión de este narrador la que proyecta su propia realidad formada por dos elementos que forman los dos registros que entretienen el relato, su imaginación y la realidad rural a la cual se enfrenta, con sus violencias, necesidades y contradicciones. Estos dos niveles se nutren entre sí para crear el hilo estructurante del texto--el argumento, en el sentido tradicional del término, no existe. Este hilo las aventuras del narrador mientras se enfrenta a la naturaleza y a los adultos.<sup>185</sup>

La naturaleza tiene tanta importancia en el protagonista porque, como se había hecho mención anteriormente, lo que ayuda a conformar su mirada del mundo es la imaginación y los elementos físicos que lo rodean, por ende, al vivir en un campo --un campo pobre y hostil-- está rodeado de ese elemento y ello hace que el niño le dé tato peso.

---

<sup>182</sup> Morley y Santi, "Reinaldo Arenas en su mundo alucinante: una entrevista" en *Hispania*, p. 117

<sup>183</sup> Cfr. Lugo, *Op. cit.*, pp. 70-71

<sup>184</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 27-28

<sup>185</sup> Rodríguez, *Literature and society: three novels by Reinaldo Arenas, Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas y otra vez el mar*, p. 55

Una muestra de eso es cuando el niño imagina que juega con un elemento celestial, pero de repente éste -cual elemento de la naturaleza, indomable- se le vuelca en contra y lo ataca dándose cuenta que el aura eran su madre y abuela:

Un día yo cogí a un aura por las patas, cuando volaba más arriba de las nubes, de veras que la cogí y la halé lo más que pude, pero, de pronto, el aura se puso furiosa y se me reviró y me cayó a picotazos. Entonces yo me di cuenta que el aura que había agarrado era mi madre y mi abuela que andaban por allá arriba, quién sabe en qué bilonguería.<sup>186</sup>

Y así sin más pasa de un estado de fantasía a uno de realidad, pero sin abandonar ese mundo imaginario, donde su madre y abuela andan entre las nubes:

En el mundo del niño-narrador/Celestino las demarcaciones entre lo real (lo verosímil) y lo soñado/imaginado (lo inverosímil) quedan borradas para el lector. La novela transgrede todo deseo de establecer deslindes lógicos, es decir, substituye la razón por una alucinante multiplicidad de realidades que se bifurcan y extienden a través de todo el texto.<sup>187</sup>

El mundo del niño cambia constantemente, pero esos cambios no son notados por éste, él los ve como algo cotidiano en la vida; en esa vida tan aberrante y onírica los elementos de la naturaleza tienen voluntad propia y se vuelvan en contra de él y su primo, pues hay que entender que el filtro del ojo infantil los hace creer que la naturaleza es peligrosa no porque conlleva peligro per se –como cualquier adulto entendería- sino porque es mala. Esa idea con la cual carga un niño de aquello que es peligroso hace que éstos le teman por su incompreensión del mundo.

Otro elemento onírico del libro, ideado por la imaginación del infante, es el efecto de la prosopopeya. El narrador se comunica con los animales o con los insectos, ya sea que sean amigos o enemigos. También sucede la situación contraria: la transformación de los seres humanos en animales.<sup>188</sup>

A continuación un ejemplo sobre la comunicación del niño con los animales del campo:

-Sí, puedes. Esta noche sí puedes -me dice una bandada de totises, que pasan volando muy alto y todos en filas, uno tras el otro. Pero, ¡cómo es posible que esos totises me hayan hablado! No lo creo. Vuelvo a mirar al cielo y la línea negra de sus alas es recta y perfecta: el viaje de los pájaros ha continuado y ya yo nunca podré saber la verdad.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 117

<sup>187</sup> Soto, "Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva" en *Op. cit.*, p. 349

<sup>188</sup> Cfr. Panichelli, *Op. cit.*, p. 264

<sup>189</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 33

Otro elemento que une a la naturaleza con la familia es cuando la abuela se metamorfosea en un ave. Allí la imaginación funge como filtro de la realidad nuevamente:

Abuela se arrodilla en el patio y levanta el pichón de aura lo más que puede, estirando bien alto las manos. Luego empieza a bailar y a dar brincos, y sale corriendo como una centella hacia la mata de higuillos. Allí da un salto muy grande y, de pronto, se convierte en un pájaro muy raro, que da gritos como si fuera una mujer. El pájaro se queda quieto en el capullo altísimo de la mata de higuillos, y yo le caigo a pedradas. Pero tengo tan mala puntería que lo único que hago es espantarlo.<sup>190</sup>

Todo lo anterior tiene que ver con la forma de ver la realidad a partir de su visión infantil. La imaginación es su vía de escape y gracias a eso puede disfrutar dentro de su desgracia personal:

Dentro de su amarga soledad rural, agobiado por la incesante persecución familiar, Celestino empieza a desarrollar una imaginación eidética, que aparentemente raya en la alucinosis. Para Arenas, la alucinación es un puente del que se vale el protagonista para desplazarse desde su circunstancia (espacio real) hacia el de su creación mental (espacio artificial e imaginario). Le sirve de medio para crear una dimensión ideal que está por encima de la situación cotidiana de violencia. Al situarse en ese plano, el protagonista supera su infelicidad y, hasta cierto punto, puede temporalmente vivir mejor tolerando su desagradable y fea realidad.<sup>191</sup>

Una de las maneras para evadirse mostrada es cuando él y Celestino crean juntos un castillo:

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 el libro de muchas letras y dibujos de colores. ¡Más lindo todavía que ése! Porque el de nosotros será un castillo de verdad y no como ese que él me enseñó que, en fin de cuentas, no es más que un papel coloreado.<sup>192</sup>

El castillo ya mencionado es hecho por ambos niños valiéndose de elementos comunes y corrientes como la tierra y habitado por pomos. Una recreación en todo aspecto de ese mundo “real” usando su creatividad para darle vida, y hacerlo, como ya se ha dicho antes, real a sus ojos. Nuevamente aparece un elemento de los cuentos de hadas: el castillo. Al ser tan recurrente los niños toman ese referente como algo positivo, un lugar que los resguarda en una fortaleza llena de pureza donde habitan los

---

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 43

<sup>191</sup> Lugo, *Op. cit.*, p 72

<sup>192</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 104

príncipes y princesas, seres buenos y nobles que viven vidas llenas de lujos y no están amenazados por la hostilidad de la naturaleza. Por ello eligen crear un castillo, aspiran a escapar de su miseria y el mejor lugar para escapar es aquel que los protege del mundo exterior.

Ya se han puesto múltiples ejemplos de cómo la imaginación ayuda a la conformación de la realidad, por ende, al espacio, no concreto, sino abstracto en el cual el protagonista y su primo se mueven. La realidad en la que habitan no son las cuatro paredes de su casa, sino el mundo imaginario mutuo; un mundo poblado de animales que hablan, metamorfosis de humanos, muertos que no mueren y tías que son brujas. Como dice Alicia L., Rodríguez en su tesis *Literature and society: three novels by Reinaldo Arenas, Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas y otra vez el mar*, respecto a la sección de *Celestino antes del alba*:

La realidad se interpreta en *Celestino* en función de las posibilidades de la imaginación, combinando atributos de la fábula infantil de las tradiciones literarias (los duendes, las brujas, la palabra mágica) "lo real maravilloso" de la tradición americana (la brujería afro- cubana, las apariciones de santos), pero nunca sin olvidar la realidad circundante y su significado social.<sup>193</sup>

En cuanto al uso de las brujas, un elemento que se repite por doquier en la obra y tiene un peso muy importante por lo mismo, dejaré que el mismo Arenas lo explique:

Las brujas han jugado un papel muy importante en mi vida. Primero, las brujas que pudiera considerar pacíficas, espirituales, que reinan en ese mundo de la fantasía; aquellas brujas, a través de la imaginación de mi abuela, poblaron mis noches de infancia con sus misterios y sus horrores y me conminaron más adelante a escribir mi novela *Celestino antes del alba*.<sup>194</sup>

Para cerrar este punto es necesario hacer hincapié en cómo la imaginación conforma tres cosas: la realidad, la narración y el espacio en la obra. La realidad, al conjuntar los planos de lo concreto con lo abstracto; con ello permite la movilidad de la muerte por toda la novela, aunado al ideal de realidad múltiple que tiene el escritor. De lo anterior se rescata que justamente por esa visión múltiple es que la imaginación permite la movilidad de la narración, pues a través del flujo de conciencia se retrata en la novela la forma del pensamiento; o sea, sin marcar las divisiones de cuando termina algo y empieza algo más, a parte del hecho de ver la transformación de humano a animal, elemento natural o monstruo de un

---

<sup>193</sup> Rodríguez, *Op. cit.*, p. 52

<sup>194</sup> Arenas, *Op. cit.* (2014), p. 315

segundo a otro sin cuestionárselo. Ese flujo hilvana la narración de un acontecimiento a otro sin detenerse y asemeja a la realidad abstracta de la mente de la mejor manera sobre el papel. Finalmente, la cuestión del espacio que atañe a la conformación de los dos planos en los que se desenvuelve la historia del pequeño. El mundo material y el fantasioso fungen como un espacio donde ambos se mueven y pueden coexistir, pero lo grandioso de esto es que los dos planos, son uno y a la vez dos: como la visión de Arenas sobre la realidad. No hay una forma de ésta sino varias que conforman una sola. Esta obra no es sino el reflejo de la percepción que se tiene sobre este continente donde todo es posible: donde la imaginación se mezcla con la realidad, la muerte con la vida y los sueños con la vigilia para conformar así, un mundo “realmente” alucinante.

### 2.2.2 La casa como espacio de la imaginación.

Durante toda la obra, el niño protagonista tiene desplantes alucinantes dentro de su mundo infantil: va y viene del cielo o se pone a convivir con seres fantásticos (como la araña nocturna) o habla con los animales (como las lagartijas) o ve a su madre convertida en animal (como en un sapo); esos elementos conforman el espacio concreto y abstracto en el sentido de la realidad, sin embargo, las fronteras del mismo también se delimitan y mezclan en lo que se refiere al rango de movilidad del infante. Ese espacio es el que conforma su hogar; o sea, su casa y lo aledaño a ésta. Las alucinaciones respecto a la conformación de la casa por parte del niño, permiten la construcción de la realidad en la que vive por ser el espacio donde se mueve a nivel ontológico. Tanto su imaginación, como la crudeza del campo cubano crean ese mítico espacio que funge como un hogar, a veces cálido a veces cruento, donde el pequeño vive sus aventuras junto con su primo.

La casa, según Chavalier es al igual que la ciudad y el templo, la imagen del universo que está en el centro del mundo<sup>195</sup>; y efectivamente lo es en todo aspecto para el personaje principal de esta historia; pues como niño no tiene otro lugar a donde ir así quisiera irse muy lejos por el constante maltrato de sus despóticos familiares. Pero como no tiene otra opción, se limita a sobrevivir en su casa usando de su imaginación para sobrellevar el aburrimiento del trabajo y el tedio de la falta de diversiones en medio de la nada agrícola; por eso también para saber cómo está construida su realidad es imperante saber las limitaciones físicas de su espacio familiar, aunque ciertamente, el niño las trasgrede gracias al poder de su mente.

Para abordar la cuestión del espacio en la narrativa se usará la perspectiva que tiene el narrador, es decir el niño, para poder comprender cómo está elaborada la cuestión espacial de su casa a partir de los elementos concretos los cuales se ven modificados por los abstractos productos su imaginación. En lo concerniente a la perspectiva está la propuesta de Luz Aurora Pimentel para focalizar la perspectiva de los personajes sobre el mundo en el cual se desarrolla la obra:

La perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa. Su medio de transmisión puede ser, o bien el discurso narrativo, o bien la narración pseudofocalizada en la que, a pesar de la deixis de referencia sea en apariencia figural, el grado de restricciones de orden espaciotemporal, cognitivo, estilístico, etc., corresponde más bien a la perspectiva narratorial que a la figural; o bien el medio de transmisión puede ser el propio discurso de los personajes utilizado como portavoz de

---

<sup>195</sup> Cfr. Chavalier, *Op. cit.*, p. 257

la perspectiva narratorial. En tales discursos las restricciones espaciotemporales, cognitivas, etc. coincidirán, punto por punto, con las del narrador. Pero generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narratorial será el narrador quién describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; [...] pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva.<sup>196</sup>

Como indica Pimentel, el espacio depende del ojo de quien lo narra, por eso éste está tan onírico y bizarro, pues el filtro del niño pasa por su alucinante cabeza, por lo tanto, es obvio que la construcción de su hogar está bañada de imágenes subversivas y raras. El espacio delimita el lugar de las acciones de la novela y por ello también forma parte implícita de la narración, por lo tanto, su estudio ayuda al análisis del hilo conductor de ésta. Relacionado a lo anterior, Pimentel explica que la construcción del espacio también ayuda a la del personaje; el espacio funge como una suerte de prolongación del ente del personaje, ayuda a su construcción:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el entorno indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. [...] El entorno tiene entonces un valor  *sintético* , pero también  *analítico* , pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una  *explicación*  del personaje.<sup>197</sup>

El niño a través de su visión crea su espacio que lo limita, pero eso es inversamente proporcional pues el espacio limitante también lo conforma a él. El mundo que observa lo predispone para muchas otras cosas: el hecho de imaginarse lugares imaginarios dentro de la misma casa es una condición impuesta por el aburrimiento de la simplicidad de la misma. Otra función radica en la descripción que hace de las cosas; pues, según Pimentel la descripción ayuda a formar una idea del aspecto del espacio:

[...] la función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el  *observador* , que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe: qué aspecto del espacio diegético, y desde qué ángulo se registren, dependerá directamente del observador que asuma la descripción.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 114

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 79

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 41

La forma en la cual describe su entorno, en el caso específico de su casa, da a notar su visión del mundo; a veces la verá horrible por el aburrimiento y el maltrato, pero en otras la verá bella a pesar de lo sucia que es. A lo anterior hay que remitirse un tanto a la cuestión del doble como a la conformación de la realidad por lo abstracto y concreto: el niño no es “objetivo” pues serlo significaría limitarse a una sola visión de las cosas. Por ello si el niño describe de diferente forma una sola cosa, es porque ésta, como la vida tiene varios matices con los cuales se puede ver y no deja de ser adecuado. O sea, la obra se maneja por ambivalencias, en el caso de la casa; la descripción de la misma por los dos planos (imaginario y lo existente tangible) permite mostrar la percepción de los personajes mediante la mirada de la niñez.

Por tanto, la descripción funge como elemento narrativo y como una frontera del relato mismo para la creación de ese mundo imaginario; que, si bien no se limita a la casa como tal, sí es el espacio que más pesa sobre el protagonista. Empero, cabe preguntarse, ¿cómo es que el niño conforma ese surreal hogar? La respuesta a eso la tiene Maurice Blanchot en su libro *El espacio literario*: “La imagen, según el análisis común, está después del objeto: es su continuación; primero vemos, luego imaginamos. Después del objeto vendría en la imagen. “Después” significa que primero es necesario que la cosa se aleje para que podamos captarla.”<sup>199</sup> El niño crea ese mundo nutriéndose de la realidad focal (el lugar en el que vive y sus alrededores) para poder distorsionarla a placer, no puede inventar sobre la nada, aún su casa, tiene elementos palpables. Así que, para poder abordar la creación del espacio en su casa de manera externa e interna, primero hay que establecer el plano de lo existente para ver de dónde nace lo imaginado. Para ejemplificar lo anterior se pondrá un fragmento de la novela para demostrar cómo, a pesar de vivir en el campo, el niño es consciente de su paradigma geográfico pues es capaz de nombrar los lugares aledaños a su hogar:

Abuela y abuelo han metido todos los trastos en el baúl grande que está detrás de la prensa de maíz. Ahora le pasan una gran cadena al baúl y obligan a mi madre a que lo arrastre. Mi madre delante puja y tira. Abuelo y abuela, detrás, empujan el baúl [...]. Así pasan ya por detrás de la casa, dejan el pozo -donde Adolfina canta con la boca cerrada- y se pierden por todo el saó.

Yo trato de alcanzarlos, pero cada vez están más lejos. Atraviesan las lomas de La Perrera, las sabanas de Aguas Claras; se encaraman ya en los cerros de Gibara...<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Blanchot, *El espacio literario*, p. 226

<sup>200</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 159-160

A pesar de no ser parte de su casa, sí necesita el niño partes del mundo existente para saber dónde está su hogar. Gracias a este grado de orientación proporcionado por el escritor es que se puede construir de mejor manera el espacio de la obra. Interesante es leer ciertos nombres de la zona por la cual vivió el niño protagonista; de hecho, esos lugares sí existen en el pueblo de Perronales (lugar donde nació y vivió en su infancia el escritor cubano), entonces con estos elementos vemos cómo a partir de la no ficción se crea ficción dentro del libro. Es esta cuestión de qué a pesar de ser una obra ficcional se necesita forzosamente siempre el implemento de elementos reales para la conformación de un espacio.

Una vez abordada la cuestión de la perspectiva para la construcción del espacio es momento de pasar a los elementos que conforman la casa y lo que la rodea. En principio hay una descripción de cómo es el entorno en el que está la casa:

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...?<sup>201</sup>

Las matas, que no son otra cosa que árboles y rodean su casa, son parte del exterior. La naturaleza les condiciona la manera de vivir a él y a su familia; tienen esa dependencia y por ello la falta de matas para cubrirse del calor modifica la casa y el niño imagina cómo será ésta sin las plantas. Crea su espacio a partir de su condición espacial objetiva y a partir de la modificación de ésta, modifica la subjetiva. Y dentro de esa subjetividad se puede apreciar gracias a los adjetivos (pelada, jorobada) y a un verbo (se arrastran) que el niño termina dándole rasgos humanizados a la casa; el espacio termina por tener cierto grado de vida gracias a la mirada infantil; esto demuestra cómo el espacio no es sólo un elemento físico sino también tiene su propia esencia que juega un papel ponderante en la obra.

En cuanto a los medios que lo rodean tenemos un ejemplo de la violencia que abunda en su casa con el hacha del abuelo:

Hachas y ruidos de hachas es lo único que se ve y oye en esta casa de hachas, forrada de hachas y repleta de hachas que cuelgan del techo, de los cujes, de la cumbrera. Que

---

<sup>201</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 40 y 43

forman el piso, el corredor, las canales. Y hasta las estacas con las que abuelo ha hecho una mesa para poner las hachas están repletas de hachas.<sup>202</sup>

El niño describe su propia casa como una “casa de hachas”, el hogar está conformado por un objeto usado para violentar; y como se verá después, usado para esparcir la muerte en su mundo infantil. Este medio que rodea al infante conforma su concepción de la casa en los dos planos, pues si bien el abuelo puede tener varias hachas para el trabajo agrario, en la mente del niño ve un centenar porque con ese instrumento lo oprime; el espacio no es sólo lo que limita la casa, sino también los objetos que lo conforman. ¿Pero cómo es la casa del protagonista? Dejemos que éste la describa valiéndose de ese doble discurso (concreto y abstracto) conformante de su realidad:

Y ahora la casa se *está* cayendo. [...] Si se cae la casa, el fogón grande, hecho de ceniza mojada, también se desmoronará, y entonces yo no voy a poder seguir viviendo. [...] Y si la casa no tiene el techo tiznado yo no quiero vivir en ella. Y si la casa no está llena de rendijas y por cada rendija puedo ver lo mismo que yo veo por éstas, yo no quiero vivir en ella. Y si la casa no tiene unas patas de chivo, colgando junto con unas mazorcas de maíz, del techo, yo tampoco quiero vivir en ella. 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.<sup>203</sup>

Se aprecia que la descripción conlleva no sólo la cuestión estética de la casa sino su valía como espacio de vivienda y de juego. Es su espacio, no sólo de vida, sino donde imagina y donde sueña, porque también para eso funge la casa, es un lugar donde puede dejar volar su imaginación partiendo de elementos concretos. No se describe completamente la casa porque eso equivaldría a limitar el espacio imaginario. La mente del niño transforma el lugar a través de la exaltación de los sentidos; su percepción se ve alterada por cómo cree que es el lugar donde vive. Esto obedece a una visión infantil donde se exagera cada elemento en pos de tratar de definir su mundo, en este caso su mundo está limitado a su casa, y por eso mismo no desea limitarla al describirla de forma tradicional, pues si lo hiciese estaría restringiendo su mundo al plano terrenal, en cambio así pudo dejar las puertas abiertas de su imaginación para vivir en un espacio inconmensurable y lleno de invenciones oníricas para poder vivir sus aventuras.

---

<sup>202</sup> *Ibíd.*, pp. 86 y 89

<sup>203</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 163-164

No hay que olvidar que el niño es un soñador, un creador; por ello la casa no sólo protege sino fomenta esa capacidad de crear a partir de lo soñado:

[..] la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos; y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser.<sup>204</sup>

A pesar de ser una mísera casa, para el lector pareciera un lugar sumamente grande, esto claro, gracias a la imaginación del hijo de la familia de campesinos. No es de extrañarse que la casa, parezca enorme, pues los niños van de un lado al otro y pareciera no tener límites; esto se logra gracias a la descripción basada en lo onírico e imaginario:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.<sup>205</sup>

La casa parece infinita porque la imaginación con la cual se moldea lo es. A pesar de sólo haber unas cuantas puertas, ventanas, habitaciones y un fogón pareciera ser inmensa y desproporcionada.

Respecto a la violencia en el espacio; es vital señalar la importancia de la casa como medio de protección para el niño de la hostilidad del campo cubano; porque más allá de los peligros auténticos que acechan a él y a su familia, están también los que él idea dentro de la suya o los que partiendo de amenazas concretas él las hiperboliza en su cabeza. Esto lo propongo basándome en lo propuesto por Ángela Betanur Garcés en *Aproximación semiótica a la narrativa* cuando habla de la espacialidad dentro de la obra y señala cómo en la literatura se relaciona a la naturaleza con el peligro y a la cultura (en cualquiera de sus representantes, por ejemplo, la casa) como la seguridad:

[..] de las oposiciones sémicas en relación con el espacio es naturaleza vs cultura (primera articulación del universo semántico social). “Casa”, “muros” y “ciudad” dependen de la /cultura/, mientras “mar”, “escollos” y “costa”, dependen de la /naturaleza/. Se relaciona con la oposición vida vs muerte (primera articulación del

---

<sup>204</sup> *Ibíd.*, p. 29

<sup>205</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, p. 163

universo semántico individual): la /cultura/ parece ir en el sentido de la vida [...]; mientras que la /naturaleza/ se dirige más bien hacia la /muerte [...]<sup>206</sup>

De lo anterior expuesto está el ejemplo de cuando se describe el poderío destructor del río:

El río se oye bramar allá abajo. Ese río es incansable, y, poco a poco, ha ido arrastrando casi toda la tierra y las matas y ya sólo quedamos nosotros, aquí, dentro de un tronco de ocuje y rodeados por esa veta de agua sangrosa que crece y crece sin parar, llevándose reses, árboles y gente [...]<sup>207</sup>

Con esto se construye el espacio exterior en el que se mueve el protagonista. Aunado a lo anterior y en relación a la naturaleza como factor de muerte; está la muerte dentro de la cuestión espacial en la novela. Esto último se ve en el espacio conformado por el cementerio perteneciente al castillo:

-Este castillo está todavía sin terminar -me contestó, en la misma forma en que yo le pregunté.

-¿Por qué dices eso? ¿Qué le falta?

-Algo muy importante. ¡Hemos sido unos tontos!

-¿Qué cosa es lo que falta? Dime.

-Qué cosa va a ser: el cementerio.<sup>208</sup>

El lugar que ocupa el cementerio es a las afueras de su casa, por el saó en donde juegan Celestino y su primo. El cementerio está ligado íntimamente con la muerte, pero no sólo eso, sino que los muertos se mueven dentro de ese limitado espacio, se limitan a habitar sus tumbas que yacen fuera de lo civilizado, y así se reafirma la dicotomía de vida y cultura con muerte y naturaleza:

La dimensión simbólica en los escritos de Arenas transgrede el principio ordenador de la sociedad contemporánea, la discriminación social contra los muertos, relegados el espacio proscrito de las tumbas [...].el panteón que el niño y su doble instalan en el interior del castillo mágico en *Celestino* deviene imagen de la relación simbólica. La incorporación del cementerio al castillo, al "laberinto" narrativo, comprueba que el sistema poético de Arenas se fundan un decreto simbólico, el intercambio vida/muerte, como su modelo *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Los muertos excluidos por la sociedad

---

<sup>206</sup> Betanur, *Aproximación semiótica a la narrativa*, p. 84

<sup>207</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 81

<sup>208</sup> *Ibíd.*, p. 107

de la periferia de la ciudad "viva"[...], se integra ficcionalmente ya no a un centro narrativo sino a una de las "tangentes" equidistantes que componen la narración [...] <sup>209</sup>

Dentro de ese espacio creado para los muertos, la muerte habita "sustancialmente" aunque, como ya se ha mencionado anteriormente, también de manera implícita dentro del espacio de la naturaleza. Allí es donde ya podemos percibir la ideología del autor en cuanto a su visión del mundo, construida por la tradición latina de los muertos que no abandonan el mundo terrenal del todo, por ello la naturaleza y la muerte tienen tanta preñicia en este libro. La naturaleza es asociada con la muerte y los muertos son asociados con la eterna pervvencia en el plano terrenal; no se seprana, sino que conviven eternamente. En el caso del espicio de Celestino y su primo, ese espacio se encuentra rodeado de la naturaleza en su estado salvaje; para ser prácticos, es una granja, la cual está inmersa en el campo: por ello se explica lo del cementerio en el castillo; civilización y naturaleza juntos, y por similitud eso permite que la muerte y la civilización (lo terrenal) estén en contacto, no hay una separación de ambos en cuanto a distancia, están en el mismo lugar.

La casa que conforma el espacio donde la imaginación se mezcla con la cruenta realidad campesina ayuda a conformar la totalidad de esa realidad a la que Arenas apela en su libro. A su vez, también la muerte acecha tanto fuera como adentro, se mueve por ese río tan agresivo, que en la vida del escritor seguramente sí representaba un peligro real y por ello lo trasladó a su obra. La violencia del campo la ubicó en ambas partes de ese espacio (adentro y afuera) porque así le tocó vivirla. El espacio no es sólo el lugar donde el niño se mueve y realiza sus aventuras: lo conforma y delimita, pero no limita en su entidad ontológica; pues está predispuesto por el mundo que lo rodea, y hace a su vez lo convierte en su patio de juegos. La importancia de su casa como cuarto de juegos radica en que, a falta de un lugar seguro para jugar y divertirse con su primo inventado, el niño debe desdoblar la tediosa monotonía de una casa campirana para tener un lugar donde jugar. Para entender a qué me refiero con jugar cito a Johan Huizinga en cuanto al concepto de juego para así entender cómo los niños escapan de la aburrida cotidianidad a paritr de este acto humano:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de —ser de otro modo— que en la vida corriente <sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Méndez, "La economía de lo simbólico en la narrativa de Reinaldo Arenas", en *Op cit.*, pp. 74-75

<sup>210</sup> Huizinga, *Homo ludens*, pp. 43-44

Al final la casa no sólo funge como protección de los peligros del mundo agrario sino como albergue de la imaginación.

### **2.3 La temporalidad en la novela**

¿Qué es la temporalidad en la novela y para qué sirve? ¿Cómo funciona y en qué medida ayuda a construir la narrativa de la obra? Este apartado se propone a responder. Y no sólo eso, sino correlacionar lo anterior visto en los demás apartados, en referencia a la dualidad de la obra, el mundo onírico y la conformación de la realidad.

En el siguiente apartado se mostrará, en primera instancia la atemporalidad en la historia: el mundo del niño protagonista está varado en una a-historicidad que está compuesta por una ausencia de temporalidad en el plano de existencia de los personajes, creando así la ilusión de que no existe el tiempo dentro de la obra. En segundo término, está la contraposición de dos tiempos: el objetivo, la visión del mundo de los adultos y la objetividad cronológica contra el subjetivo, o sea, la visión del niño de su mundo y por ende la subjetividad cronológica de los acontecimientos que imagina, como ambos tiempos conforman el tiempo del mundo en el que vive. Y finalmente se verá cómo la muerte funge de medidora del tiempo dentro de la obra debido a ser el hilo conductor de la misma; curiosamente se objetará que la muerte como acto de defunción permanente queda anulado por el escritor, pero su presencia impregna todo el libro.

Analizar el tiempo en esta obra es indispensable para poder analizar el hilo conductor de ésta; primero porque así se verá como la muerte la conduce a pesar de ralentizarla al matar y revivir de manera indiscriminada a todos los personajes; y, en segundo lugar, para demostrar que aun sin tiempo y sin trama la novela avanza, aunque parezca que no.

El juego y descontrol presentado en la novela es un claro ejemplo de cómo es que el escritor cubano puede construir una obra destruyendo el concepto de tiempo que el lector está acostumbrado; a partir de valerse de el elemento de la muerte. La estilística posmoderna sin lugar a dudas se hace presente nuevamente en este apartado del tiempo; Arenas lo “mata” dejando que la muerte haga con éste su voluntad para poder “vivir” eternamente en un mundo sin descanso eterno.

### 2.3.1 Atemporalidad en *Celestino antes del alba*

Uno de los principales retos que el lector afronta al leer por vez primera *Celestino antes del alba* es que se topa con un universo que pareciera nunca avanzar ya que no hay una trama que narrar. La historia trata sobre las aventuras y adversidades de un pequeño niño y su amigo imaginario Celestino en el campo cubano. La razón por la cual se puede realizar esta afirmación es porque la historia pareciera no ir hacia ningún lado. Sin historia figuraría que no hay un tiempo que narre consecutivamente la evolución del entramado, por lo tanto, el lector se queda esperando que pase algo, pero lo único que encuentra es una historia sin sentido aparente. Otra razón por la cual se queda “parada” la narración es porque los personajes mueren constantemente a lo largo de la historia, pero reviven páginas después sin explicación alguna; haciendo cíclica la obra, obligando al lector a repetir un acto sin siquiera aclarar la razón de dicha resurrección.

Pero antes de proseguir es necesario explicar qué se entiende por atemporalidad en la novela; primero definamos “atemporal”. El *Diccionario del español de México* no define tal cual “atemporal” sino que se encuentra como “intemporal” por cuestiones de dialecto, sin embargo, uso esta definición porque es la que más se adecúa bajo el concepto que estoy empleando en el análisis literario. Respecto a la definición, el *DEM* define “intemporal” como: “Que no tiene tiempo o no se ve afectado por el tiempo”<sup>211</sup>; por ello esta definición es acorde con la obra, pues dentro de ésta los personajes no aparentan afectarse por el suceder del tiempo.

Antes de proseguir se necesita definir al tiempo, pero no el tiempo percibido por nosotros los lectores sino para los personajes, esto quiere decir: el tiempo narrativo. Pero, ¿cómo funciona éste en las novelas? Para responder lo anterior me baso en Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* debido a que explica cómo es que el orden de la narración le da estructura a la novela.

En primera instancia, se definirá qué es el orden dentro de la narración: “La relación temporal en el tiempo diegético y el tiempo del discurso, en términos de *orden*, se define como una relación de *secuencia* entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos en el orden textual en el que el discurso los va narrando.”<sup>212</sup> Mientras el niño va narrando su vida yuxtaponiendo sus pensamientos con sus vivencias del día a día, hace un desplante temporal que pareciera no tener orden; pero dentro de ese mismo desorden sí sigue una cuestión cronológica; empero ese desorden es el que hace la lectura tan

---

<sup>211</sup> <http://dem.colmex.mx/>

Consultado el 30 de marzo de 2018.

<sup>212</sup> Pimentel, *Op. cit.*, p. 44

complicada, porque el fluido de conciencia es que le hace creer al lector que no existe un tiempo dentro de la obra. Sí hay un tiempo en la narración, pero no un tiempo en el que se desarrolle dicha narración; ya que el mundo de *Celestino antes del alba* es un lugar a-histórico, por ello sin tiempo intrínseco dentro del relato. Es por esta ambigüedad de contexto histórico -en cuanto a fecha- que, a pesar de ser una novela testimonial, no tenga una fecha exacta o estén en algún momento histórico para Cuba (por ejemplo, en el libro de *El palacio de las blanquísimas mofetas* se entiende que están en plena revolución). Está imprecisión obedece a que es un niño quien es el testigo; no le interesa llevar el registro del año en el que sucedió tal o cual acontecimiento:

El primer rasgo de la novela testimonial en el que cabe detenerse es la existencia de un contexto histórico determinado. Lo que se suele comentar sobre *Celestino* es que es una novela enteramente ‘a-histórica’. Está contada por un niño que no se preocupa por los acontecimientos históricos, y por tanto el período en el que tiene lugar el argumento de esta novela aparece como borroso.<sup>213</sup>

La percepción del tiempo para el niño es doblemente ambigua por su naturaleza infantil; tanto contextual como de transición de un momento a otro; para el infante no hay importancia respecto al mundo que lo rodea, fuera de su ambiente familiar y de sus visiones oníricas. Al niño no le interesa llevar el registro del año en que sucedió tal o cual acontecimiento, el se guía por su presente continuo, uno en que las cosas pasan en sucesión sin detenerse y por ello ve la vida pasar sin tomar en cuenta divisiones cronológicas como las hace un adulto. La percepción del tiempo para el niño narrador se ve trasfigurada por su imaginación, como para él no es importante llevar a detalle el orden cronológico de los acontecimientos, simplemente se salta aquello que no considera importante; a su vez juega bastante con la idea de cómo funciona el devenir de éste, simplemente lo mueve a voluntad para contarnos las aventuras que se inventa y cuánto tiempo cree que duran dichas aventuras. Los saltos temporales obedecen al capricho del pequeño y la falta de un contexto histórico para situar la obra también obedece a esos designios infantiles. Con eso confunde el autor de *Celestino antes del alba*, en cuanto a ubicar un contexto en la trama, por ello se puede suponer el tiempo a-histórico.

Bajo este tiempo de narración hay una doble singularidad. No se narra lo que vivió sino lo que vive, “en tiempo real”; el niño maneja éste para contarle al lector lo que le está pasando mientras él lo lee; por eso también confunde al lector, pues la mayoría de veces la narración está en pretérito, pero al

---

<sup>213</sup> Panichelli-Batalla, “Testimonio antes y después del alba”, en *Op. cit.*, p. 31

manejársele el presente indicativo, saca de su zona de comprensión habitual al lector. A continuación, un ejemplo de esta narración en el tiempo verbal indicado anteriormente:

Ahora sí que no tengo escapatorias: la lanza de mi madre ya corre y resbala en un no sé qué tipo de cosquilla tan puyante y caliente. Mi abuelo levanta el hacha lo más alto que puede, con las dos manos, y afina la puntería, «en mitad de la *cabeza*», parece que piensa, y sus ojos brillan como los de los gatos cuando ya todo está oscuro.<sup>214</sup>

Como se pudo apreciar en el ejemplo anterior el tiempo presente traslada al lector a un momento continuo donde se encuentra en un constante proceder de las acciones del relato, ello confunde a un lector acostumbrado al pretérito; pero más allá de eso, también construye la realidad del niño en cuanto a su falta de registrar los acontecimientos; él los vive, por eso narra en presente es la máxima representación del tiempo en movimiento sin detenerse. No se centra en lo que fue, sino en lo que es. Obedece el registro lingüístico a la propuesta a-histórica y atemporal en cuanto a que difumina el tiempo al no presentar un punto histórico para el desarrollo de la trama y también con la forma de narrar las acciones acontecidas.

En segunda instancia este presente permite la ilusión de que el tiempo no está, pues si se narra en pretérito, se entiende que ha acontecido algo y le sigue otro acontecimiento, pero si se emplea este continuo presente parece que el tiempo es estático pues siempre pasa algo, aunque el lector siente que no, pues este acontecer inmediato no permite procesar lo acontecido. Además de eso está la cuestión de que al carecer de una trama también el tiempo se ralentiza pues el lector siente que no va a ninguna parte. En una entrevista concedida a Myrna Solotorevsky, Reinaldo Arenas explica esto con sumo cuidado:

Primero, ni *Celestino*, ni *El mundo* ni *El palacio* pueden considerarse novelas en el concepto tradicional de la palabra. En ningún momento estos libros siguen la tradición de una novela en el concepto decimonónico de la palabra. No hay un nudo, no hay un argumento, no hay un desenlace, no hay ni siquiera—yo diría— un transcurrir en el tiempo. Hay como incesantes estallidos, momentos como de una explosión de carácter poético, de carácter de violencia. Yo diría que es un mundo más bien circular, repetitivo, que vuelve incesantemente, que se ve desde distintos ángulos de una misma realidad. (...) Mis obras son obras que están un poco a la intemperie. No las protege una gran verborrea. El lector puede adentrarse como se adentra en una sabana, por cualquier lugar. Puede empezar lo mismo por el principio del libro que por el final.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 84

<sup>215</sup> Solotorevsky, *La relación mundo-escritura*, p. 43

A pesar de que parecen pasar los años su pervivencia del mundo es estática, así como la vida de los muertos que yacen difuntos, pero no pueden ir a otro plano, están varados en ese campo. Esto no sólo se ve en la estética de la obra, sino también los múltiples finales que tiene porque el lector espera de una novela su conclusión, pero en este libro hay tres finales de los cuales dos tienen continuación en la obra como si nada, haciendo plausible la conjetura de que no hay un tiempo como tal que rijan a los personajes ni al escritor:

La novela Celestino antes del alba posee ciertos elementos discursivos que rompen con las convenciones canónicas de una novela. Se puede observar la circularidad propia del estilo areniano que se caracteriza por un continuum en el relato. La novela presenta tres finales señala dos como: “final”, “segundo final” y “final último” pero en ninguna de estas instancias se produce un quiebre o un cierre en la historia, en otras palabras, se puede decir que se trata de finales no performativos ya que no culminan ni presentan un punto acabado en el relato sino que hay una continuidad sin pausas y en perfecta relación entre el “final”, el “segundo final” y el “final último”. En las novelas que se ajustan a las convenciones canónicas de escritura no es frecuente que se encuentren tres momentos anunciando un final sin que se produzca la culminación total o parcial del relato.<sup>216</sup>

A su vez otro elemento que ralentiza el tiempo son las citas puestas en diversas partes de la novela:

Pero, paradójicamente, en Celestino antes del alba se observan otros elementos paratextuales que sí producen un corte o una pausa en el ritmo del relato y funcionan como una suerte de freno en el avance de la lectura. Estos elementos son las veintisiete citas distribuidas en toda la novela y que ocupan una hoja en blanco. No se encuentran ubicadas al comienzo de un capítulo (ya que no hay una organización en capítulos), sino que se insertan en el medio del relato central. *A priori* no presentan relación alguna con el hilo de la historia y hacen que en el momento de la lectura lineal, el lector se encuentre con una hoja en blanco que solo contiene una cita sin relación aparente con el texto principal.<sup>217</sup>

Estas citas, ya mencionadas con anterioridad en el capítulo pasado también cumplen una función con relación al tiempo; fungen como elemento extra-textual que ralentiza la lectura y ayudan a la construcción atemporal de la obra, sin ser un recurso interno de la misma. Las pausas en una obra

---

<sup>216</sup> Nuñez, *Reinaldo Arenas: Lectura de Celestino antes del alba desde una perspectiva queer*, p. 29

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 30

narrativa son parte del tiempo de la narración, cuya tarea es la de hacer más lento el avance de lectura haciendo parecer que el tiempo no avanza dentro de ésta. Una de estas pausas es la descripción, dado que carece de acción y detiene al lector de la intriga para construir algún espacio o la fisonomía de un personaje; sin embargo, la descripción no es la única forma de detener el tiempo en un relato. Otra pausa es la digresiva que consiste en interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador; su estatuto narrativo difiere a los demás por ser pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión en vez de al de la narración.<sup>218</sup> Las citas ya referidas detienen la narración, pero no la interrumpen a nivel intratextual, interrumpen al lector quien se siente desconcertado por no hallar relación inmediato entre esas citas y el texto. En este tipo de pausas digresivas a diferencia de las pausas descriptivas, no puede decirse que en ellas el discurso narrativo "detenga" el tiempo diegético, debido a que estas interrupciones no pueden medirse en la relación que se establece entre el tiempo de la historia y el del discurso, porque no se trata de un discurso *narrativo* sino *doxal*, sin relación con la historia.<sup>219</sup> Esas citas ayudan a la concepción de un escenario narrativo que no avanza.

Es vital mencionar que sin importar los tres finales, las citas que interrumpen el texto, el aparente desorden cronológico de como transcurren los acontecimientos y de ser un mundo a-histórico esto no lo exime de una fijación temporal; o sea, que el autor dé señales del paso del tiempo:

La estructura de la narración ficticia permite al autor ser tan indirecto como lo desee en este sentido. Naturalmente, nunca escapará a una fijación temporal no mencionada en el texto: la que se desprende del conjunto del texto como indicio, en tanto que forma histórica concreta situada dentro de una tradición literaria.<sup>220</sup>

Uno de estos indicios es la señalización de los meses del año: "Nos despertamos con los primeros truenos. Éste es el mes de agosto, y llueve siempre, aunque no me explico por qué tan temprano. Un rayo enorme nos cae encima y yo doy un salto grandísimo en la cama."<sup>221</sup> Y así el autor aterriza en un tiempo conocido por cualquier lector; la ubicación en un tiempo, que si bien no influye en la ubicación temporal de la novela, sí permite comprender que los personajes se mueven en un tiempo "cronológico" en cuanto a un aspecto cíclico.

Empero a lo señalado en el párrafo de arriba no se debe dejar engañar al lector en cuanto la puesta de meses o de fechas de celebración (como se verá más adelante con la Nochebuena) debido a que

---

<sup>218</sup> Cfr. Pimentel, *Op. cit.*, p. 51

<sup>219</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 51-52

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 359

<sup>221</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 77

Arenas juega con los acontecimientos ocurridos en el libro; por ejemplo, cuando el protagonista habla con su primo, Celestino respecto a haber visto a una araña con cabeza de mujer, éste le comentó algo que, según el protagonista, nunca aconteció:

Él me contestó, medio dormido y medio despierto: «Otra vez la araña. Déjala tranquila, que ella hizo lo mismo cuando era chiquita». Y se terminó de dormir. Yo no supe ni qué pensar: él había dicho «otra vez» y yo era la primera vez que la había visto y que se lo había dicho. ¿Sería que él la había visto antes? Pero, ¿por qué no me lo dijo, si él y yo siempre nos decimos las cosas que hacemos solos, que ya son muy pocas, porque siempre andamos juntos?...<sup>222</sup>.

Con ese tipo de artimañas narrativas es que el lector se envuelve y pierde la noción de qué acontecimientos pasaron y cuáles fueron un invento de la imaginación del niño; la “lógica” expositiva se ve anulada dentro de esta historia a favor de una narrativa diferente a la acostumbrada. Dentro de la narración esto es posible, además de que este tipo de recurso empleado por Arenas contribuye a la idea de un mundo sin tiempo en el cual para que suceda un acontecimiento no es necesario el transcurrir de éste sino simplemente con decirlo pasa. No existe esa línea temporal que separa los hechos; es un presente continuo que elimina el registro del tiempo que el lector común y corriente espera de una novela: “[...] el tiempo, en la experiencia primordial que del mismo tenemos, no es para nosotros un sistema de posiciones objetivas a través de las cuales pasamos, sino un medio movedizo que se aleja de nosotros, como el paisaje desde la ventanilla del tren.”<sup>223</sup> Si bien es un mundo atemporal el de *Celestino antes del alba* no es tan diferente a nuestra realidad donde hay veces que el tiempo pareciera no existir, en que vuela sin más y otras en las que un minuto parece una hora. El tiempo para esos personajes no pasa: viven en un mundo sin trama que los estanca, su movilidad se ve truncada; el tiempo corre a pesar de no avanzar. Arenas, en su genialidad pudo crear una narración a-histórica, a-temporal y sin trama en la que, de todas maneras, se puede contar una historia alucinantemente agónica.

---

<sup>222</sup> *Ibíd.*, p. 84

<sup>223</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p. 427

### 2.3.2 Tiempo objetivo contra tiempo subjetivo

¿Cómo se puede medir el tiempo en una obra? Mejor dicho, cómo es que los personajes pueden medir el tiempo para que los lectores puedan comprender cómo funciona dentro de la obra. En el caso específico de este libro enfocado en la percepción del tiempo del niño protagonista. Para el niño el tiempo vuela o es eterno; la espera de un día importante para él aparenta nunca llegar, se inventa que faltan cien años cuando en realidad faltan diez días: el tiempo objetivo del mundo -medido desde parámetros cronológicos adoptados por convención social- se vuelca contra el tiempo subjetivo del niño. Pero antes de ver cómo estas percepciones del tiempo ayudan a construir la narración en la novela, es importante definir qué es el tiempo en cuanto, no a su definición manejada en algún diccionario, sino cómo se percibe éste, puesto que esa es la forma en la cual se desea tratar el concepto del tiempo:

Lo que ocurre es que no hay un presente, luego otro presente que sucede al primero en el ser, ni siquiera un presente con perspectiva de pasado y de futuro, seguido de otro presente en el que estas perspectivas se trastornarían, de modo que sería necesario un espectador idéntico para operar la síntesis de las sucesivas perspectivas: no hay más que un solo tiempo que se confirma a sí mismo, que nada puede llevar a la existencia sin haberla fundado como presente y como pasado por venir y que se establece de una vez<sup>224</sup>

O sea, el tiempo es un continuo de acontecimientos sucediendo sin detenerse, el pasado y futuro están dentro del mismo presente que no para de acontecer, sin embargo, hacemos las divisiones para poder dar orden a la vida. Partiendo de este concepto de tiempo como presente continuo que no se detiene es como empezaremos a trabajar el tiempo en la obra. Ahora bien, para poder contrastar el tiempo objetivo contra el subjetivo se presentarán en primera instancia las definiciones a emplear.

En lo concerniente a la primera definición, si bien no es posible definir el tiempo como objetivo, sí es posible definir su medición de manera objetiva para llevar un conteo cronológico y dividirlo en pasado, presente y futuro:

El tiempo cronológico es [...] el tiempo de los acontecimientos. Dado que todo ocurre en el tiempo, los hechos se sitúan unos con respecto a otros, de tal forma que podemos establecer relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad entre ellos. [...] La objetividad del tiempo cronológico implica la necesidad de recurrir a fenómenos generales, que puedan ser observados y recordados por toda la comunidad, y a partir de los cuales se haga posible la medida del tiempo. En su versión más elemental, se

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 428

basa en la recurrencia de fenómenos naturales (la alternancia del día y la noche, las fases de la luna, las estaciones del año, etc.). Con ello se puede recordar que algo ocurrió dos días antes o indicar que va a suceder en la luna llena siguiente.<sup>225</sup>

Por otro lado, está la definición de lo que podría considerarse como tiempo subjetivo:

El tiempo constituido, la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su paso, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar. Es espacio, puesto que sus momentos coexisten ante el pensamiento, es presente, porque la consciencia es contemporánea de todos los tiempos.<sup>226</sup>

Esta definición encaja bastante bien en como el niño percibe el tiempo como un continuo en el cual el pasado se permea con el presente formando un solo: la visión del autor y la del lector respecto a la medición del tiempo chocan creando confusión en el lector.

Para ver cómo resulta este choque de distintos tiempos, primero se debe determinar en qué consiste este tiempo imaginario dentro del relato; no su medida, sino si existencia *per se*. Para ello me valdré de la propuesta de Raymundo Ramos sobre ese tiempo imaginario:

El tiempo imaginario es tiempo virtual: la subjetividad de la invención de lo posible. La cronología real no afecta a los personajes, << no padecen como los otros la ley terrible de la duración>>. No son estrictamente actos de pensamiento, sino los habitantes fantasmales de esos actos. << Es el tiempo de la quimera, el que permite conocer, por las imágenes que crean, la cultura, la inteligencia y, sobre todo, la inventiva de los personajes, la manera como, a partir de lo real, construyen lo irreal.>><sup>227</sup>

Se puede apreciar que Raymundo Ramos maneja la idea de que el tiempo imaginario está subordinado a la subjetividad del escritor, quien les permite a sus personajes no sufrir los efectos de un tiempo semejante al nuestro, sus lectores; y como a partir del tiempo real, el escritor, puede crear su propio tiempo irreal dentro de su obra.

Este tiempo irreal dentro de *Celestino antes del alba* se puede entender gracias a la perspectiva. Si se logra captar cómo está articulado el tiempo desde la perspectiva del niño se comprenderá por qué

---

<sup>225</sup> Fernández López, Justo (recopilador) en <http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/t/Tiempos%20cronológico%20y%20tiempo%20lingüístico.htm> Consultado el 30 de marzo de 2018. Recopilado de Rojo, Guillermo / Veiga, Alexandre: "El tiempo verbal. Los tiempos simples" en *Gramática descriptiva de la lengua española*.

<sup>226</sup> Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 423

<sup>227</sup> Ramos, *Op. cit.*, p. 77

la confrontación entre el tiempo objetivo y el subjetivo moldean una forma de escritura posmoderna que rompe con la escritura de corte decimonónico anterior a este libro.

Primeramente, hay que saber cómo funciona la perspectiva en cuestión del tiempo dentro del relato:

El punto de vista (y con éste el artificio discursivo que lo manifiesta e incluso lo justifica o motiva de modo realista) gobiernan no sólo la selección, sino también en gran medida la disposición de los acontecimientos. En gran medida, pues por una parte el discurso puede renunciar a justificar la estructura del relato, y en todo caso justificarla en diversa medida o de diversas maneras.<sup>228</sup>

Bajo esta premisa se entiende que la narración tan bizarra está justificada por la perspectiva del infante; el tiempo es concebido por la imaginativa mente del niño protagonista. Ahora bien, ¿cómo es que el lector puede diferenciar del mundo objetivo -y con ello el tiempo- del mundo subjetivo del protagonista? La respuesta recae en que, dentro de la narración de este libro en particular, el tiempo objetivo debe ser asumido por el lector, ya que un niño -con su visión de la vida- es quien narra, por lo tanto, está narrado en primera persona y consecuentemente resulta en que la subjetividad aborda todo el relato; así lo dice Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* en cuanto al punto de vista utilizado para narrar:

[...] un narrador heterodiegético puede estar presente o ausente, en distintos grados, del discurso narrativo. A mayor presencia, mejor definida de estará su personalidad como narrador; a mayor "ausencia", mayor será la ilusión de "objetividad" y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz "transparente", al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos narrados ocurren frente a nuestros ojos y son "verídicos", que nadie narra; o bien, en el otro extremo se crea la ilusión de que es el personaje focal el que narra y no otro, en tercera persona. En cambio, un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en la zona de subjetividad que llama a debate.<sup>229</sup>

Pero entonces, ¿a partir de qué cosa el lector puede formarse una idea del tiempo objetivo dentro de la obra? Quizá sería por el hecho de que el escritor agarra elementos de la realidad haciendo que exista un tiempo cronológico, aunque ignorado por la mente del niño, pero existente dentro de la obra. Hay veces que son de corte objetivo como cuando mide el tiempo conforme el escariar del agua:

---

<sup>228</sup> García, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa. Estructura de la ficción narrativa*, p. 143

<sup>229</sup> Pimentel, *Op. cit.*, pp.142-143

Y es que no somos nosotros los únicos que nos estamos muriendo de hambre. Es el barrio completo, pues en todo el barrio no ha caído ni una gota de agua desde hace más de dos años, y ya no queda ni una vaca en pie, y hasta los pocos y remotos árboles que el abuelo no ha tumbado y que tienen las hojas muy amargas para poder comérselas, se están poniendo amarillos.<sup>230</sup>

Para explicar esta cuestión del tiempo objetivo hay que regresar a lo mencionado con anterioridad respecto a que la imaginación se nutre de realidad; en este caso, a pesar de que el niño se guía más por una cuestión de sensaciones en cuanto al paso del tiempo, debe tener un margen de maniobra –aunque corto, pero debe de tenerlo– en cuanto a utilizar ciertos indicios de cómo funciona el tiempo a medición del tiempo cronológico. En este caso lo demuestra al dar puntualmente un sealimiento de tiempo objetivo. Esto podría explicarse con el hecho de que el mismo autor, incapaz de escapar completamente a la objetividad de su realidad, pone ésta en su obra para él mismo hacer incapie en las dificultades del campo y que los lectores puedan entender el sufrimiento del niño por la sequía no en cuanto a una exageración de su visión del mundo sino, efectivamente, a un parámetro medible para ellos.

En contraposición está el hecho de su visión del tiempo subjetiva: al ver todo tan bello su percepción infantil percibe menor el tiempo de esa alegría; llega incluso a asemejar lo corto del mes con la inexistencia del mismo en algunos años: “Por eso es que tengo muchos deseos de que llegue ya el invierno. Aunque aquí es tan corto que pasa y casi ni nos damos cuenta. Pero que llegue, aunque sea por un día; para dejar caer de nuevo las latas de agua...”<sup>231</sup> En el invierno llega la calma de manera momentánea a la vida del niño.

Uno de los ejemplos más notables donde se puede percibir esa conjunción de ambos tiempos es cuando se refiere a las ventajas del mes de enero:

En enero las cosas cambian mucho. Aunque usted no lo crea éste es el único mes que no se parece a los demás meses del año. ¡Éste es diferente! ¿Por qué? Ah, yo no lo sé. Pero yo sé que es diferente. Adolfinca canta mientras se embadurna de tierra blanca. Y hasta la voz de mi abuela cuando me dice «cabeza de alcorcho» y me da un estacazo en este mes es distinta. Celestino también cambia, aunque él me dice que son tonterías, yo sé que cambia. En este mes él escribe, como siempre, en los troncos. Pero no sé..., lo hace distinto y no escribe tan rápido como en los demás meses. Quizás sea porque en esta fecha es cuando menos calor hace. O tal vez sea que los mayales se llenan de

---

<sup>230</sup>Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 128

<sup>231</sup> *Ibíd.*, p. 37

campanillas y se ponen tan blancos, que no hay quien se atreva a decir que es un mayal, sino muchos montes y más montes de campanillas de todos los tamaños. [...] ¡Sí que este mes es diferente! Y ya ni siquiera me acuerdo que los Reyes pasaron y no me trajeron ni hostia y que cada día nos estamos muriendo más de hambre. ¡Qué bueno es este mes! Lástima que haya años que no lo traigan...<sup>232</sup>

Aquí se ve el posicionamiento calendárico del mes de enero, con ello tenemos un tiempo “fijo” y reconocible para el lector. El lector puede entender al personaje en cuanto a su alegría por ese mes, al ser invierno, cuando hace menos calor en el campo. Gracias a esa frescura invernal los maltratos de la familia le parecen más suaves, la fiebre poética de Celestino es más fuerte, la imaginación está más desbordada y la naturaleza florece. Por ese tipo de ejemplos es que el lector se confunde y de verdad cree que en su mundo las estaciones duran poco, inclusive llegan a faltar en un año, cosa que sería impensable en términos “objetivos”.

El tiempo en la obra no es sólo el transcurso de los acontecimientos, como aclara Luz Aurora Pimentel, también es el resultado de una selección de información narrativa: ese mismo tiempo de selección no sólo afecta la impresión de velocidad en el relato, sino la perspectiva que lo organiza.<sup>233</sup> Al cambiar rápidamente de tiempo es acorde porque, no hay cortes que marquen las vivencias continuas que experimentamos: “La vivencia de esas representaciones es la inmanencia, es decir, el objeto dado a la conciencia como un ahora, constituyéndose como unidad temporal en el transcurrir del tiempo, con su propio tiempo.”<sup>234</sup> Lo anterior se puede apreciar en un segmento de la novela, cuando la noche cae sobre el campo, sin que el niño se dé cuenta casi:

Y nos cogió la noche en mitad del potrero. Así, de pronto, llega la noche en estos lugares. Cuando menos uno se lo imagina, nos sorprende. Nos envuelve, y luego no se va. Casi nunca aquí amanece. Aunque, desde luego, mucha gente dice que sale el sol. Yo también lo digo de vez en cuando. De vez en cuando. De vez en cuando. De...<sup>235</sup>

El tiempo subjetivo no es otra cosa que el niño protagonista narrando cómo percibe el mundo, por eso es que según se cuenta los cambios temporales son sumamente abruptos, y sin explicación racional para el lector; en este caso podría ser que el niño está distraído dentro del potrero y cuando se asoma ya es de noche, y debido a su percepción del tiempo el cree que él no ha pasado tanto tiempo

---

<sup>232</sup> *Ibíd.* p. 116

<sup>233</sup> *Cfr.* Pimentel, *Op. cit.*, p 103

<sup>234</sup> Vergara, *Op. cit.*, p. 29

<sup>235</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 22

dentro de éste, ello explicaría su mirada tan exagerada y sus saltos tan abruptos. También pudiese ser que su idea de amanecer es ver el amanecer y como un niño que no tiene que madrugar para trabajar el no ve ese amanecer y sólo el sol del día ya en su máxima plenitud haciendo que el concepto de amanecer para él sea diferente y sólo aplique cuando presencia dicho evento diurno.

Dentro de esta conciencia subjetiva es importante señalar dos cosas: primero, que el tiempo subjetivo tiene rasgos evidentes de atemporalidad, puesto que el niño vive suspendido en un mundo manejado por su propia concepción temporal. Esa atemporalidad le permite al niño ir hacia el pasado en su mente o adelantar tiempo, mientras su línea temporal presente continúa fluyendo para los demás. En lo concerniente a esto último, está la segunda cosa en respectiva de la conciencia del niño: su percepción del tiempo no se limita exclusivamente hacia el pasado; ir hacia el futuro en sí mismo es posible. Lo anterior acontece cuando su abuelo lo regaña por andar jugando como un niño cuando para éste, el niño ya está viejo para esos juegos; sin embargo, en la cabeza del niño la palabra <<viejo>> es interpretada como un salto temporal, que en automático al nombrarlo se asume la edad de un viejo<sup>236</sup>. El tiempo subjetivo del niño lo convierte en un ser viejo a sus propios ojos; es otro juego que implementa Arenas para hacer ver al lector que el tiempo no sólo se mueve a partir de la visión de un personaje, sino que puede impactar directamente sobre éste.

Este juego de perspectivas temporales conforma la narración del relato y logran la innovación narrativa al enfrentar dos visiones del tiempo a partir de revolver la concepción de éste dentro de la mente de un infante. Al fin y al cabo, lo más importante de todo no es cual de ambas concepciones del tiempo mueven en mayor medida la narración, sino que el constante contrapunteo de ambas es en realidad el móvil temporal de la obra: puesto que muestra esa dualidad constante en la novela; donde no es ni la vigilia ni el sueño, ni lo abstracto ni lo concreto, ni el niño ni su doble; es la convivencia de ambos la que es el motor de la obra. El tiempo, dentro de la obra, también ayuda a construir esa realidad tan ambivalente y onírico que no podría ser de otra forma. El libro intenta explicar que la medición del tiempo no recae en el minuterio del reloj sino en cada sueño imaginado. Y si un minuto basta para soñar toda una vida; en el mundo de *Celestino antes del alaba* todo un sueño puede vivirse en un minuto: lo que importa no es cuánto duro ni cuánto se percibió, sino que ambas cosas conforman ese sueño vivido.

---

<sup>236</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 157

### 2.3.3 La muerte como medida de tiempo

En el punto anterior se había planteado cómo se puede medir el tiempo dentro de la novela; más allá de los planteamientos mostrados y las posibles conclusiones discernidas, la propuesta general de este análisis literario es probar que el hilo conductor de la obra es la muerte, y por lo tanto, que la muerte puede servir como medida de tiempo; todos los demás elementos sirven de complemento a la muerte. Si bien la muerte es considerada, en cuanto a cuestiones temporales como algo que en realidad detiene el tiempo: “La muerte es un porvenir en donde el porvenir se detiene en sí mismo. Es la posibilidad de lo imposible. Pero no es un fenómeno del tiempo (el instante de la muerte, tomando en sí mismo, es impensable, no puede ser mediatizado, no hay tránsito continuo del porvenir al pasado).”<sup>237</sup> Dentro de la novela estas leyes temporales se quiebran y distorsionan.

Y no es sólo el hecho de que, como ya se mencionó anteriormente, el mismo autor del libro haya dicho en el prólogo de *Celestino antes del alba* que la muerte conduce a la novela, sino también porque éste mencionó, en una entrevista -hecha por Miguel Barnet- publicada al poco tiempo de haberse impreso el libro en Cuba, que el tiempo no existe debido al factor de la muerte:

M. B: ¿Qué relación establece entre tiempo y la inmortalidad a que están condenados los personajes?

R. A: En esta novela he tratado de qué tiempo queda deformado, de tal manera que llegue a desaparecer. El tiempo no existe en esta obra. Me parece que sólo hay una manera eficaz hacer qué tiempo desaparezca, y es eliminando la muerte. Si no existe la muerte, el tiempo pierde su sentido, no existe puesto que no conduce a ningún fin, puesto que marchamos fuera de él y no puede afectarnos. Sólo la inmortalidad puede negar el tiempo. Por eso de esta novela los personajes son inmortales; parece como si murieran, y luego surgen de nuevo, riéndose de toda acción temporal.<sup>238</sup>

Irónicamente la muerte es “asesinada” por la resurrección impidiéndole la eternidad de la cual goza:

Celestino está lavado en sudor. Ha recogido una cantidad enorme de piedras y ha abierto un hueco grandísimo, para sacar más tierra colorada y poder terminar el cementerio, pues con la que había no alcanzaba ni para empezar y él dice que el cementerio debe ser

---

<sup>237</sup> Vergara, *Op. cit.*, p 17

<sup>238</sup> Barnet, “Celestino antes y después del alba” en *La Gaceta de Cuba.*, p. 21

muy grande: mucho más grande que el castillo, pues aquí van a estar mucho más tiempo que allá, y deben sentirse bien cómodos.<sup>239</sup>

La muerte es cíclica; los personajes mueren y resucitan constantemente sin explicación aparente. ¿En qué medida la muerte ayuda a medir el tiempo? Para responder esto son necesarios varios ejemplos de las diferentes formas en cómo ésta construye el tiempo en la narración. Uno de estos ejemplos de circularidad es cuando el niño habla de la presencia de la muerte inclusive antes de que todos murieran en 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.<sup>240</sup>

Esta idea de resurrección y muerte continúa es de índole cíclico; conectando con la idea de la visión cíclica de la historia:

Es sencillo e inmediato percibir que en casi todas las culturas y en casi todo tiempo, encontramos separadas o combinadas en diverso grado, dos ideas primordiales sobre el transcurrir temporal: El tiempo *cíclico* y el *lineal*, ambos, con o sin repeticiones. [...] La mayoría de los pueblos antiguos creían que el tiempo era de carácter cíclico. Una civilización tras otra, nos encontramos con mitos que anuncian la destrucción del mundo, después de lo cual habrá una nueva creación que dará origen a un nuevo ciclo. La idea de un tiempo cíclico precede quizá, dentro del mito, a la de un tiempo lineal.<sup>241</sup>

Conectemos las tres ideas, la entrevista del autor, lo expuesto en su libro y la de la visión de concebir la historia como algo cíclico. Empecemos por lo anterior inmediato: la idea del tiempo cíclico. Bajo este concepto de que el mundo se destruye y renueva cada cierto tiempo es que podemos comprender cómo se puede trasladar a la historia de Celestino este ir y devenir de la muerte y la resurrección; o sea, que tiene sentido un descenso y ascenso de la vida de los personajes con una idea de movilidad estática, movilidad en cuanto a que sufren una destrucción y reviven, estática en cuanto a que gracias a eso parece no avanzar la historia. Ahora bien, Arenas cree en esta idea de lo cíclico debido a ser un miembro de una cultura con una idea de la renovación una vez que has muerto –es decir ser parte

---

<sup>239</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 109

<sup>240</sup> *Ibíd.*, p. 20

<sup>241</sup> Gordon, *Op. cit.*, p. 12

de una cultura latinoamericana donde los muertos se mueven por el plano terrenal-; debido a lo anterior es que lo plasma en su obra literaria. En la novela la idea de la muerte se plantea que ya estaba presente antes si quiera que empezaran a narrarse los hechos del libro, por ello la mención del infierno y de los muertos antes de que hubiese muertes: todo obedece a un interminable ciclo que según se nos narra ya estaba en marcha antes de conocer las vidas de los personajes.

Dos párrafos más adelante del último ejemplo citado de la novela vemos a la madre del niño protagonista suicidándose una vez más cuando se entera de la poesía de su sobrino: “«Eso es mariconería», dijo mi madre cuando se enteró de la escritora de Celestino. Y ésta fue la primera vez que se tiró al pozo.”<sup>242</sup> Y esto porque desde el primer párrafo de la obra, la madre ya se había lanzado al pozo supuestamente. Esa forma de morir se repite constantemente, provocando confusión en el lector; pues en primera instancia no comprende porque si ya murió, vuelve a morir, a veces de diferente forma, a veces de igual manera. Al repetirse tantas veces la muerte de los personajes pareciera que el relato no avanzase debido a la repetición constante de algo tan fuerte como una muerte, pues en cualquier otro relato un acontecimiento de esa índole marca un punto sin retorno en la obra, pero en *Celestino antes del alba* el autor le quita dicho peso a ese acontecimiento, provocando así la ilusión de la circularidad. Es un choque entre el tiempo objetivo de los personajes, en el que se narra la historia de Celestino y su familia; y el tiempo subjetivo donde la muerte “muere”.

A todo esto ¿cómo es que la repetición logra ese efecto en el lector? Para ello cito a Luz Aurora Pimentel en el libro ya antes abordado *El relato en perspectiva*:

[...] la repetición en sí prolonga la duración del suceso mucho más allá de sus proporciones diegéticas "originales" al mantenerlo en la mente del lector indefinidamente. Por otra parte, un suceso que se relata una y otra vez se sitúan un primerísimo plano, hasta el punto de volver la secuencia temporal, tanto en lo que respecta al suceso repetido en relación con otros, como en lo que respecta a otros acontecimientos en relación los unos con los otros. De este modo, la narración repetitiva intensifica la ilusión de circularidad temporal.<sup>243</sup>

Se plantea que la muerte es un lugar donde el tiempo es eterno; donde las personas pasan el resto de su vida; empero esto se construye partiendo del concepto que todo el mundo tiene de la muerte, aunque los personajes de la obra le temen a ésta, ellos realmente no están sujetos a su ley de eternidad;

---

<sup>242</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 20

<sup>243</sup> Pimentel, *Op. cit.*, pp. 56-57

a pesar de eso sí es importante recalcar una de las propuestas dadas para medir el tiempo con base en la muerte definitiva.

No obstante, también está que el uso de una medida es a partir de un deceso de un familiar; contar cuánto ha pasado desde su defunción. Eso sucede en una de las tantas muertes de la madre del protagonista:

«Quién será mi madre», «Quién será mi madre», «Que la busco en el excusado y no la veo». ¡Dime, tú!: una mujer que no hacía ni ocho días que estaba muerta, y ya él ni se acordaba quién era... ¡Y después decir que la busca en el excusado! ¡Eso es lo último! ¡Buscar a una muerta en el excusado! ¡Como si fuera un mojón!<sup>244</sup>

Una distinta manera en la cual la muerte puede medir el tiempo recae en ser una medida cronológica *per se*. Durante la novela hay un personaje nombrado *mes de enero* quien condena a los dos niños a morir, pegándose candela ellos mismos una vez que se acuerden de una palabra que él les dijo e hizo que la olvidaran un instante después de escucharla.<sup>245</sup> Además de eso, está el momento cuando se presenta ante los niños: “-Soy el mes de enero -me dice el viejito, y de pronto, yo me doy cuenta que estoy conversando con un muerto-. No grites, por favor -me suplicó el muerto-. Si gritas yo también empezaré a gritar, pues en cuanto veo a alguien llorando empiezo también a lagrimear.”<sup>246</sup> O sea, es un muerto que representa una medida de tiempo.

Se han apreciado los diversos modos en los cuales hay una medición del tiempo con base en la muerte. No sólo detiene el tiempo, también ayuda a moverlo; es una contradicción que funciona dentro de ese mundo dual en donde el tiempo puede no existir por falta de muerte, pero a su vez es el gran hilo conductor de la obra.

Finalmente se ha llegado a la cuestión de los múltiples finales que se ven afectados por las muertes de los personajes a fuerza de ser un nuevo inicio, sin querer dar explicación porque ha terminado y recommenzado sin más. Y es que los tres finales, no son sino muertes y resurrecciones complementando la esencia de la novela:

Nos encontramos, pues, frente a un caso de final múltiple constituido por finales sucesivos, no alternativos. El finalizar y recommenzar del texto resulta análogo al morir y revivir los personajes. El último final, por serlo, posee un *status* ontológico diferente

---

<sup>244</sup> *Ibíd.*, p. 187

<sup>245</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 125

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p. 121

al de los otros dos; pero crea ilusoriamente un efecto de continuidad debido a la experiencia engañosa tenido con los finales anteriores; este último final es extremadamente polisémico y deja al lector sumido en la mayor incertidumbre.<sup>247</sup>

Los tres finales son también un tiempo medido por la muerte ya que son un símil de las múltiples muertes y resurrecciones al poner el primer final a mitad de la novela y luego continuar como si nada, sin cambiar abruptamente y como si no existiese dicho final; de igual manera con el segundo y el tercero. De tal forma que con los variados finales Arenas nos da una muestra final de cómo se puede terminar sin terminar; o sea, morir –que sería el término de la vida- y resucitar –que sería poner un nuevo comienzo después de un supuesto final sin dar explicación alguna-; es la muestra perfecta de cómo funciona su obra, nunca finaliza y nunca comienza. Como se señaló en la cita anterior inclusive el último final puede ser un juego del escritor puesto que deja abierta la posibilidad de que no sea el verdadero final, tomando en cuenta la circularidad de la obra ya mencionada y su posible comienzo en cualquier parte del texto: no acaba, no empieza, nadie muere, nadie es inmortal, pero se deja la puerta abierta a muchas interpretaciones que obligan al lector a participar en ese juego infinito.

La muerte para medir el tiempo funciona en más de una manera: tanto para ver cómo destruye el tiempo por no existir; para encarnar medidas de tiempo; ocupar el tiempo de vida manifestando el deseo de matarse entre sí o, simplemente, tomándola como un acontecimiento que puede usarse para contabilizar el tiempo como cualquier otro evento. Quizá una de las razones por las cuales la vida vale tan poco en ese mundo tan hostil es por el hecho de que la muerte no les afecta; y como no les afecta no hay una forma “normal” de medir el tiempo y por eso la novela parece no avanzar; pasado y presente convergen sin separarse; la historia es cíclica y se repite como el morir y resucitar y luego volver a morir y luego volver a resucitar, todo esto convergiendo en un tiempo a-histórico y atemporal de sueños y fantasías que conforman la realidad.

---

<sup>247</sup> Solotorevsky, *La relación mundo-escritura*, p. 90

### **3. La muerte en *Celestino antes del alba***

A lo largo de este capítulo se verá la concepción que se tuvo y tiene actualmente de la muerte en la cultura occidental, para dar una rápida repasada de la evolución de ésta en nuestro imaginario colectivo como habitantes de esta parte del mundo. Se apreciará lo que involucra morir “y vivir después de la muerte” en la mente de los latinoamericanos, de ciertos países de América Latina en específico, sobre todo en México –tanto por representar en gran medida ese concepto con su festividad del Día de los Muertos y por ser de origen mexicano el redactor del presente trabajo de investigación- para ir acercándose a la concepción manejada en la novela. Por último, la muerte en Cuba, entrando de lleno al pensamiento sobre la muerte en el país isleño del cual Reinaldo Arenas formó parte. Con esto se querrá ver el impacto ideológico y cultural de la muerte en la novela; una mirada externa que influyó internamente en la literatura de este novelista.

En el segundo punto está el manejo de la muerte en la obra. Esto implica cómo moldea a la muerte fuera del mismo concepto de ésta; o sea, el empleo de otros elementos aledaños a la muerte le dan sustento para conseguir que sea la columna vertebral de ésta; así como también de una isotopía con esta palabra: “muerte”. La muerte permea otros elementos con su esencia y le dan mayor fuerza dentro del libro. Gracias a sus múltiples apariciones en la obra, mencionada de distintas formas, se puede ver claramente el peso que el autor le confiere. Y para finalizar todo este análisis, está el modelo actancial. Este método semiótico permite encontrar los objetos de deseos de los personajes –llamados estos actantes- que mueven a la obra. Dichos objetos de deseo están relacionados directamente con la muerte, dando así constancia de que ésta hilvana el entramado de la obra.

### 3.1 Concepción de la muerte

El objeto de estudio del presente trabajo es demostrar que la muerte funge como hilo conductor de la novela, *Celestino antes del alba*, partiendo que la muerte tiene bastante peso en la cosmogonía del autor. Pero antes de abordar cómo es que hilvana la novela es imperante, antes de empezar con el análisis literario, saber bajo qué concepto de muerte se trabajará. Sin embargo, para no caer en ambigüedades o en expandir demasiado el término; se va a abordar desde la perspectiva de lo que es la muerte en Occidente, luego en Latinoamérica y eventualmente en Cuba, país donde surgió esta obra. En los posteriores puntos del presente apartado, se especificará en cuanto la concepción en de la muerte yendo de lo general hasta lo particular con la intención de ir puliendo el concepto que se manejará para el análisis literario.

El principal objetivo de este punto es el entender a un nivel más profundo en qué consiste la muerte para la civilización occidental; cómo hace frente a esta situación de morir; en qué cree respecto a lo que le sucede después de la muerte y cómo ha evolucionado el concepto de ésta. También se verán los diferentes cultos que siguen las personas en América Latina y todavía más específico en Cuba.

La intención de este apartado es el poder tener un concepto bien estructurado en lo que refiere a la muerte en todos los niveles posibles para poder hacer la comparación entre cómo se maneja ese concepto a en grandes términos y poder hacer le contraste con lo planteado en la novela, así como encontrar los vasos comunicantes entre la muerte a nivel ontológico y cultural y la planteada en la obra literaria de Reinaldo Arenas.

### 3.1.1 La muerte en occidente

“La muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de una bicicleta. En un tiempo esa bicicleta fue mía. En un tiempo eso que ahora no es más que un aro sin llanta fue una bicicleta nueva.”<sup>248</sup> De esta bellísima forma, Reinaldo Arenas, empieza su Prólogo y Epílogo del segundo libro de la *Pentagonía, El palacio de las blanquísimas mofetas*. El escritor cubano expresa de manera poética la concepción global de la muerte: todo en algún momento fue nuevo; ya sea un recién nacido o una bicicleta fabricada; sin embargo, la muerte imperecedera termina por apropiarse de todo. La vida es la contraparte de la muerte; no hay muerte sin vida y no hay vida sin muerte:

Nuestra experiencia de vivir es también una confrontación anticipada con la muerte. Estar vivo y tener que morir son dos datos inseparables de la experiencia de ser hombre. No se trata de un mero punto de partida para pensar en la muerte, se trata de la situación que condiciona nuestra reflexión hasta el final. Vida y muerte se nos presentan como antipodas, como realidades contradictorias. En la vida nos situamos ante la muerte como la no-vida, como el término que acecha el estar vivo. No podemos, pues, referirnos a la muerte como un en sí separado de la vida, sino como una realidad relativa a la vida. La muerte se nos presenta como el fin del estar vivos.<sup>249</sup>

En la cita de arriba se expresa perfectamente la concepción de la muerte a un nivel ontológico para cualquier cultura y sociedad en el mundo. Ahora bien, ciertamente es la muerte es algo universal, empero, el análisis de esta obra se focaliza en un libro de la cultura occidental, por lo tanto, la concepción debe ser la maneja por este hemisferio del mundo.

Hay que empezar por una de las definiciones surgidas en la cuna de la cultura occidental; concebida por Sócrates en su dialogo el Fedón. La siguiente definición se encuentra en el ensayo, “Significado teológico de la muerte”, escrito por Juan Noemi:

Según el Fedón (73, 91c-92d) la muerte consiste en la separación del alma del cuerpo. En la muerte el alma se separa del cuerpo. Esto tiene sentido para Platón en el postulado de una preexistencia y una postexistencia del alma con respecto a su situación de unión con el cuerpo. En este horizonte, nacer equivale al unirse de un alma con un cuerpo y morir a separarse del mismo. El alma permanece como sustancia idéntica y permanente.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 13

<sup>249</sup> Noemi C., “Significado teológico de la muerte”, p. 261

<sup>250</sup> *Ibíd.*, p. 265

Esta concepción de la muerte respecto a la separación del alma con el cuerpo es algo que ha encontrado una recepción muy grande en la historia del pensamiento cristiano; tanto, que se considera una "descripción clásica de la muerte, desde el punto de vista teológico".<sup>251</sup> Y es que es muy importante hablar del concepto de muerte bajo la mirada de la religión católica porque es la religión que más ha dominado en el Hemisferio occidental y en América Latina hasta la fecha. Eventualmente se retomará la importancia de la religión, no solo a nivel ideológico sino también a nivel socio-histórico, para ver cómo se ha cambiado el concepto a través del tiempo: su cambio de algo natural hacia algo vetado. Todo lo anterior con la intención de ver su influencia en el pensamiento del hombre occidental.

El cristianismo influyó en el concepto de la muerte porque la acercó a la gente con la finalidad de que ésta quisiera ganar favores para la otra vida; o sea, invitó a la muerte a convivir dentro de la vida cotidiana para eventualmente seguir viviendo en el cielo una vez acabada la existencia terrenal. Con el advenimiento de los cementerios dentro de las ciudades se desarrolló el rito funerario, lo que implicó un mayor acercamiento de la muerte a la cotidianidad:

Las sociedades arcaicas tienen integrada la muerte en su vida cotidiana. Cuando muere alguien, se avisa a toda la comunidad y se procede con los rituales sagrados de preparación del cadáver, velorio y consumo de alimentos, procedimientos con el cadáver (inhumación, incineración, embalsamamiento, inmersión, etcétera). Todos los grupos humanos tienen la idea de un más allá al que se llega después de un largo y penoso viaje para el cual el muerto es preparado. El culto a los muertos se encuentra en todas las culturas, lo mismo que un día especial para honrar a los muertos que en ese momento se hacen presentes.<sup>252</sup>

Gracias al desarrollo del rito funerario, hubo un reforzamiento hacia la religión cristiana por la creencia de un más allá (aunque esta idea de otro plano existencial después de la muerte también esté en otras culturas, aquí se atiende al caso específico el cristianismo). Se implantó muy fuerte en la conciencia colectiva que convivir con los muertos, sobre todo si eran santos, era algo provechoso para ganar favores divinos; y por eso la gente empezó a construir sus casas cerca de las iglesias, que a su vez éstas estaban cercanas a los cementerios, y con ello se empezó la urbanización alrededor de los cementerios. Con esa creencia vino también un culto a los muertos, en el cual se creía estos regresaban para visitar a sus seres querido aún vivos. La celebración implicaba días específicos para celebrar a los difuntos:

---

<sup>251</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 271

<sup>252</sup> Meza Rueda, *La muerte: siete visiones, una realidad*, p. 20

Los vivos toleran bien la familiaridad de los muertos en las iglesias, en las plazas y en los mercados, pero a condición de que reposen. No obstante, no se puede prohibir esas vueltas. Entonces hay que regularlas, canalizarlas. Por eso la sociedad les permite volver sólo en ciertos días previstos por la costumbre, como el carnaval, teniendo cuidado de controlar su paso y de conjurar los efectos.<sup>253</sup>

La muerte se veneró por sus implicaciones religiosas, por el respeto y cariño que se les daba a los muertos y por la sacralización de ese rito; con la intención de detener el salvajismo que atraía ésta. Dicho salvajismo se contenía a través de ceremonias donde la comunidad entera participaba. Estas ceremonias ayudaron a unir a la comunidad por la pérdida de un miembro de esta comuna, que las debilitada; y además, fortalecía los lazos sanguíneos entre los afectados por la pérdida. Hay que recordar que la creación de la unidad familiar es indispensable para la conformación de una civilización; por lo tanto, los cementerios, al unir lazos entre vivos y muertos, por cuestiones familiares, ayudaron al desarrollo de las culturas:

<< El culto a los muertos, así como el establecimiento de la tumba y de los lugares de sepultura que son los únicos que caracterizan verdaderamente a aquél, forman parte de las instituciones madre propias de toda población civilizada. Hay que admitir como un principio político fundamental que el cementerio, tanto como la casa consistorial, la escuela o el templo, constituye uno de los elementos propios de la agregación de las familias y de las municipalidades y que, por consiguiente, no podrían existir ciudades sin cementerios.>><sup>254</sup>

Actualmente la sensación de muerte en este lado de Occidente es de rechazo por ser contemplada como el fin de la vida; y a pesar de las numerosas creencias religiosas que todavía hoy día imperan en esta sociedad occidental, el concepto de la muerte es del fin de la existencia terrenal, sin importar que haya otra vida en el más allá. Lo más curioso de la muerte, quizá sea su contraparte, la vida; en el sentido de que para que la muerte exista debe existir la vida: son dos caras de la misma moneda. Es por eso que es tan aterradora, porque la llevamos dentro. El ser humano es consciente de su vida, y por ende de su muerte, pero es un grave conflicto porque la muerte representa el fin de esa consciencia. A pesar de ser aceptada en el sentido de reconocerla no deja de ser un elemento transgresor en la cultura occidental actual. La muerte es tomada como una contraposición de la vida, pero a su vez aceptada como parte de ésta. Es curioso pensar a la muerte como parte intrínseca de la vida en el sentido de que remonta a la

---

<sup>253</sup> Aries, *El hombre ante la muerte*, p. 501

<sup>254</sup> Aries, *Historia de la muerte en occidente: de la edad media hasta nuestros días*, p. 206

concepción de la realidad que tenía Reinaldo Arenas porque la vida es concebida sin tener en cuenta la muerte y de la misma manera la muerte como el fin de la vida, no como algo que yacía en ésta durante todo el tiempo de su existencia. Se crea o no en eso, lo verdaderamente importante es que la muerte implica un punto final en la vida. Empero a eso, y también señalado con anterioridad, se le reconoce que es parte de la vida misma y está sumamente unida a ésta, pues como lo decía el gran escritor Jorge Luis Borges: “La muerte es una vida vivida. La vida es una muerte que viene.”

### 3.1.2. La muerte en América Latina

Si hay algún lugar del mundo donde la muerte está viva, ese lugar es América Latina. Para no ir más lejos, uno de los máximos exponentes de esa imagen dentro de la literatura latinoamericana es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Sobra contar el argumento de esta ya mundialmente famosa obra, sin embargo, lo importante a mencionar sobre ésta es el hecho de que el lugar donde se desarrolla la historia, el pueblo de Comala, es un pueblo fantasma en el cual sus habitantes viven sus vidas comunes y corrientes, sin saber que llevan muertos desde hace mucho tiempo. Fue necesario mencionar el entramado para inmiscuirse en la cultura popular latina sobre la muerte. Y es que, como diría Moramaya Hernández Colima en su ensayo “La muerte en la literatura”: “La literatura Latinoamérica rica en formas y manifestaciones, no escapa de la fascinación que implica contemplar el tema de la muerte. [...] porque al igual que en el romanticismo sus autores han estado ligados a la fatalidad y soledad que envuelve a la muerte.”<sup>255</sup> La muerte mezclada con el folclor de América Latina creó esa visión tan peculiar sobre que los muertos conviven con los vivos; de alguna manera lo es, no de la cual lo pinta el *realismo mágico*, estilo *Pedro Páramo* sino por la muerte generada por tanta violencia en el continente latinoamericano. Ahora bien, si anteriormente se mencionó un libro de procedencia mexicana para explicar parte del concepto de muerte en América Latina; se debe a que es la concepción más famosa conocida a nivel global en cuanto a cómo se percibe la muerte en Latinoamérica. Por esa razón, el primer país del cual se hará referencia será México; después en Centroamérica y finalmente en los Andes de Sudamérica.

Antes de empezar con México como nación actual, hay que empezar primeramente con la cuestión antaño a la creación de ésta; o sea, la cultura azteca. Esta civilización veía a la muerte como una forma de perpetuar la vida:

Para los cristianos la muerte es un tránsito, un salto mortal entre dos vidas, la temporal y la ultraterrena; para los aztecas, la manera más honda de participar en la continua regeneración de las fuerzas creadoras, siempre en peligro de extinguirse si no se les provee de la sangre, alimento sagrado. En ambos sistemas vida y muerte carecen de autonomía; son las dos caras de una misma realidad.<sup>256</sup>

En el anterior ejemplo se muestra la visión azteca de la muerte que su vez se contrapone con la cristiana que, sin embargo, resulta semejante, como se señala la cita, debido a la inevitabilidad de

---

<sup>255</sup> Hernández Colima, Moramaya, “La muerte en la literatura”. Consultado el 6 de octubre de 2016 en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo21/21-6.pdf>

<sup>256</sup> Paz, “Todos Santos, Día de Muertos” en *El laberinto de la soledad/Posdata/Vuelta a El laberinto de la soledad*, pp. 61-62

perecer. Para los aztecas la muerte era necesaria para llenar de vida la tierra a partir de la sangre. Cuando llegó el cristianismo a la cultura mexicana la idea de la muerte se transformó poco a poco debido a la mezcla de dos culturas. En lo concerniente a ese tránsito de concepción del antiguo México hasta la actualidad, Octavio Paz, en su libro, *El laberinto de la soledad*, señaló que esta antigua concepción señalaba a la muerte como algo natural, algo cíclico, parecido a lo mencionado en el punto anterior de este apartado:

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha.<sup>257</sup>

La muerte era cíclica, porque vida y muerte pertenecían al mismo ciclo de existencia en la cual ambas se necesitaban y convivían en perfecto equilibrio; no se le temía a la muerte porque se entendía que era vida: ambas eran un sólo estado. Tras la conquista por parte del Imperio español se introdujo el cristianismo, el cual se mezcló con la cultura mexicana. La celebración de la muerte fue una parte vital en la introducción del nuevo dogma católico a las comunidades indígenas del Nuevo Mundo, los españoles supieron manejar dichas fiestas para poder introducirles la fe católica. De la fusión de ambas creencias es que surgió la celebración del día de los muertos actual y parte de la concepción de la muerte que se tiene en México.

Ya visto el país, que es referencia mundial sobre el concepto latinoamericano de la muerte, es momento de pasar a un país de Centroamérica: Nicaragua. En el pueblo de Monimbo. Se tomará este pueblo por dos razones; primeramente, es un pueblo que tiene un concepto de la muerte diferente a como la sociedad occidental la concibe hoy día; y, en segundo lugar, por la similitud respecto a la idea original de muerte en los primeros pueblos de occidente: algo natural e inevitable. Javier García Bresó redactó en su ensayo “Los símbolos del miedo y la paz: la muerte en Monimbó, Nicaragua” cómo este pueblo percibe la muerte:

Para los monimboseños la muerte se haya dentro el mundo de las leyes naturales y por lo tanto se interpreta como un <<destino necesario>>, << porque es un deber de

---

<sup>257</sup> *Ibíd.*, p. 59

la naturaleza nacer y morir>>. La existencia y aceptación de la desigualdad como una ley natural y el sentido de la conducta de los hombres hacia una solidaridad social fuertemente arraigada en el seno de la comunidad. Si << el mundo es como es o como se entiende que es>>, los hombres no pueden cambiarlo ni modificarlo, sólo hacerlo más agradable.<sup>258</sup>

Su idea de la muerte recuerda, de cierta forma, el ciclo inevitable de la muerte que otras culturas habían adoptado: la vida continua y es necesaria la muerte para dejar lugar a la vida en otro ser humano.

La siguiente noción proviene, no de un país en específico, sino de varios que comparten un mismo elemento geográfico: los andes. La cordillera de los andes atraviesa Ecuador, Perú, Chile y Argentina. Los pueblos habitantes de dichas tierras montañosas, según Xavier Albó, reciben la muerte como algo normal, sin temerle: “Ante la inminencia de la muerte [...] ésta se recibe con naturalidad, como un paso normal dentro de una vida que sólo se transforma. [...] El muerto –que en realidad sigue viviendo- no deja de ser parte de la familia y de la comunidad. [...] Es que la muerte no es el fin; es un tránsito.”<sup>259</sup> Se retoma que el muerto habita entre los vivos, la muerte no es un fin existencia sólo otro plano del mismo estado. Pero la vida tras la muerte no es lo único lo que se retoma; también la cuestión cíclica en cuanto a las estaciones:

La concepción más vivencial es probablemente la relación del muerto con el interior de la tierra, donde ha sido <<enterrado>>, pero de una manera vital, generadora, como todo el mundo de adentro [...]. La muerte no es el fin definitivo sino la siembra de una nueva vida que surge de ella. Por eso la época de lluvias, fuente de vida, es también el período en que más se recuerda a los muertos.<sup>260</sup>

Al muerto se le entierra; la tierra donde yace se “nutre” de su muerte y concibe vida a partir de ésta; la muerte da vida y por eso esas estaciones son las que conllevan el recordar a aquellos que murieron para que se pueda seguir viviendo.

En este punto se han visto las diferentes posturas de diversos países latinos respecto a la muerte y a partir de estos, quizá no se pueda tomar una definición total de la muerte que inclusive con todos los países reunidos, tampoco se podría por la multiculturalidad de los mismos-, pero sí acordar una, reuniendo todos los puntos vistos. La conclusión podría ser que realmente no es que en Latinoamérica

---

<sup>258</sup> García, Los símbolos del miedo y la paz: la muerte en Monimbó, Nicaragua” en *Etnografía de la muerte y las culturas en América Latina*, p. 322

<sup>259</sup> Albó, “Muerte andina, la otra vertiente de la vida” en *Op. cit.*, p. 138

<sup>260</sup> *Ibíd.*, p. 147

se juegue con la muerte, como se ha hecho creer en la mentalidad colectiva europea, la gente en cualquier país del mundo le teme a ésta por ser algo misterioso y finiquito del mundo terrenal, más bien hay un concepto particular de ésta, pero no dejando de incluir el miedo natural a la muerte.

### 3.1.3 La muerte en Cuba

Si Occidente tiene una visión particular de la muerte a diferencia del otro hemisferio terrestre, Latinoamérica tiene el suyo respecto a ésta; y, por lo tanto, cada país que la conforma posee su concepción de muerte, en este caso el país en específico es Cuba. Cuba es un país que tiene una mezcla de culturas, quizá de los países latinoamericanos con mayor diversidad en ese aspecto. No sólo tiene herencias europeas y africanas sino también asiáticas, sin mencionar la población autóctona de la isla. Para explicar cómo se ha moldeado el concepto de la muerte en este país caribeño me remito a Joel James Figarola en su libro *La muerte en Cuba* que es un estudio profundo sobre este tema en la cultura cubana.

En primera instancia está una de las razones por las cuales en su país la muerte es una constante desde la fundación de la nación cubana: “El signo predominante de la muerte está dado no cabe dudas, por el genocidio sobre la masa aborigen la cual a la altura en que el cura de la Iglesia Catedral de Santiago de Cuba escribe a Carlos V [...] ha sido reducida prácticamente a unas pocas poblaciones de la Isla.”<sup>261</sup> Desde su conquista, el autor ya ve a Cuba como una nación marginada por el genocidio realizado a sus pobladores originales; algo que comparte con las demás naciones conquistadas en el siglo XVI. Otra similitud que comparte el país isleño, no sólo con América Latina sino con la cultura occidental es la de la idea de lo cíclico. El pueblo cubano maneja una idea de que la muerte y la resurrección se mueven por ciclos:

Esta dialéctica entre muerte y resurrección en ciclos que se superan sucesivamente puede ser asumida a partir de una especulación epistemológica, como expresiones del desenvolvimiento de la conciencia de la propia cultura en Cuba --que posee siempre un correlato en la certidumbre de nuestra específica etnicidad-- todo ello centrado sobre los concretos términos que en cada momento de límite asume la alteridad entre racionalidad e irracionalidad en el transcurso de la existencia de nuestro pueblo.<sup>262</sup>

La muerte es parte de la vida, tal y como se había visto respecto a la idea de la muerte en occidente y de los países latinos: la ideología sobre la muerte no se separa de este camino respecto a una condición natural en el ser humano.

Otro elemento para comprender la muerte es el código de símbolos que construyen el imaginario de cómo funciona la muerte en la cultura cubana:

---

<sup>261</sup> James, *La muerte en Cuba*, p. 17

<sup>262</sup> *Ibíd.*, p. 21

En el código de símbolos de nuestra cultura la muerte inmanente las situaciones e impregna los espacios y esto es así como una derivación de que en nuestro ámbito espiritual la vida se vive como si fuera a morir al día siguiente, lo cual equivale a decir como si no se fuera a morir nunca. Alcanzando la tradicionalidad que ayuda a definirnos, ni la muerte ni los muertos son rechazados de la cotidianidad; no se condena a los muertos al ostracismo del mundo de los vivos. La conversación en el seno de la familia en términos casi equivalentes a los vivos, de los difuntos es una forma de que efectivamente estos continúen vivos.<sup>263</sup>

Como señala Figarola, pareciera que los vivos y los muertos no quisieran distinguirse, el evocarlos continuamente evita que mueran del todo; los muertos no mueren completamente mientras se les siga evocando. En el imaginario popular cubano, los muertos se resisten a irse; por ello en la novela mueren y resucitan como si nada; no es que el autor tomara esto calcado, pero esto debió impregnar su escritura al evocar la cultura de los muertos de su país natal. A esto anterior se le debe agregar la misma postura del escritor en cuanto a la normalidad de la confluencia entre vivos y muertos en el mismo plano; pues en una entrevista que sostuvo con el escritor Jesús Barquet defiende esa visión:

P.: En esta novela hay un elemento del mundo de Rulfo sobre el cual me gustaría que hablaras. Se trata de la presencia de los muertos regresando a la tierra y conectándose con los vivos. ¿Atribuyes eso a la imaginación o a la realidad cubana?

R.A.: Yo lo veo como algo de nuestra tradición campesina. Haces bien en mencionar a Rulfo porque Rulfo es también campesino como yo. Nosotros vivimos con los muertos: ellos forman parte de nuestra vida, como la muerte. En el campo cubano las apariciones de muertos eran normales. A veces eran familiares o amigos muertos que regresaban pero también a veces aparecía en el camino una mujer vestida de blanco que nadie sabía quién era. Inclusive la tradición de las brujas que andaban por el techo de las casas era muy típica en Cuba. En *El palacio de las blanquísimas mofetas* hay un duende, ese duende estaba en mi casa y, según mi tía, era quien se llevaba las cosas que desaparecían de la casa. Si después volvían a aparecer era porque el duende las había devuelto. Toda esa tradición del duende ladrón y de los muertos que regresan era muy típica entonces. No sé ahora porque esas cosas van desapareciendo con el avance del materialismo. Existían también las médiums tanto en el campo como en las ciudades. Había unos templos donde esas médiums hablaban con los muertos. Todo eso era parte de la realidad, de nuestra vida cotidiana, no era nada literario. Por eso cuando leí a Rulfo me

---

<sup>263</sup> *Ibíd.*, p. 38

sentí tan identificado con él: para mí nada de aquello era sobrenatural sino algo que yo había visto en mi vida diaria.<sup>264</sup>

Cuba a pesar de tener sus diferencias con el resto de América Latina y con los demás países del hemisferio occidental, en gran medida debido a la variedad cultural residente en la isla, comparte ideas claves sobre la concepción de la muerte. Al final del día lo importante no es haber descubierto una definición concreta sobre lo qué se entiende por muerte en Occidente o Latinoamérica o Cuba; sino poder comparar las diferencias y similitudes que la envuelven para comprender la mirada con la que se pinta a ésta en el imaginario popular que moldeó a Reinaldo Arenas.

De lo que se puede tomar como punto principal de toda esta investigación es que, en Cuba, si bien el concepto no cambia con el resto del mundo en cuanto a aceptar morir, a su idea cíclica, a su naturalidad e inclusive que para los diferentes cultos dominantes de la isla sólo sean peculiaridades lo que diferencia al concepto de la muerte del resto del mundo: la muerte en esta nación tiene un peso sumamente importante. Desde el genocidio perpetrado por los españoles que la conquistaron; la marginación de los campesinos quienes fueron la fuerza motriz de la isla por la producción azucarera; hasta la incipiente inestabilidad política que la ha caracterizado desde su independencia: crean una suma de factores que conciben un concepto entorno a que la muerte está presente y convive con los vivos. La muerte para los cubanos, así como para los latinos es un ciclo infinito que permite el paso a la vida: es un complemento de la vida pues en realidad morir no significa dejar de existir

---

<sup>264</sup> Barquet, "Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida, Nueva Orleans, 1983", en *Op. cit.*, p. 70

### **3.2 Manejo de la muerte en la obra**

En este apartado se pretende demostrar la razón por la cual la muerte funge de hilo conductor de esta obra; y para eso, se verá como el escritor de Holguín consigue darle un tratamiento único a la muerte al involucrarla en todo aspecto y sentido en la vida de los personajes; pero no sólo en su vida, también en muchos elementos que rodean a estos y en apariencia no tienen relación con la muerte, empero el autor logra explotar su simbolismo relacionándolos con ésta para darle soporte. Sin embargo, lo anterior no es suficiente para justificar a la muerte como conductora del entramado; habrá que hacer un análisis con base en la matriz actancial de Greimas para descubrir cómo los objetos de deseo de ciertos personajes (denominados actantes, por éste semiotista) revelan la conexión con la muerte en esta obra.

En el primer punto se verán los elementos que conforman a la muerte. Dichos elementos son leitmotiv y símbolos enfocados como soporte de la muerte. Son elementos que por su cuenta ya tienen una relación con la muerte, y en la obra dicha relación es explotada por el autor para darle sostén a la muerte. Dentro de estos elementos existen algunos que por hacerlos repetitivos, Arenas les agrega una mayor relevancia y los convierte en leitmotiv de la muerte. Todos estos elementos serán un apoyo del elemento principal para fortalecerlo como hilo conductor.

El segundo punto es la demostración plena de las isotopías con la repetida mención de muchas derivaciones de la palabra muerte. Por último, en este mismo punto está la aplicación del modelo actancial de Julian Greimas con el cual se explica, ya con un análisis semiótico-literario, cómo la muerte conduce a los personajes principales a partir del deseo de morir para alcanzar sus objetos de deseo y por ende da movilidad a la novela.

### 3.2.1 Elementos que conforman a la muerte en la obra

Si el gran hilo conductor de la *Pentagonía* es la muerte, es comprensible que cada uno de los libros que conforman esta obra también lo sea; sin embargo, la muerte ésta no se forma exclusivamente por el acto *per se* de morir, sino por toda una gama de elementos que la complementan. Hay ciertos elementos que remiten a ella y la ayudan a desarrollarse para poder conducir la trama. Tres elementos sobresalen en el libro: la poesía, la represión y el pozo. Estos tres son los principales leitmotiv que configuran a la muerte en la novela. A pesar de no parecer tener relación alguna, estos trabajan en conjunto para darle soporte como hilo conductor; por ello no se deben analizar de manera separada sino remitiéndose el uno con el otro para ver cómo se relacionan entre sí. Se analizarán también otros elementos que ayudan a la conformación de los tres leitmotiv anteriormente mencionados; tanto leitmotiv de menor envergadura como símbolos con la intención de demostrar cómo se relacionan entre sí para hilvanar la historia.

Para empezar al desarrollo de este punto es imperante explicar en qué consisten los leitmotiv, pero para ello primero hay que aclarar que es el *performance*:

La performance, considerado como el programa narrativo del sujeto competente y activo (por sí mismo), puede servir de punto de partida para una teoría semiótica de la acción: se sabe que todo programa narrativo es susceptible de expansión en forma de programas narrativos de uso que se presuponen unos a otros en el ámbito de un programa de base.<sup>265</sup>

Y continua:

[...] la performance se identifica, en un primer acercamiento, al acto humano que nosotros interpretamos [...] como un <hacer-ser> y al que le damos la formulación canónica de una estructura modal, constituida por un enunciado de hacer que rigen enunciado de estado. La performance aparece entonces, independientemente de toda consideración de contenido (o campo de aplicación) como una transformación que produce un nuevo < estado de cosas > [...] <sup>266</sup>

Básicamente el *performance* es el que une a los programas narrativos dándole estructura al texto. Esto anterior debe ser aclarado en cuanto a qué son los programas narrativos y su importancia para el leitmotiv:

---

<sup>265</sup> Courtés y Greimas, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 302

<sup>266</sup> *Ibíd.*, p. 301

El programa narrativo (abreviado PN) es un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado del estado. [...] el programa narrativo debe ser interpretado como un cambio de estado, en todo por un sujeto cualquiera que afecte a un sujeto que afecta a un sujeto cualquiera: A partir de enunciados de estado del PN considerado como consecuencia, pueden reconstruirse en el nivel discursivo figuras tales como la prueba, el don, etc.<sup>267</sup>

El leitmotiv son los elementos que conforman una entidad. Son elementos que siempre aparecen cuando se hace presente cierto actante. Si bien el leitmotiv está adyacente en el sujeto también puede manifestarse en los roles actanciales de destinador, destinatario, oponente y adyuvante. El concepto de leitmotiv surgió en la música y es empleado mayormente en la ópera; por eso mismo se recupera una definición del empleo de éste dentro de la cuestión musical, para después llevarlo a la literatura:

El leitmotiv encuentra su contenido ideal y su significación esencial no en el afecto o sentimiento que en él resuena, sino en el personaje, carácter o situación que acompañan al sentimiento, o en el pensamiento contemplativo al que apunta. El motivo musical se convierte en el leitmotiv no por su contenido musical sentimental, sino por el contenido ideal extramusical al que se asocia, evocando de nuevo cada vez que el tema vuelve a sonar. Pertenece, por consiguiente, a la pintura simbólica sonora, y el contenido representativo extramusical al que apunta no se toma de él mismo, sino únicamente de los procesos poéticos y mímicos con los que se encuentra vinculado, gracias a los cuales llega a constituirse en leitmotiv.<sup>268</sup>

En cuanto a cómo se emplea en el terreno literario, Osvaldo López Chuhurra, lo define de la siguiente manera: “Llamaremos *leit motif* a cada uno de los temas que se repiten en cuanto entes participantes, pero llevan en cada caso una distinta y especial intencionalidad. Y para comenzar, un *leit motif* principalísimo, ausente en muy pocas oportunidades.”<sup>269</sup> Un ejemplo de cómo funciona el leitmotiv dentro de la obra es con el hacha del abuelo pues cada vez que éste aparece está también el instrumento de destrucción que reprime a Celestino y al protagonista. En la obra hay múltiples leitmotiv, sin embargo, sólo se tomarán en cuenta aquellos que ayudan a la construcción de la muerte. Por lo anterior mencionado, hay otros elementos a tratar que si bien no tienen el peso de los leitmotiv sí aportan a la construcción de la obra. Para los símbolos, me baso en la definición que emplea Jean Chavalier en su

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, p. 320

<sup>268</sup> Aullón De Haro, “La estética literaria De Eduard Von Hartmann: La Filosofía de lo Bello” en *Analecta Malacitana*, p. 579

<sup>269</sup> López, “...sobre Julio Cortazar” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 11

*Diccionario de los símbolos.* Muchos elementos que ayudan a formar el elemento de la muerte en la obra están codificados como símbolos, para poder descodificarlos y analizarlos es importante saber en qué términos se está utilizando el concepto de símbolo: “[...] el símbolo es una magnitud de la semiótica monoplana, capaz de recibir una o varias interpretaciones.”<sup>270</sup> Otra definición que da es: “Puede emplearse la expresión símbolo molecular [...] para denominar [...] una magnitud [...] que, en un contexto sociocultural dado, únicamente puede recibir una sola interpretación y que, de modo contrario al signo, no admite un análisis ulterior en figuras.”<sup>271</sup>

Un elemento con mucho peso en la obra es la poesía; representada gráficamente en la escritura en las matas por Celestino. Celestino es el leitmotiv de la poesía debido a que siempre se encuentra escribiéndola y cómo se lo que lo convierte ciertamente en un poeta. Para aclarar esto es necesario explicar que la poesía sólo aparecerá cuando el niño imaginario la cree dentro de la historia, ningún otro personaje la crea; ésta sólo aparece cuando el niño está presente. Por lo anterior, es imperante mencionar en qué consiste ser un poeta, pues no se limita al ámbito de declamar o escribir poesía. Para definir qué es ser un poeta y qué es la poesía está la definición dada por Platón en el *Banquete*:

Tú sabes que la idea de <<creación>> (poíesis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (poietai).

[...] no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que el conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, <<poesía>>, y <<poetas>> a los que poseen esta porción de creación.<sup>272</sup>

Celestino es un poeta, en consecuencia, es un creador. La poesía conlleva el acto de la creación, pero a su vez el de la destrucción; destrucción necesaria para poder volver a crear. Las matas son cortadas por el abuelo; o sea, se destruye su poesía, pero eso sólo consigue que Celestino siga escribiendo en otras matas; su ímpetu creador es lo que forja al poeta. Respecto a lo anterior, Platón, en el diálogo de *Ion* habla de cómo es el estado de un poeta para crear dicha poesía:

[...] los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos [...] Porque es una

---

<sup>270</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 378

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 378

<sup>272</sup> Platón, “Banquete” en *Platón I* p. 741

cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia.<sup>273</sup>

Un elemento más a considerar es que en el diálogo anteriormente mencionado Sócrates sostiene que para la creación de la poesía solamente un ser iluminado puede crearla, y Celestino, es un ser celeste e iluminado: “[...] todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine.”<sup>274</sup> Celestino arremete con furia y locura cuando de escribir se refiere: no le importa nada más en la vida que su eterna escritura de poesía. Por eso es visto como un extraño y un loco, porque en vez de preocuparse por el trabajo en el campo, que asegura la supervivencia de la familia por el alimento, a éste niño sólo le interesa escribir; ciertamente, una locura a los ojos de la familia campesina que ve ese acto como “tonto” y “loco” ya que condena a todos a una muerte por hambruna. Con esto existe una locura doble: la exterior, vista por los ojos de los familiares; y la interior, el furor divino que invade a Celestino y le hace escribir poesía.

Sin embargo, ¿En qué consiste el escribir, el plasmar las palabras? Primeramente, está la premisa de ¿Qué es la “palabra”?, para ello cito a Chavalier en su *Diccionario de los símbolos*: “La noción de palabra fecundante, de <<verbo>> portador de germen de la creación y situado al alba de ésta, como la primera manifestación divina, antes de que nada haya aún tomado forma, se encuentran en las concepciones cosmogónicas de bastantes pueblos.”<sup>275</sup> La palabra es creación, es una manifestación divina; justo como un ente celestial (Celestino) que crea por medio de ésta. La escritura: “Es el signo visual de la Actividad divina, de la manifestación del Verbo.”<sup>276</sup> Es la manifestación física del verbo creador; es llevar a lo terrenal lo divino; se podría decir que es la forma en la que un ente celeste se vuelve terrenal al dejar una marca en la tierra. Aquí hay una obvia referencia al hecho de que sólo un ser divino -uno fuera de este mundo terrenal y concreto- es capaz de crear por medio de la palabra, no es sólo declamar poesía es el originar a través de la palabra, algo que remonta a la creación del universo por parte de Dios, según la Biblia. La palabra no es declamada por Celestino, éste no deja que sus “productos” queden en el aire, sino que es plasmada en las matas del campo, lleva la palabra al terreno de la escritura; esto ya que las matas son árboles y el árbol está conectado a la tierra; por lo tanto, al escribir su poesía en estos lo que hace es impregnar la tierra con sus palabras (plantar y germinar vida en el campo): “Escribiendo.

---

<sup>273</sup> Platón, “Ion” en *Op. cit.*, pp. 76-77

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>275</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 794

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 463

Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de maguey por enmarañar. Ni el lomo de una yagua. Ni las libretas de anotaciones del abuelo: Celestino comienza a escribir entonces en los troncos de las matas.”<sup>277</sup> La escritura es parte esencial de su ser, la poesía es parte de él y él es parte de la poesía: “un ser misterioso y terrible, un elegido. Poeta es una condición fatal que se convierte en dicha sólo cuando logra expresarse cabalmente. Para el poeta expresar su condición es ser.”<sup>278</sup>

A pesar de la belleza que implica la creación de poesía para Celestino ésta conlleva un problema; las convenciones socio-culturales de su entorno provocan el desagrado de aquellos que no comprenden sus escritos y sólo ven un desperdicio de tiempo el dedicarse a la escritura de ésta. En este caso específico sería el abuelo pues éste quiere imponer su visión terrenal de la vida en la cual la poesía no sirve para nada y es un obstáculo para el trabajo duro del campo. Por lo anterior, trata constantemente de matar a Celestino porque lo considera un inútil y un lastre para la familia. La muerte yace en el deseo de devastación del patriarca familiar. Dos anhelos se enfrentan:

Señala Carmelo Salvatierra, estudioso de la libertad espiritual de los personajes literarios, que un rasgo esencial de la vida interior del ser humano es su natural tendencia a trascender los límites individuales hacia la universalidad de sus anhelos. Siguiendo este pensamiento, podemos observar que Celestino pretende trascender los límites que lo marginan en el campo y convertirse en escritor, en poeta. [...]

Este anhelo de hacerse escritor del niño orienta la estructura de la acción del relato hacia una de ‘búsqueda’ y de ‘persecución’, pues el niño, al buscar tenazmente patentizar su vocación de escritor en la misma proporción, se verá perseguido y acosado por su Abuelo (y demás familia) quien tras destruirle su incipiente creación poética, le impone su estilo de vida campestre.<sup>279</sup>

Como el mismo protagonista lo señala casi al inicio del libro, la vida que ya era un calvario empeora cuando una fuerza creadora irrumpe en su mundo y desorganiza lo que estaba de muy mal: “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.”<sup>280</sup> El gran choque que se produce entre los demás miembros de la familia, en especial con el abuelo, y Celestino se ve representado por el acto de escribir. Este acto, más allá de lo anterior mencionado, representa una forma de comunicación entre las personas, por ello simboliza el problema de la

---

<sup>277</sup> Arenas, *Op. cit.*(2009), p. 20

<sup>278</sup> Arenas, “El reino de la imagen” en *Mariel*, p. 20

<sup>279</sup> Lugo, *Op cit.*, p. 71

<sup>280</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 20

incomunicación entre los adultos y el niño poeta. Un poeta crea poesía por necesidad y por gusto, para regocijo propio y deleite intelectual; sin embargo, en el campo no hay lugar para nada de lo anterior; la familia no logra entender al niño y lo desprecian por lo mismo, sin mencionar que para ellos el lenguaje sólo tiene una función y es la de comunicarse para el trabajo, no le ven otra utilidad:

Al grabar con un cuchillo su fabricación poética, Celestino abre una brecha que lo separa del resto de la comunidad. Su gesto se transforma en un rechazo del modo de vida familiar precisamente porque su productividad literaria se considera dentro de su mundo una labor estéril que niega el concepto utilitario de su producción. De ahí que en respuesta inmediata al ímpetu creador de Celestino aparezca la violencia destructora del abuelo, amenaza perpetua materializada en el hacha con la que destruye todo árbol marcado por la grafía del nieto. Como miembro principal del núcleo familiar, la conducta del abuelo representa la reacción negativa de un auditorio que no entiende el texto ni la actividad que lo produce y que intenta borrar cualquier signo de su existencia. Por una parte, la concepción del lenguaje como sistema de comunicación orientado hacia el mensaje en un contexto utilitario. Desde esta perspectiva de la funcionalidad, el sistema discursivo de la familia/mundo de los adultos confiere a la palabra un valor básicamente unívoco.<sup>281</sup>

Esto anterior se ve reflejado en el odio que le tiene su familia por la escritura de su poesía. A la abuela le da vergüenza, el abuelo maldice al niño poeta, la madre llora y las tías murmuran: todos en la familia lo odian.<sup>282</sup> El poeta es marginado socialmente por no dedicarse a algo productivo; por ello la represión parece ir de la mano con su poesía, ergo, la muerte por la implacable furia del abuelo se asoma constantemente. El acto creador conlleva en sí mismo la destrucción y la marginación, por eso este elemento da sustancia a la muerte; logra contraponer dos entes que representan la dualidad del mundo; lo terrenal y lo celestial, lo concreto (el trabajo del campo) y lo abstracto (la imaginación), para conformar la visión del mundo dual que tanto se ha hablado en este trabajo.

Lo valeroso y valioso de Celestino recae que, a pesar de su constante sufrimiento, él no deja de escribir porque es lo único que vale la pena en el mundo; él es poesía y ni el hacha del abuelo ni el odio de su familia pueden acabarlo: solamente el finalizar su poesía podría acabar con su vida. Su existencia depende de su creación y su creación depende de él porque él es su propia creación. El protagonista de la historia lo creó para no sentirse solo, empero también lo creó para ser lo que él nunca podría ser: un

---

<sup>281</sup> Montenegro, Nivia "El espejismo del texto: Reflexiones sobre *Cantando en el pozo*", en *Op. cit.*, pp. 57-58

<sup>282</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 103

poeta. En consecuencia, su existencia depende de que pueda seguir creando su poesía, y su creador, en lo más hondo de su ser, sin importar el maltrato, no desea que se acabe dicha poesía pues sería tanto el final de su compañía como el final de la belleza en ese horrible mundo.

El sufrimiento para el poeta no es impedimento para continuar viviendo, mientras pueda escribir puede vivir; la muerte es intrascendente para él porque su poesía triunfa y lo perpetua. La poesía mientras existe permite al poeta vivir, empero de atraer constantemente a la muerte; es una dualidad de creación/destrucción. Es un sustento de ésta porque la invita y repele. La poesía invita a otro leitmotiv de la obra: la represión.

Para hablar de este siguiente elemento, se tiene que contextualizar el libro una vez más y recordar la vida del escritor. Reinaldo Arenas sufrió casi toda su vida en Cuba de malos gobiernos y dos dictaduras; y lo que hacen las dictaduras es reprimir a su pueblo. El concepto de represión manejado será el de Eduardo Gonzáles Calleja en su artículo “Sobre el concepto de represión” porque presenta los atropellos a los derechos humanos que representa este concepto:

[...] la represión engloba un amplio abanico de actuaciones, que pueden ir desde la eliminación física del disidente hasta el dirigismo de conductas públicas y privadas a través, por ejemplo, de la imposición de una cierta moral o de una cultura oficiales, en cuyo caso aparece como más cercana al control social, que puede ser definido como el conjunto de medios de intervención, positivos o negativos, que utiliza una sociedad o un grupo social para conformar a sus miembros a las normas que le caracterizan, impedir o desanimar los comportamientos desviados, y reconstruir las condiciones de consenso en caso de un cambio en el sistema normativo.<sup>283</sup>

Justo eso fue parte de lo que sufrió el pueblo cubano con Castro; persecución hacia las minorías (homosexuales) y censura a los intelectuales que criticaban su gobierno. Enfocado de lleno a la novela, la represión es una constante prácticamente desde las primeras páginas cuando el niño protagonista anuncia que Celestino escribe poesía y el abuelo con hacha en mano destruye las matas donde se escribió dicha poesía:

[...] me vi a mí: caminando por sobre un fanguero y vi a Celestino escribiendo poesías sobre las durísimas cáscaras de los troncos de anones. Mi abuelo salió, con un hacha, de

---

<sup>283</sup> Gonzáles, “Sobre el concepto de represión” en *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporanea*, p. 555

la cocina y empezó a tumbar todos los árboles donde Celestino había escrito aunque fuera solamente una palabra.<sup>284</sup>

La intolerancia se aprecia en el desprecio del abuelo por la poesía de Celestino; al destruir las matas no sólo está destruyendo la escritura sino la voz del poeta; la necesidad humana de expresarse. La represión no es sólo violentar a alguien físicamente, también lo es mediante la censura, una suerte de violencia intelectual empleada por las dictaduras para socavar la crítica hacia sus actos. A las dictaduras no les gustan los actos de individualidad pues ello implica a un libre pensador, Celestino lo es y no conviene a la cotidianidad del trabajo impuesta por el abuelo dicha libertad y expresión, por ello siempre lo atacará mediante el veto de su poesía.

Sobra decir las razones por las cuales la muerte está ligada a la represión. Primero se empieza censurando a la gente (como el abuelo con la poesía) y después asesinando a los opositores (como el abuelo queriendo matar a Celestino). Se quiere destruir el producto (la poesía) que va en contra de la norma establecida, y si eso no funciona se ataca directamente al productor (el poeta). La novela del escritor cubano hace, a todas luces, una contundente crítica a los sistemas dictatoriales que fomentan estas conductas represivas; el abuelo encarna de cierta manera la figura del dictador –un patriarca opresivo que no acepta más que su verdad- que con un arma destruye todo lo que se opone a su forma de pensar:

[...] en *Celestino* Arenas hace una doble crítica a los gobiernos dictatoriales. Primero, se refiere al pasado reciente, es decir el gobierno de Fulgencio Batista con el analfabetismo, la ignorancia, la brutalidad y el machismo de la familia rural. En segundo lugar, hace referencia a la falta de libertad de expresión y a la censura literaria. No se debe perder de vista que este libro se escribió en pleno período de aclaraciones de los derechos de los intelectuales bajo el gobierno revolucionario. [...] En el hacha del abuelo que derrumba todas las macetas donde Celestino ha garabateado algo, uno puede reconocer el símbolo de la censura literaria. La novela se podría interpretar entonces como una alegoría donde la familia del niño/narrador equivale de hecho al gobierno castrista.<sup>285</sup>

Dentro de esta obra se pueden apreciar signos de represión vivida por el autor. Un ejemplo de lo anterior es el desprecio hacia los homosexuales por ser considerados anormales:

---

<sup>284</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 24

<sup>285</sup> Panichelli-Batalla, "Testimonio antes y después del alba", en *Op cit.*, pp. 32-33

-¡El primo de Celestino el loco! ¡El primo de Celestino, el que escribe poesías en los troncos de las matas!...

-¡Los dos son mariquitas!

-¡Mariquitas! ¡Mariquitas!

-¡Hazle comer el mojón de caballo!

-¡Ciérrense las portañuelas!...<sup>286</sup>

La homosexualidad en este caso es el atacado por la censura. Los niños de los alrededores atacan a Celestino y a su primo porqué el primero de estos es un poeta (asociado con lo afeminado y por ende con alguien homosexual), por ello lo atacan, por ser diferente. Eso hacen las dictaduras, atacar a quien es diferente por no estar en sintonía con lo que el estado espera de sus ciudadanos. Entonces vemos la censura, discriminación y ataques verbales y físicos contra aquellos que no son productivos con la sociedad, piensan diferente, se evaden de la cotidianidad y son distintos a la normalidad. Ciertamente es un ambiente de brutalidad e ignorancia en el cual están situados ambos niños, porque lejos de estar en un ambiente dictatorial, se puede sentir la opresión por todos los medios sociales: familia y sociedad. En cuanto a la familia de Celestino como opresores tenemos el artículo de “La incansable lucidez del juego en *Celestino antes del alba*” para ahondar en eso:

La escena mítica en la que la fábula coloca a las figuras de la familia es un campo de batalla en el que se miden fuerzas desiguales. Por un lado, están los abuelos y la madre armados [...]; y en el otro lado, Celestino y su primo que se defienden lo mejor que pueden con el insulto y la evasión.<sup>287</sup>

Para ejemplificar está esta cita del texto:

Si la pudiera aprender a garabatear. Si alguien me la enseñara... Ésa es la única que quisiera saber, para empezar a ponerla en todos los troncos, y hasta en los gajos de las matas de guayabas, y hasta en la ceiba que tiene tantas espinas. En todos pondría: «Bestias», «Bestias», «Bestias». Hasta que no quedara ni una sola mata que no tuviera esa palabra garabateada. Y el condenado de abuelo se volvería loco, tumbando árboles y más árboles. Y en cada uno de los que fuera a tumbar, con lo primero que se encontraría sería con la palabra «Bestias». Y siguiera tumbando, y los árboles le

---

<sup>286</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 40

<sup>287</sup> Román, “La incansable lucidez del juego en *Celestino antes del alba*”, en *Cuadrilátero*, p. 187

siguieran diciendo *bestias*, hasta que ya no pudiera más, y cayera al suelo, muerto de cansancio...

En este pasaje se ve uno de los conflictos que sostiene con un miembro de su familia: el abuelo. Detesta al abuelo por la tala de matas que hace en pos de destruir la poesía de Celestino cal buen tirano que no tolera la crítica. El niño desea poder escribir, al menos poder escribir una palabra: *Bestias*, para así poder molestar al abuelo, su único consuelo recaería en poder insultarlo ya que es incapaz de hacer algo más para defenderse de su brutalidad. Vemos nuevamente esta idea de que el bárbaro usa la fuerza bruta a manera de control mientras que el intelectual usará su voz, para defenderse al no tener el mismo poder. Ineficaz en cuanto a poder detener el abuso, pero le servirá, no sólo de consuelo, sino a manera de denuncia.

La ignorancia de la familia es parte del problema del odio hacia la poesía del niño, ya que la familia al no saber leer, desprecia aquello que no comprende (justo como la homosexualidad) la reprimen y censuran:

El niño/narrador representa al poeta que nació en una familia analfabeta de los años cincuenta del campo cubano. Está tan obsesionado con la poesía que escribe sin parar, hasta en los troncos de los árboles y en todas las matas que lo permiten. Desgraciadamente, sus familiares no entienden esa obsesión ni comprenden lo que escribe ya que ninguno de ellos sabe leer ni escribir. Ser poeta en el campo es una vergüenza para la familia porque en vez de trabajar y ayudar en la producción agrícola, el niño ‘pierde’ su tiempo escribiendo. Esta actividad literaria es completamente inútil y sus familiares interpretan además su poesía como palabras irrespetuosas, por lo que deciden censurarla.<sup>288</sup>

Se menciona algo importante: la cuestión del trabajo. Para el abuelo, como a los gobiernos dictatoriales, no les interesa la belleza, el arte o la literatura. Los artistas son escapistas, los artistas son contrarrevolucionarios porque a través de sus obras muestran la realidad como es y con ello denuncian las atrocidades que se cometen en los gobiernos de corte fascista. Y lo que quieren los gobiernos son gente que se dedique a la producción y no se queje, por ello el abuelo cada vez que se entera que los niños no están trabajando aparece para volverlos a cuadrar en la cadena de producción: “Celestino y yo procuramos trabajar lo menos posible, pero en cuanto abuelo se da cuenta que estamos vagueando, viene hasta donde estamos nosotros y nos da un fustazo.”<sup>289</sup> El abuelo evita que Celestino se manifieste tal

---

<sup>288</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 159

<sup>289</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 59

cual es; tampoco le permite a su nieto descansar para poder divertirse, el trabajo es lo único que importa. Es otro tinte de la opresión; no dejar que las personas se realicen porque dicha realización puede ir en contra de los intereses del opresor:

Pero, ¿en qué consiste la opresión? Consiste en evitar la manifestación espontánea de la otra persona, o de sí mismo, es coartar la libertad. Es impedir que las emociones, la conciencia, la razón, el criterio, las acciones se manifiesten. La persona queda completamente supeditada a un orden específico, generalmente dispensado por el opresor.<sup>290</sup>

Un último ejemplo es cuando los niños después de construir un castillo de tierra colorada, y llenarlo con botellas para que fungieran como los habitantes de dicho castillo, deciden hacer una fiesta de inauguración, sin embargo, los guardias del castillo no les permiten entrar:

Hasta la puerta del castillo llegamos Celestino y yo, con el fin de ver la fiesta y comernos algún que otro pedazo de dulce. Llegamos a la puerta y tratamos de entrar, pero los centinelas nos detienen con sus grandes espadas y nos gritan: «¡Atrás!».

-Qué tontos son -les digo yo-; ¿no ven que nosotros fuimos los que hicimos este castillo y los que los hicimos a ustedes?

Pero nos contestaron en la misma forma que ya lo habían hecho: gritándonos «¡fuera!»., y en un tono tan serio y apuntándonos con tanto tino en el pecho, que no volvimos a decir ni media palabra.<sup>291</sup>

Lo relevante de este pasaje y el por qué tiene que ver con la represión es lo que representa según el mismo escritor del libro:

RA- Ya en aquel pasaje de *Celestino* de los soldados del castillo que no los dejan entrar hay cierta alusión a la revolución cubana. La revolución había sido hecha por nosotros mismos y ya no teníamos acceso a ella.

RV- ¿Ya estabas desencantado?

RA- Ya, evidentemente, era el 64. Recuerdo que me di cuenta de eso. (...)<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Bertot, "Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas" en *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, p. 65

<sup>291</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), pp. 106-107

<sup>292</sup> Valero, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, p. 77

Esto es importante por dos motivos: por nuevamente ser de índole autobiográfico y porque se refleja la opresión ya no sólo en el abuelo sino en el propio mundo imaginario de los niños; la represión es tan constante en sus vidas que termina empapando su entorno de juegos. En conclusión, la represión vendría a manifestarse principalmente por su abuelo en cuanto a su violencia y explotación, sin embargo, no se limita a él, otros miembros de la familia e incluso de la sociedad abusan de los pobres niños; la presión es tan cotidiana que se permea en la imaginación del niño (tomando en cuenta esta premisa ya mencionada de cómo la realidad ayuda a conformar la imaginación y viceversa). En todos estos pasajes se muestra cómo el poeta debe lidiar con este tipo de problemas en una sociedad patriarcal, machista y dictatorial (estos elementos se sostienen entre sí) y debe utilizar su arte para enfrentarlos. Finalmente, el elemento de la represión da forma a la muerte porque es un medio de manifestación de ésta al querer eliminar a los niños que los opresores consideran una amenaza para sus modos de vida.

Para comprender mejor cómo es que se configura la represión, es vital analizar los símbolos que conforman este concepto. La familia sobresale de todos los demás elementos porque son ellos, primordialmente, quienes ejercen la violencia contra los niños:

Esta creación literaria tiene lugar en un ámbito rural rodeado por personajes analfabetos. Los familiares más relevantes de esta novela son el abuelo, la abuela y la madre. El abuelo juega el papel del dictador machista en el campo cubano. Para él, sólo importa la producción y el trabajo de la tierra. Rechaza todo lo relacionado con la escritura por su inutilidad y su carácter afeminado. Persigue al niño con su hacha y destruye todo lo que este haya podido garabatear. La abuela simboliza el matriarcado en el hogar: es gobernada por su marido, excepto en la casa, donde ella es superior a todos. En cuanto a la madre del niño/narrador, es una persona desequilibrada que sólo piensa en acabar con su vida tras haber sido abandonada por su marido poco después del nacimiento de su hijo. La relación que tiene con su hijo es de amor y odio, como en vida del propio autor, y es un motivo recurrente en la gran mayoría de la obra literaria de Reinaldo Arenas.<sup>293</sup>

El de mayor relevancia es el abuelo, el patriarca de la familia quien lleva más carga simbólica en lo referente a la represión. Para continuar analizando al abuelo es necesario mencionar su leitmotiv, su hacha: "El abuelo, emisario de una represión autoritaria, se encarna en la palabra "hacha", palabra que se repite hasta ciento trece veces en una sola página del texto. Esta repetición gráfica y exagerada intenta

---

<sup>293</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 149



gana, ya que el mérito de Celestino no está en el escribir sino en el deseo imperante de nunca rendirse a pesar de que se le censure constantemente:

La figura autoritaria del abuelo se textualiza en la palabra “HACHA”, la cual se llega a repetir hasta ciento trece veces en una sola página. Esta repetición, amenazante e hiperbólica, gráficamente suprime toda articulación. Pero el niño-narrador/Celestino no deja que este medio hostil que lo rodea le impida cumplir con su labor poética, su único refugio. Él, de espíritu indomable, batalla contra la represión. Por lo tanto, su ganancia no está en el decir, sino en el “querer” decir. Perseguido por el hacha del odio el niño-narrador/Celestino escribe con furia su poesía que lo aparta, lo hace diferente de los demás.<sup>297</sup> (pp. 10-11)

Justo por este querer decir es que el primo de Celestino teme que un día cuando ya no haya superficie donde escribir, Celestino decida escribir su poesía sobre su cuerpo y el abuelo termine por matarlo<sup>298</sup>.

Empero, aun con su carga negativa el hacha -como todo en esta obra- tiene un lado constructivo. En el campo, el hacha es un aparato de trabajo, uno que emplea la fuerza y su labor es el de destrozarse, sin embargo, esta labor permite la liberación de las pasiones humanas; y, se debe tomar en cuenta que en un entorno tan hostil una forma de liberarse es a través de esos ataques de furia y fuerza:

[...] en el medio campesino cubano, el hacha es el instrumento que representa la violencia por excelencia. No es lo mismo que a uno le den un estacazo o un palo a que le den un hachazo. El hachazo es lo que destruye, lo que derrumba, lo que sirve para talar un árbol. Pero aunque es el símbolo de la violencia extrema, es también el símbolo de la liberación. [...] Es la liberación por la violencia ya que en un medio así no existe otro medio de alcanzarla.<sup>299</sup>

Y eso se confirma rotundamente cuando el abuelo se vale de su hacha para matar definitivamente a Celestino en la parte de la obra de teatro cuando éste es un pájaro: [...] El abuelo te da la espalda y descarga el hacha sobre el pájaro muerto. La puerta del comedor se abre y por ella entra Celestino, el cual ha de ser invisible.<sup>300</sup> Vemos la dicotomía muerte y vida; creación y destrucción, opresión y libertad. Todo plasma en ese fragmento del libro. Como se ha hecho mención, la obra se maneja mucho por la ambivalencia (sólo basta recordar la figura del doble), pues muestra que la realidad es múltiple y permite

---

<sup>297</sup> Soto, *Op. cit.*, pp. 10-11

<sup>298</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 89

<sup>299</sup> Rozencvaig, “Entrevista. Reinaldo Arenas”, en *Op. cit.*, p. 42

<sup>300</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 210

muchas perspectivas, en est caso el de cómo la muerte lejos de destruir al poeta lo libera y ayuda a cumplir su propósito. Justo después de haber sido asesinado en su forma alada, Celestino regresa cual alma (por eso es invisible), cual espíritu libre que gracias a dejar lo terrenal (o sea, lo mundano, aquello que ataba por ser de índole corpórea) puede trascender como espíritu (cual ente celeste que ha podido conseguir su forma final).

Celestino es liberado por el instrumento que lo persiguió durante toda la novela; el hacha cumple su doble función. El hacha complementa a la muerte al ser el instrumento que le abre las puertas a ésta cuando finiquita a Celestino de una vez por todas, pero a su vez lo libera de ese mundo y le permite continuar su existencia más adelante en la siguiente obra de la *Pentagonía*, sin mencionar que más allá de eso, también le da movilidad a la obra al dar un final a Celestino; le da esa muerte necesaria para dar continuidad a la novela; que el hilo conductor- que es la muerte- fluya y pueda terminar la inmovilidad de ese mundo atemporal.

Otro elemento de la represión es el sol, porque produce un calor tan intenso que pone de malas a todos; hace más pesada las labores al quemar y agotar a la gente; seca el pozo, fuente de agua (y por ende de vida) y además el mismo niño dice que la vida empeora cuando hace mucho sol pues las cosas se ponen feas y la gente se enoja con mayor facilidad por cualquier bobería<sup>301</sup>. El sol pone de malas a todos y las hostilidades aumentan, tal y como menciona el niño en referencia a su madre. A pesar de que generalmente representa la vida también puede llegar a simbolizar la destrucción de ésta, pues según Chavalier, el sol se considera fecundador, pero puede igualmente quemar y matar: “[...] En su aspecto negativo es el destructor y el principio de la sequía.”<sup>302</sup> En esta obra la noche invoca al sueño; o sea, al mundo onírico y con ello a la imaginación; el día, por otro lado, trae consigo el sol; es decir, la cruda realidad campirana que representa el trabajo y el aburrimiento:

La noche y la madrugada son los momentos más apreciados por los niños; justamente cuando el día no es pleno, cuando la luz del sol todavía no permite ver la realidad de una manera tan directa. Es este proceso de la falta de claridad el que lleva a un embellecimiento del mundo a los ojos de los niños.<sup>303</sup>

El sol muestra la realidad tal cual, sin magia ni imaginación y deja expuestos a los niños a la brutalidad del abuelo:

---

<sup>301</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 37

<sup>302</sup> Chavalier, p. 949

<sup>303</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 291

El sol, que tradicionalmente significa claridad, luz, belleza... en esta obra oblitera el sueño, derrite la nieve que ve el narrador, rompe el encanto cuando las matas de anones se vuelven pinos de navidad. Con la neblina, antes del alba, sus manos son tan bellas que no parecen suyas, el abuelo es hermoso, la madre lo acaricia. También vale notar que Celestino se desvanece con la luz solar [...]. Es, en fin de cuentas, fruto de la imaginación del narrador.<sup>304</sup>

Es la ambivalencia de la noche y la neblina contra la crudeza del trabajo de sol. El sol es un simil de la realidad física, aquella realidad que es tan abrasante que quema toda la piel, ciega con su luz tan resplandeciente, esa luz que borra todo el encanto de la oscuridad, destruye la frescura de la noche en la cual uno puede soñar y olvidarse del arduo trabajo que debe realizarse durante el día. Por eso el sol es un oponente en esta obra, pues el campesino que debe sudar la gota gorda durante el día encuentra descanso y refugio en la noche. Mientras que la noche se asocia con la magia de la imaginación el sol es la cruda verdad del pobre. Este símbolo que complementa la represión tiene un elemento complementario: las lagartijas.

Las lagartijas son enemigas del niño:

La mayoría de estas lagartijas me conocen y me odian. Yo sé que me odian, y que esperan el día... «¡Cabronas!», les digo, y me seco los ojos. Entonces cojo un palo y las caigo atrás. Pero ellas saben más de la cuenta, y enseguida que me ven dejan de llorar, se meten entre las mayas, y desaparecen.<sup>305</sup>

Las lagartijas son ser seres que están asociadas al sol “el lagarto busca el calor y gusta de exponerse al sol”<sup>306</sup>; necesitan de este para vivir, sus subsistencia depende que no haya neblina que tape el sol que disgusta al niño. Su relación con la represión es su hostigamiento al primo de Celestino durante toda la novela; inclusive hay un episodio en donde lo atacan con el deseo de matarlo. El protagonista es acosado y atacado por las lagartijas; lo terminan derrumbando y lo despedazan<sup>307</sup>. Las lagartijas fungen como enemigo por dos cuestiones en la obra. La primera es por relacionarse con el sol, ya por mera asociación tenemos un coflito, aquello que perjudica al infante es necesario para la subsistencia de estos pequeños lagartos, y por ende habrá conflicto entre aquel que necesita el sol y el otro que lo detesta. La segunda cuestión es que al tenerse mutuo odio se terminan peleando: “La mayoría de estas lagartijas me

---

<sup>304</sup> Valero, *Op. cit.*, pp. 84-85

<sup>305</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 17-18

<sup>306</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 624

<sup>307</sup> *Cfr.* Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 232

conocen y me odian. Yo sé que me odian, y que esperan el día... «¡Cabronas!», les digo, y me seco los ojos. Entonces cojo un palo y las caigo atrás. Pero ellas saben más de la cuenta, y enseguida que me ven dejan de llorar, se meten entre las mayas, y desaparecen.”<sup>308</sup> Por ello también ayudan a la muerte dentro de la obra.

Otro elemento que de igual manera dan sustento a la muerte sin constituir a la represión: los árboles. Como se ha mencionado anteriormente Celestino escribe su inacabable poesía en las matas (árboles en Cuba); en eso consiste su existencia; en plasmarse en una parte de la naturaleza para trascender en ésta: “Escribiendo. Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de maguey por enmarañar. Ni el lomo de una yagua. Ni las libretas de anotaciones del abuelo: Celestino comienza a escribir entonces en los troncos de las matas.”<sup>309</sup> ¿Pero, por qué en los árboles? ¿Por qué de cualquier materia de la naturaleza el escritor decidió que fueran las matas? Una de las razones podría ser por la misma cuestión autobiográfica; después de todo él creció en una granja donde imperaban las matas y posiblemente sus primeros escritos fueron tallados en éstas; pero también podría ser por su simbolismo:

Símbolo de la vida en perpetua evolución en ascensión hacia el cielo [...] sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobretodo evocan un ciclo, ya que cada año se despoja y se recubren de hojas.<sup>310</sup>

Por la cuestión cíclica que se maneja sobre la muerte; los árboles caen, pero crecen nuevos a partir de las semillas tiradas de estos, o, las hojas que mueren en otoño y nacen en primavera: “El árbol es el símbolo de regeneración perpetua, y por tanto de la vida en su sentido dinámico. <<Está cargado de fuerzas sagradas, en cuanto es vertical, brota, pierde las hojas y las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces>>”<sup>311</sup> Un árbol es un ejemplo bastante bueno de cómo es la eterna danza de la vida y la muerte; el árbol al caer impregna el suelo con vida, al morir permite el florecimiento de otros árboles (una resurrección, si se quiere ser muy poético); pero no sólo eso, al ser taladas las matas impregnan el suelo; la tierra; la vida con poesía: la poesía florecerá eventualmente gracias a la muerte. Por eso por más que el abuelo los tale, nunca triunfará: el destino del árbol es perecer para renacer. En este sentido las matas complementan a la muerte porque mueren al ser destruidas por

---

<sup>308</sup> *Ibíd.*, pp. 17-18

<sup>309</sup> *Ibíd.*, p. 20

<sup>310</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 118

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 119

tener poesía grabada, sin embargo, también representan este concepto cíclico que se ha manejado de la muerte, uno donde no se muere realmente.

Los árboles tienen poesía grabada, pero esta es plasmada con otro instrumento del campo: un cuchillo. Chavalier define el cuchillo como “[...] el simbolismo general de los instrumentos cortantes [...] es el principio activo modificando la materia pasiva.”<sup>312</sup> Celestino necesita un medio que permita modificar la materia (madera) y pueda impregnar al árbol con su sustancia (poesía):

Fue entonces, por primera vez, cuando vimos a Celestino, allá, bajo las grandísimas almendras de la arboleda, escribiendo y escribiendo en los troncos y en los gajos de las matas, la más larga de todas las poesías. Yo lo vi, y dejé de gritar, aunque no sé por qué, pues yo no sabía siquiera que el garabateo que él estaba haciendo con su cuchillo fueran poesías ni cosa que se le parezca.<sup>313</sup>

Celestino moldea la naturaleza con un instrumento punzocortante; es su pluma para escribir poesía; así como un artista con sus sincl crea una estatua, Celestino por medio de su propio pincel crea poesía; es un medio para plasmar arte. El cuchillo puede llegar a matar (allí vemos la dualidad al tener el elemento de la muerte), pero también crea (allí, en la creación, está la vida).

En cuanto a la muerte y a la “resurrección” en *Celestino antes del alba*, hay otra forma en la cual se muestran estos caracteres, no propiamente en el sentido de volver a vivir, sino en el de no morir: los fantasmas que recorren la casa del niño. Los primos muertos que merodean son parte fundamental para entender esa cosmogonía latinoamericana donde convivir con la muerte es algo normal. El mismo autor menciona como los fantasmas pertenecían a su vida en el campo y eran vistos algo común:

Yo siempre tenía miedo, no a los animales salvajes ni a los peligros reales que pudiesen agredirme, sino a aquellos fantasmas que a cada rato se me aparecían: aquel viejo con el aro bajo la mata de higuillos y otras apariciones; como una vieja con un sombrero enorme y unos dientes gigantescos que avanzaba no sé de qué manera por los dos extremos, mientras yo me encontraba en el centro. También se contaba que por un lado del río salía un perro blanco y que quien lo viera, moría.<sup>314</sup>

Por ello es que empapó su *opera prima* con fantasmas que aparecen recurrentemente:

---

<sup>312</sup> *Ibíd.*, p. 385

<sup>313</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 85

<sup>314</sup> Arenas, *Op. cit.* (2014), p. 24

Pertencen a los suicidados o a los primos muertos del niño protagonista que también aprendieron a vivir arriba del techo de la casa para acompañar y jugar con su primo vivo. Son las almas en pena de los niños asesinados al nacer por sus madres o cuando fueron más grandes, por las golpizas del abuelo.<sup>315</sup>

Respecto a los primos muertos asesinados por el abuelo, el propio nieto de éste hace mención de lo que hacen cuando aparecen: “Siempre que pasa esto (y es todos los días) mis primos muertos comienzan a bajar por el techo; y se sientan a la mesa, y comen mucho, pues dicen que tienen que comerse ahora todo lo que no les dejó comer el abuelo cuando ellos estaban vivos y eran pateados.”<sup>316</sup> Este convivir con la muerte es producto de la represión ejercida por el abuelo; sí, pero también es algo más: la tradición latinoamericana de los muertos que no abandonan este plano terrenal. Los fantasmas regresan para vivir su vida cotidiana como si todavía estuvieran vivos. Si bien en el ejemplo señalado los fantasmas son conscientes de estar muertos eso no les impide satisfacer necesidades mortales como el comer. Se asemeja un poco a la tradición del Día de Muertos en la que los espíritus de los familiares visitan este plano existencial para satisfacer su hambre. Se maneja a la muerte como si fuera otro estado de la vida, uno en la cual el muerto siente tanto en lo físico como en lo emocional pues los primos muertos comen tanto para llenar sus estómagos como también por una cuestión de compensación en cuanto al abuelo que los privó de comer (ellos se sienten con ese derecho o al menos quieren aprovechar su forma fantasmal para poder comer al fin, siendo que no pueden ser golpeado por el abuelo, o sease, tiene cierto nivel emocional de pensamiento). Vivos y muertos parecen no distinguirse realmente.

Otro elemento de la muerte con el que los niños se topan es con un viejo que está muerto y se autodenomina mes *de enero*. Este muerto, no sólo encarna a la muerte sino que es quien condena a los niños a morir al decirles una palabra que ellos olvidan, pero que cuando la recuerden morirán al prenderse fuego ellos mismos<sup>317</sup>. Esto puede ser tanto una metáfora sobre que el tiempo eventualmente termina acabando con todo, ya que es un mes quien personifica al muerto y no hay que olvidar que los meses son una medida de tiempo, o, puede ser una simple representación de un muerto que anuncia el porvenir funesto de los niños. Sea como sea, es importante esto por dos motivos: porque ayuda a la muerte a acabar con Celestino, debido a que éste se termina por acordar de la palabra y empieza a perecer (lo medio mata y prepara para que el abuelo le dé la ejecución final) y porque sigue dándole sustento a la muerte al ser un muerto quien los condene a morir.

---

<sup>315</sup> Nuñez, *Op. cit.*, p. 26

<sup>316</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), pp. 147-148

<sup>317</sup> *Cfr.* Arenas, *Op cit.* (2009), p. 125

Hay otro elemento que tiene un peso muy grande: el hambre. El hambre produce muerte. La familia está en constantes penurias por la carencia de alimentos. A tal grado llega la escasez que la abuela y la madre desfallecen por el hambre<sup>318</sup>. Para una familia campirana lo vital debe ser su propia supervivencia a base de lo que puedan cosechar; su economía recae en que su producto se pueda volver vida, por ello al ser incapaces de conseguirlo –ya sea por culpa suya o de la naturaleza- la vida se les escapa de las manos:

En estas obras, la "economía real" se manifiesta en términos de una economía de supervivencia, en la cual la escasez y penuria causan un margen o borde impreciso entre vida y muerte. Dos oraciones sintetizan la fórmula de la supervivencia en los textos de Arenas, uno en *Celestino antes del alba*: "ahora sí que nos estamos muriendo de hambre" [...] La semejanza entre las primeras proposiciones de juicio que afirman la cercanía a la muerte de la familia campesina, más la repetición en variantes, dan fe de la función de estas frases en el mundo imaginativo- ficcional de Arenas: señalar el margen de subsistencia que amenaza con intercambiar la vida por la muerte.<sup>319</sup>

Por eso es tan necesario hacer énfasis en la cuestión del hambre, porque en el campo cubano de la época de la infancia de Reinaldo era un problema y esa realidad la llevó a su libro donde igual amenaza con matar a la familia. Por ello se liga con la muerte, porque lentamente conduce a la familia hacia su fin. El hambre finalmente es una necesidad que al no ser saciada termina generando descontento y eventualmente violencia. Una de las razones por las cuales los personajes son tan agresivos entre sí es por la falta de alimento suficiente que le permita mantener su civilidad (pues rara vez se puede mantener la civilidad cuando hay necesidades fisiológicas carente en un ambiente social). El hambre conlleva al conflicto, el conflicto al uso de la fuerza y éste último desemboca en matar para comer. Y por esta otra razón aparte de las ya mencionadas es que funge como elemento complementario de la muerte en la novela.

No hay que olvidar otra cosa respecto al hambre; puede conducir eventualmente a algo más, algo que sin lugar a dudas tiene demasiada importancia en esta obra y quizá es de lo menos mencionado: el canibalismo. El hambre lleva a todos los miembros de la familia a querer comerse los unos a los otros. De hecho, cuando el abuelo muere por inanición la familia se reúne en torno a él para comérselo:

---

<sup>318</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 127

<sup>319</sup> Méndez, "La economía de lo simbólico en la narrativa de Reinaldo Arenas", en *Op. cit.*, p. 67

Abuelo está en las últimas y todos lo rodeamos, babeantes, en espera del momento. Adolfina, más blanca que nunca, arrastra las tijeras. Mi madre ya levanta el hacha, y abuela, sin dejar de abrir y cerrar la boca, se acerca, arrastrándose, y comienza a mordisquearle un pie. [...]

Llegó el momento.

Y todos nos abalanzamos sobre él como unas fieras. ¡Comida! ¡Comida!, después de tanto tiempo, aunque ya no sé medir el tiempo y no puedo decir *tanto*. Mi madre soltó un hachazo y todos caímos sobre el abuelo, como si fuéramos hormigas bravas, hasta no dejar siquiera un hueso.<sup>320</sup>

Los personajes al estar muertos de hambre están esperando que el miembro más viejo muera para poder comérselo; curioso pensar cómo el autor elige para ser devorado al más antiguo de la familia, además de ser el patriarca de ésta. La razón podría ser que se habla de un cambio, un ceder el mando a aquellos quienes lo devoren, pues no hay que olvidar que el canibalismo tiene como fin el principio de adquisición del cual se hablará más adelante.

La cuestión de comerse también tiene que ver con la cuestión de lo cíclico. Victoria Vacas Mora en su artículo “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización en la amazonia” habla de que el comerse a un familiar tiene que ver con la regeneración:

La semántica del canibalismo no sólo no proyecta agresividad, desorden o caos sino que ofrece un componente simbólico de estructuración y cohesión social así como de regeneración cósmica, continuidad de vida necesaria para la sociedad y el cosmos. Estos datos han relocalizado el canibalismo en contextos de amor y duelo por un ser querido fallecido, debilitando con ello los enfoques psicológicos y antropológicos que veían la antropofagia como un evento de desatada violencia psicológica y agresividad oral.<sup>321</sup>

Por esa razón, como se planteó anteriormente, el abuelo puede que haya sido elegido para ser devorado primero; la cuestión de la regeneración a través de pasar la batuta; una continuidad de l sacrificio de lo viejo para poder alcanzar lo nuevo; o sea, morir para que los demás puedan vivir. En todo caso veríamos nuevamente el accionar de la muerte y vida como esa dicotomía actuando nuevamente en la novela; dos elementos que se confroman y están arraigados profundamente.

---

<sup>320</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 133

<sup>321</sup> Vacas, “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización en la amazonia” en *Antípoda*, p. 275

Se debe entender que el acto acometido de canibalismo fue en contra del miembro más viejo de la familia, aquel que da su vida para que la juventud viva. Hay una transformación y un cambio generacional que se acepta: genera vida a partir de dar sustento alimenticio. Es en realidad muy importante señalar el equilibrio que trae consigo el devorarse para evitar morir de hambre; sin mencionar que acrecienta la rivalidad entre el nieto que devora y el abuelo que es devorado, cuando en toda la trama el perseguidor es el abuelo y el nieto y Celestino los perseguidos.

El canibalismo es tomado como una manera de sobrevivir en casos extremos –como es el de la falta de comida en la granja-, pero tampoco quiere decir que la razón de comerse entre miembros del mismo clan se deba a una cuestión meramente de supervivencia. El canibalismo es también una manera de conseguir la adquisición de la entidad ajena:

Aunque el canibalismo alimentario [...] es en el que se piensa inmediatamente, en ocasiones de consumo de carne humana no tenía como finalidad el simple hecho de aportar nutrientes. [...] formaba parte de las ofrendas a los dioses, del culto a los muertos y de ceremonias destinados a adquirir las propiedades vitales de la víctima o dones sobrenaturales.<sup>322</sup>

Referente a lo que se había comentado del principio de adquisición, puede constatar en el texto anterior que se habla de una apropiación *del otro*, se trata de poder complementarse y poseer cualidades que alguien más tiene y tú deseas, finalmente es una idea que para poder tener características de otra persona debes engullirla para atrapar su esencia, la cual yace en su carne. Este principio de adquisición es de suma importancia para la resolución del libro porque Celestino y su primo se une, una vez que Celestino ha muerto por culpa del abuelo, y el primo se come a su creación imaginaria:

-Despierten, que Celestino se ha muerto...

Yo cogí y lo llevé al cementerio. Pero mis primos no quisieron que yo lo enterrara junto con ellos. Y tuve que comérmelo para que no se lo comieran las auras. Y por eso es que ellas ahora están tan bravas y se elevan muy alto entre las nubes, para coger impulso y, cayéndome a picotazos, sacarme a Celestino del estómago.<sup>323</sup>

El niño al comerse a Celestino vuelve a ser uno, ya que el canibalismo, no sólo permite el poseer ciertas cualidades de la persona devorada, sino también es un principio de unión:

---

<sup>322</sup> Moros, *Historia natural del canibalismo: un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la Antigüedad hasta nuestros días*, p. 79

<sup>323</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), pp. 232 y 235

El endocanibalismo funerario asegura la definitiva transformación de la persona que alcanza un nuevo estatus en el imperecedero ciclo de predación y renacimiento, cerciorando el distanciamiento definitivo del muerto y los peligros a él asociados –el muerto se convierte en un “otro”– [...] <sup>324</sup>

El primo de Celestino se come a éste y con ello ha logrado completarse. Hay que recordar que Celestino es el doble surgido a partir de la división de su persona. El primo está incompleto durante toda la novela hasta el final que se lo traga y con ello puede volver a unificarse, a estar completo. Con ello adquiere la cualidad de Celestino: ser un poeta. Gracias a esa cualidad es que logra la libertad tan anhelada que desea todo humano. El poeta debido a su imaginación alcanza la libertad; Celestino era libre a partir del poder de su imaginación, el protagonista está incompleto y desea poder ser como Celestino (que no es otra cosa que desear estar unificado y ser un ente entero); al morir el amigo imaginario el niño se lo come por el principio de poder aprehenderlo y con ello estar íntegro. La muerte no sólo unifica, sino también permite la libertad.

Celestino, ya muerto, se convierte en otro. Si al inicio de la novela un golpe crea a dos entidades, el devorar uno al otro permite juntarse; hay un rompimiento y una reunificación: lo cíclico impera nuevamente. Se debe recordar que ha muerto el poeta en esta obra, pero renacerá para la siguiente de la *Pentagonía*; sigue existiendo ese morir y renacer conforme avanza la magna obra, sin descuidar cada libro en ese aspecto. Por otro lado, es menester que ambos vuelvan a ser uno porque así el niño se siente completo y logra adquirir todo lo que deseaba de su primo imaginario; la soledad lo ha abandonado, empero a que esto se logró por una muerte, pero no sólo por la muerte, sino por el acto de ingerir al muerto. El canibalismo por ende permite la unión de ambos seres, es un dador de ese acoplamiento mutuo. La muerte se sustenta en este elemento porque ayuda al niño a unirse con su primo y dar final a su búsqueda de unificación. da sustento a la obra porque si la muerte es el hilo conductor de ésta se necesitaba que los personajes lograsen sus objetivos para darle movilidad a la historia.

Otro elemento conformante de la muerte tiene que ver con uno de los poetas que Arenas admiraba de sobremanera –Federico García Lorca– es la figura del duende; alusión al duende lorquiano. Para ese símbolo de Lorca retomo, justamente, una conferencia de este poeta español titulada: “Juego y teoría del duende”:

---

<sup>324</sup> Vacas, “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización en la amazonia” en *Op cit.*, p. 281

Cuando la musa ve llegar a la muerte cierra la puerta o levanta un plinto o pasea una urna y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida vuelve a rasgar su laurel con un silencio que vacila entre dos brisas. [...] En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo.<sup>325</sup>

Arenas involucró este elemento porque tiene que ver con la muerte para la creación de poesía, pues a diferencia de las musas que las espanta, el duende necesita ese factor para crear. El duende es el juego, pero con las palabras; el declamar la poesía no sólo inspirarla. Equivale a un paso más allá de lo convencional, necesita valor aquel que lo invoca, porque se necesita jugar con la muerte para hacerlo presente. Un ejemplo de lo anterior es en la obra de teatro de *Celestino antes del alba* cuando aparecen los duendes alborotados, pero también hay señales de que la muerte merodea:

*(Todos los duendes corren de un lado para otro dentro del comedor. Se suben a la mesa. Dan brincos. Separan en los taburetes. Bailan unos con otros. No permanecen tranquilos ni un solo instante. El abuelo levanta más el hacha, y se dispone a degollar al pájaro muerto. El duende que te protege de la vista de los vivos se aparta, te deja el frente libre. Levantas el cuchillo a la altura de la espalda del abuelo.)<sup>326</sup>*

Tanto el abuelo como el protagonista alzan sus armas para provocar la muerte y mientras los duendes andan de fiesta por toda la casa. Pareciera que están enloquecidos y exacerbados; tal como describe Platón que debe estar un poeta para su creación. A esto anterior, Lorca da su explicación de lo que necesita un poeta para que sus poemas estén impregnados de la magia del duende y tenga la fuerza que caracteriza al poeta:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.<sup>327</sup>

Respecto a la ejemplificación del duende y la poesía en la obra, Arenas pone a un duende a declamar poesía mientras que otro menciona qué poema es y quién lo escribió:

---

<sup>325</sup> Lorca, "Juego y teoría del duende", pp. 7-8. Consultado el 19 de mayo de 2018 en: [https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909\\_federico\\_garcia\\_lorca\\_juego\\_y\\_teor%C3%ADa\\_del\\_duende\\_.pdf](https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909_federico_garcia_lorca_juego_y_teor%C3%ADa_del_duende_.pdf)

<sup>326</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 210

<sup>327</sup> Lorca, *Op cit.*, p. 8. Consultado el 19 de mayo de 2018 en: [https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909\\_federico\\_garcia\\_lorca\\_juego\\_y\\_teor%C3%ADa\\_del\\_duende\\_.pdf](https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909_federico_garcia_lorca_juego_y_teor%C3%ADa_del_duende_.pdf)

“UN DUENDE (*haciendo maromas sobre la mesa, y rompiendo varios platos*): «Llegada de otros sitios te irás por todas partes».

OTRO DUENDE (*con un plato en la cabeza*): Arthur Rimbaud. Una estación en el infierno.”<sup>328</sup>

La poesía y la muerte van de la mano con este peculiar elemento que rinde homenaje a un autor que adoraba el escritor cubano –a quien inclusive dedica esta obra suya-, pero el duende tampoco aparece solo, tiene otro símbolo que lo complementa: un anillo. De hecho, el duende no es quien porta el anillo, ese es el primo de Celestino, pero se le aparece a éste a lo largo de la obra para pedírselo:

-Y tú, ¿quién eres? -dije yo.

-El duende -dijo el duende.

-¿Y qué quieres?

-El anillo de la Reina -dijo.

-¿Qué Reina? -La del anillo.<sup>329</sup>

La razón por la cual le pide el anillo al niño es porque éste resguarda un importante tesoro: su mortalidad. No es de extrañarse que Arenas represente ese tesoro como un anillo, pues el anillo suele simbolizarse como protector de tesoros: “El anillo posee poderes mágicos en el plano esotérico. Es, por reducción, el cinturón, protector de los lugares, que conserva un tesoro o un secreto.”<sup>330</sup> Esto del tesoro se revela ya en las últimas páginas de la novela:

Llego hasta la mata de higuillos -la que todavía queda en pie- y me tropiezo con el duende.

-Al fin he comprendido lo que quieres -le digo-, pero ya nada puedo hacer por darte el anillo.

-No importa. De todos modos ya no lo necesito.

-¿Por qué?

-Alguien que tú conoces te lo ha robado y me lo ha dado antes de que tú supieras que lo tenías. Por eso he insistido tanto en pedírtelo: he llegado a ti solamente para hacerte el bien. Para que razonaras y te dieras cuenta de las cosas que no ves y te ven. Que no presientes y te dominan. Y te aturden. Pero has sido necio: ahora estás condenado a la

---

<sup>328</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 213

<sup>329</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), pp. 115-116

<sup>330</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 101

eternidad. Sólo me falta desearte paciencia, tanta, como yo, que también soy de los eternos, no he tenido ni la tendré nunca.<sup>331</sup>

El anillo al serle arrebatado –pérdida del tesoro- se le arrebató su mortalidad y está condenado a ser eterno; algo a lo cual le tenía mucho miedo, pues él sólo quería morir y ser libre de tan horribles padecimientos que sufría (hambre, persecución y violencia): “Será que nosotros no vamos a morirnos nunca. Ése es el miedo que yo tengo: que seamos eternos, porque entonces sí que no tenemos escapatoria.”<sup>332</sup> El temor de estar condenado a “vivir” esa horrible vida por siempre se le hace realidad cuando pierde el anillo. Cabe preguntarse, ¿en qué sentido eso complementa a la muerte?, la respuesta yace en que esa eternidad es conseguida a través de la muerte de Celestino –y su posterior ingestión- cuando el primo y éste se vuelven uno. El niño pierde el anillo y se vuelve eterno, y eso pasa justo después de comerse al primo. Además, hay un guiño muy importante cuando el duende que le avisa que se ha vuelto eterno le revela cual es su nombre: Celestino; y acto seguido desaparece<sup>333</sup>. Allí se revela que Celestino y él –que son una sola entidad- están condenados a la eternidad al estar juntos, y la anunciación del duende es una confirmación de que así es, pues el duende es eterno al igual que el niño. Eso anterior también es un guiño de cómo el duende (representante de la poesía por Lorca) es un poeta por ser la representación del primo imaginario que escribía poesía en las matas. A su vez, este duende aparece cuando Celestino ya está muerto, pero el duende se dice eterno: todo causado por la muerte definitiva del niño imaginario que fue devorado en un acto de canibalismo y unión.

El siguiente elemento es la neblina que es un sustento a la muerte porque sirve como cruce entre el mundo de los muertos y el de los vivos. Permite que lo imposible se vuelva posible, que los muertos regresen del más allá:

En estos días ha vuelto de nuevo la gran neblina. Y abuela también ha vuelto. Se nos apareció una tarde, cuando estábamos comiendo; y abuelo al verla dio un grito enorme, como un gato cuando le echan agua hirviendo en el lomo. Pero abuela le dijo: «No te asustes, cabrón, que sólo soy un espíritu».<sup>334</sup>

La neblina une dos mundos y los hace coexistir como uno solo, así lo confirma Stéphanie Panichelli en su tesis doctoral, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*:

---

<sup>331</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), pp. 235-236

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 132

<sup>333</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 236

<sup>334</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 138

Adquiere relevancia destacar que el espíritu de la abuela volvió con la neblina, lo cual no es ninguna casualidad. Se podría comparar este momento del día en *Celestino* con el agua en *Pedro Páramo*, en el sentido en el que ambos cumplen la función de paso del mundo de los vivos al de los muertos.<sup>335</sup>

Básicamente funciona como puente entre ambas realidades: la terrenal y la espectral, por ello la neblina tiene su importancia en la novela, pues complementa a la muerte al unir los dos mundos. Es un conector entre la vida y la muerte; es aquello que permite el regreso de los muertos. Tiene sentido si tomamos en cuenta lo que provoca la niebla: borrosidad; la línea que divide estos planos se desvanece. Ese estado difuso que crea la niebla nos sumerge en un mundo misterioso, justo como lo es el universo de la muerte, pues no sabemos lo que está frente a nosotros a consecuencia de la ceguera blanca. La muerte se vale de este elemento para, de manera sigilosa, penetrar en este mundo terrenal. La neblina tapa el sol, o sea, como ya se vio aquello que es la cruda realidad, y al taparlo trae consigo un estado donde todo es posible inclusive el regreso de los muertos. La neblina trae a la muerte porque cubre aquella realidad de la cual huyen los niños, con ello permite que el desplante de su imaginación pueda regresar a los muertos.

El último elemento es el pozo. Tan importante es este elemento en la obra que el nombre alternativo de *Celestino antes del alba* sea *Cantando en el pozo* pues el pozo representa la autocontemplación (el reflejo en el pozo) así como también la oscuridad del fondo representa la reflexión interna que el creador necesita para hallarse a sí mismo y lograr expresarse. Después de todo, el pozo simboliza el conocimiento, cuyo borde secreto cuya profundidad es silencio. Es el silencio de la sabiduría contemplativa que representa un estado superior de la evolución espiritual y del dominio de sí mismo, en donde la palabra se abisma y se reabsorbe<sup>336</sup>; por eso el pozo es el símbolo perfecto para el niño protagonista quien al verse reflejado en este, al inicio de la obra, puede empezar la creación de su doble poeta: poesía y muerte representadas en un elemento que da vida (agua), pero que puede acarrear la muerte (ahogo dentro de éste). Es la dualidad perfecta que tanto gusta al escritor de Holguín. Ciertamente el pozo representa tanto la dualidad como la cuestión cíclica que tanto representa a la obra; simplemente con el pozo se abre y se cierra *Celestino antes del alba*:

La primera imagen de la novela es la madre del narrador corriendo para tirarse al pozo.

La última imagen es el narrador junto al pozo esperando a que su madre lo detenga para

---

<sup>335</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 255

<sup>336</sup> *Cfr. Chavalier, Op. cit.*, p. 850

que no se tire. El pozo es el principio y el fin, el lugar del fango y la podredumbre, pero también el lugar del reposo y la armonía.<sup>337</sup>

El pozo, como se mencionó antes, es creación y destrucción; en el sentido de la representación de la muerte, representa el deseo de morir, pero no sólo eso, sino que tiene una fuerte conexión con su país en cuanto al surgimiento de éste:

En el orden de su obra invadida por la historia, el pozo parece decir que toda esa historia terrible que se va contando surge de un pozo y que Cuba como nación nace de un oscuro pozo. El pozo es la muerte y en toda su novelística hay un ansia de muerte, un constante deseo de desaparecer hacia el último destierro.<sup>338</sup>

Y es que el pozo genera un deseo de muerte a través de que la gente se lance a éste. En la obra hay muchos momentos en que se desea tirar a alguien al pozo; desde la madre hasta ésta misma pidiendo que tiren al pozo a Celestino<sup>339</sup>. En ese aspecto induce a la muerte. La madre no sólo incita a tirar a Celestino, también ella siente un irresistible deseo por tirarse, morir y librarse de ese mundo tan horrible; de hecho, la novela empieza con ella gritando que se matará arrojándose:

Mi madre acaba 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.<sup>340</sup>

El pozo promueve la muerte al ser un lugar donde morir porque casi siempre que se le menciona es para demandar la muerte de algún personajes; pero también promueve la creación de Celestino, son dos caras de una misma moneda: “Mientras que en su aspecto destructivo el pozo constituye el sitio predilecto para las muertes y suicidios que pueblan la narración, en su aspecto constructivo las aguas del pozo se convierten en catalizador de las reflexiones e imaginaciones del narrador-protagonista.”<sup>341</sup> El lado creativo del pozo va más allá de la escritura misma en la obra; funciona como metáfora del libro en sí, como el reflejo creador dentro y fuera de la novela. Al menos eso defiende Félix Lugo Nazario en su artículo *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*:

---

<sup>337</sup> Patraca, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*” en *Op. cit.*, p. 77

<sup>338</sup> Negrín, *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*, p. 18

<sup>339</sup> Cfr. Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 139

<sup>340</sup> *Ibíd.*, p. 17

<sup>341</sup> Montenegro, “El espejismo del texto: Reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, en *Op. cit.*, p. 60

En el acto creativo literario de Arenas, este espejo, que en la novela *Celestino antes del alba* es un pozo, ha sido sustituido por una obra literaria, es decir, por una novela, en la cual la acción aparece contada por un narrador- protagonista (el escritor), quien no hace más que autocontemplarse en su obra, verse a sí mismo, revivirse realizando su obra en el momento mismo en que la realiza. De esta manera, la novela, como espejo, sustituye al pozo y el escritor se refleja en ella. Así al mirar el autor su obra finalizada, la cual no es más que su autoproyección, se encuentra reflejado en la misma convirtiéndose al mismo tiempo, en observador inspeccionando su dominio y una parte integrante de él. Como Velázquez en *Las Meninas*, Arenas escribió esta novela para reflejarse a sí mismo mediante el acto de su propia creación.<sup>342</sup>

Por eso el pozo es tan importante; porque es una metáfora de la obra misma. Pero más allá de eso influye para la creación de poesía, en el sentido de que *Celestino* es la manifestación física de ésta. El niño creó a *Celestino* a partir de la contemplación de su imagen en el pozo; éste es la fuente de la creación de la poesía.

El pozo promueve la escritura y la muerte; sin embargo, también es el elemento que finiquita la obra: “En *Celestino*, el protagonista se cae o se imagina que se cae varias veces al pozo. Al final de la novela, el lector entiende que ha muerto porque se ha caído de verdad.”<sup>343</sup> El pozo termina creando la realidad que siempre imaginaba el protagonista, ¿o acaso no es lo mismo realidad e imaginación?, la fuerza de la imaginación crea su propia realidad; un sueño se transforma y el protagonista vive lo que sueña para despertar en el mundo de la muerte que está imbricado con el de los vivos de tal forma que no se logra diferenciar:

Y me quedé dormido.

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara -como la otra vez- momentos antes de caer al vacío.

Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano.<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Lugo, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, p. 85

<sup>343</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 287

<sup>344</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), pp. 237-238

La madre no pudo salvar al niño de una muerte segura al caer al pozo. El protagonista, ya unificado con Celestino perece dentro del pozo; la creación vuelve al lugar oscuro que lo creó. Empieza la novela con el niño asomándose al pozo, contemplándose cual creador y termina con el niño igual asomándose, pero ahora para morir: fuerza creadora y destructora; vida y muerte; ciclo infinito condensado en un elemento que otorga agua para subsistir en el campo, pero que puede llegar a matar si se cae en éste. El autor juega con la dualidad: es eterno, pero ha muerto; revive, pero en otro libro –que forma parte de una magna obra que se considera una sola-; el lector no sabe realmente si el niño (junto a Celestino) está muerto o vivo. Tal y como en todo el libro la muerte se mezcla con la vida haciéndose imposible de distinguir la una de la otra. Este final da un cierre en cuanto a la dualidad manejada en la novela, porque deja un desenlace muy ambiguo en el cual se pone de manifiesto el horror que siente el niño al saberse eterno, pero también no se debe olvidar que el niño mezcla su imaginación con la realidad así que esa eternidad bien podría no existir más que en su cabeza; además, realmente no se aclara si el niño en verdad murió o no:

Es el peor castigo que podía tener en ese mundo de opresión, aunque, afortunadamente, se trata una vez más de su imaginación. Sin embargo, ese miedo a la eternidad demuestra la liberación que el niño encuentra en la muerte. Aunque al final de la novela, el niño muere, no queda muy claro para el lector si es cierto o no [...] <sup>345</sup>

Ya se han mostrado los elementos que se consideran dan sustento a la muerte y le ayudan a ser el hilo conductor de la novela. Cada elemento aquí mencionado permite el libre tránsito de la muerte por toda la trama. Desde lo negativo como la represión que acerca los niños a su muerte, hasta lo más bello como la poesía que le da sentido a su existencia por medio de la creación, no sin eximir su grado de destrucción que conlleva este acto de expresión –acercado a lo celeste o al duende lorquiano- poética. Estos elementos demuestran que para conducir una obra, si bien se tiene un hilo conductor, son necesarios siempre otros elementos tanto para complementar la trama como para darle soporte a dicho hilo; como una serie de hilos que hilvanan uno más grueso. Al final todos estos elementos demuestran que la obra se construye por dicotomías; que la vida y la muerte se necesitan mutuamente para coexistir (al igual que la creación y destrucción de la poesía) y que la realidad no se conduce propiamente por un solo hilo conductor, sino que hay muchos que la van conduciendo, y todos ellos se pueden considerar uno solo; tal como las múltiples realidades que el escritor propone.

---

<sup>345</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 187

### 3.2.2 Función de la muerte como hilo conductor

Si todos los caminos llevan a Roma, todos los elementos anteriores tratados en este proyecto de investigación conducen a este punto: la muerte...como conductora del libro. A continuación, se demostrará, a través de los ejemplos literarios respectivos a la muerte, la impregnación de este elemento en toda la historia; así también se utilizará el modelo actancial, propuesto por Julian Greimas, para mostrar cómo la muerte da el objeto de deseo del actante Celestino/Niño protagonista; y con ello darle movimiento a la obra.

La muerte yace en la novela de diferentes maneras: va desde el suicidio, pasa por las muertes provocadas por los asesinatos y hasta por las simples expresiones y deseos que los mismos personajes expresan. No sólo se trata de mencionar tal cual la palabra: muerte; se trata de sus diferentes variaciones: expresar el verbo en infinitivo y sus conjugaciones; así como en sustantivo o adjetivo; además de las expresiones con esta palabra. En la variación lingüística yace su estructura de conducción. Esto anterior se hace referencia a las isotopías manejadas dentro del texto que permiten a la muerte tomar varias formas. Pero antes de continuar es importante aclarar qué es una isotopía: “El concepto de isotopía es definido como la recurrencia de categorías sémicas, sean éstas temáticas o figurativas. [...] El universo semántico (isotopías abstractas) más el universo semiológico (isotopías figurativas) constituyen la manifestación del contenido.”<sup>346</sup> O sea, las isotopías se valen de la recurrencia de una palabra configurada de diferentes maneras, pero que mantenga su esencia sémica para que no se pierda su significado original. La isotopía permite construir un sentido alrededor de un elemento; su múltiple repetición a lo largo de la obra logra la construcción de éste y le da su fuerza. Así pasa con las diferentes configuraciones de la palabra muerte.

Una vez aclarado ese concepto sigue demostrar, con base en el libro, la constante aparición de la muerte dentro de éste. Son tres los elementos “mortuorios”: los suicidios, los asesinatos y, por último, las múltiples apariciones de la muerte (en múltiples sentidos).

En primer lugar, está el suicidio cuando recién empieza la obra:

Mi madre acaba 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.<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> Betanur, *Op. cit.*, p. 107

<sup>347</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 17

El primer acercamiento a la obra es litarealmente el anuncio de una muerte; la obra inicia diciéndonos que la madre del protagonista se va a suicidar, y aunque eso sólo pasa en la mente del niño, ya está la presencia de ésta presente. Nos recibe indicándonos de qué irá este libro: infinidad de muertes, puesto que se hace mención que no es la primera vez que se lanza al pozo; por ello no es de extrañarse la sucesiva cantidad de suicidios que se verán durante la obra. Empezamos con deseos de morirse para abandonar ese mundo tan horrendo en el que viven.

La siguiente mención es un recuerdo del niño de cómo su madre se tiró al pozo por vez primera cuando se entera que el primo de éste escribe: “«Eso es mariconería», dijo mi madre cuando se enteró de la escritora de Celestino. Y ésa fue la primera vez que se tiró al pozo.”<sup>348</sup> La poesía provoca la muerte; no sólo la atrae para el creador de ésta sino como consecuencia también. Es importante recalcar que la vergüenza que sufre la madre por su hijo, más allá de la poesía de su sobrino, también causa su deseo de quitarse la vida. Cuando Celestino y su primo son acosados por los niños cercanos a su hogar, por haber visto a Celestino escribir; el protagonista no quiere que su madre se entere de lo que pasó pues teme que se sienta humillada por el comportamiento del primo, sin embargo, la madre sí se entera y termina tirándose al pozo nuevamente<sup>349</sup>. Otro elemento de suicidio que acontece en la obra tiene que ver con el invento de un ser inexistente: la madre de Celestino, Carmelina. El niño protagonista le inventa una historia a su amigo imaginario, historia en la cual la madre de éste se suicidó y por ello es que vino a vivir a la granja<sup>350</sup>. La madre del protagonista y la madre de Celestino se suicidan porque se vergüenzan de sus hijos; la muerte es en sí un rechazo a la vida a partir del concepto de la maternidad. La vida (el procrear una vida; sus hijos) es la causante de la muerte; o sea, el suicidio tiene que ver con matices dicotómicas. El engendro de sus vientres causa su deseo de muerte; aquello que una vez dio vida desea extinguirse por ese ser vivo que creó. Sin embargo, yendo más allá del suicidio por maternidad fracasada, está como la muerte actúa mediante la voluntad propia de ciertos personajes que quieren acabar con su vida; está presente no sólo por los peligros del campo o la violencia sino por el deseo de algunos de éstos; con ello se abarca otro ángulo por donde puede aparecer.

Hay un impulso de los personajes hacia la muerte; un deseo a flor de piel por quitarse la vida y escapar de su horrible mundo. La supuesta madre de Celestino se suicida por la pena de haber perdido a su marido; la madre del niño protagonista desea matarse por la vida que tiene (un esposo que la abandonó

---

<sup>348</sup> *Ibíd.*, p. 20

<sup>349</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 22

<sup>350</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 54

y un hijo que le recuerda el fracaso de su matrimonio). La muerte es vista como un último recurso para escapar de esa horrible vida:

Cuando ya no le sirven la imaginación ni la escritura, el último escape del niño es la muerte. Como todos los protagonistas de la pentagonía de Arenas, el niño narrador se suicida al final de la novela. Aunque vuelve a aparecer en la siguiente obra, la muerte representa para estos personajes la única posible escapatoria de ese mundo opresor que los rodea.<sup>351</sup>

Esto se puede ver justo al final de la obra:

Luego pensé que mientras más rápido me durmiera más pronto llegaría el otro día. Y me quedé dormido. Y me quedé dormido.

Y me quedé dormido.

Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara -como la otra vez-momentos antes de caer al vacío.

Pero, según me acaba de decir ahora mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo.

Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano.<sup>352</sup>

El protagonista al ya no tener razones para vivir decide suicidarse. Ha perdido a su amigo, la escritura ya es imposible debido a justamente la pérdida de éste último, pues, aunque lo adquirió, no da muestra de poder escribir dicha poesía; termina solo y desamparado en un mundo cruel y bárbaro. Es cuando ya toda la belleza posible de su mundo se ha extinguido que decide realizar la muerte final; suicidándose en el mismo lugar que lo hizo supuestamente su madre al inicio de la obra; cuál obra cíclica que es termina donde empezó: en el pozo. Entonces vemos la relación de la muerte como hilo conductor; se muere para poder resucitar, empieza donde acaba y con el mismo tipo de muerte: el suicidio aventándose al pozo.

La muerte como entidad libertadora, hace pensar en la dualidad que maneja el escritor; para él este elemento no es algo negativo realmente; de hecho, hasta pareciera ser algo positivo al permitirle a sus personajes la libertad tan ansiada que desean. El suicidio y la libertad serán lo mismo al final de la obra. Pero como en todo sistema dual está el otro lado de la moneda: el miedo a la muerte por su contraparte negativa. Esto se representa en los múltiples intentos de todos los miembros por matarse

---

<sup>351</sup> Panichelli-Batalla, "Testimonio antes y después del alba", en *Op. cit.*, p. 35

<sup>352</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 237-238

mutuamente. Desean eliminarse por varias razones: odio, hambre, incompetencia, represión, etc. Para entender este doble deseo de los personajes entre el morir y el no morir; entre el escapar a través de la muerte y el de preferir ser eterno a que algún miembro de la familia los mate y se los coma hay que recordar la gran ambivalencia que es la muerte; para ello remito a Chavalier y su idea sobre la dualidad de la muerte: “Los místicos, de acuerdo con los médicos y los psicólogos, han advertido que en todo ser humano, en todos sus niveles de existencia, coexisten la muerte y la vida, es decir una tensión entre fuerzas contrarias.”<sup>353</sup> Es una eterna lucha entre el deseo de arrojarse al abismo (pozo) o continuar en la cotidianidad (la granja).

El asesinato como forma de actuar de la muerte está en toda la obra. Si bien no se pondrán todos los ejemplos, debido a que ocuparían demasiado espacio sin mencionar lo repetitivos que serían, se pondrán todas las variedades encontradas que van desde actos sucedidos en el pasado y rememorados por los personajes, alucinaciones de asesinato y actos de homicidio cometidos, para ejemplificar como ese mundo está supeditado de manera brutal por la muerte.

Primero está la imaginación infantil. Durante un momento de relajación el niño se pone a contemplar el cielo y “ve” como éste se cae y termina matando a su abuelo: “Los pedazos cayeron sobre mi casa y la tiraron al suelo. Nunca pensé que los pedazos de nubes fueran tan pesados y grandes. Cortan como si tuvieran filos y uno de ellos se llevó en claro la cabeza de mi abuelo.”<sup>354</sup> El niño cree que su abuelo muere (ya sea porque lo desee o porque pasa y simplemente revive) y en esa creencia radica la muerte; no sólo es el acto de “matar” es el hecho de que se esparza en la mente del infante. Por lo tanto, la muerte está presente en “cuerpo” y “mente”. En dos sentidos está, en lo “real” –tomando en cuenta que en esa realidad la gente puede morir y revivir sin necesidad de explicación alguna- y en la imaginación; esa dualidad de la cual se ha hablado tanto en este trabajo nuevamente se asoma para confirmar que sin importar en qué plano se maneje; la muerte está en todo momento y en todo lugar.

Luego está la muerte según la mirada objetiva del niño –que también podría ser su imaginación, pero se acerca más a un acto concreto- realizada por sus propias manos:

El pájaro carpintero me dijo también que pensaba hacerle tantos huecos a la mata de yagruma, que iba a llegar un momento en que la mata desaparecería, y entonces él tendría un hueco tan grande que nadie podría ver, y todo el mundo pensaría que él estaba viviendo en el aire.

---

<sup>353</sup> Chavalier, *Op. cit.*, p. 731

<sup>354</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 28

Yo no supe qué hacer, el pájaro carpintero terminó de hablar. Entonces le pregunté a Celestino qué podría hacer. Y él me dijo: «Mátalo, que lo que ha dicho es malo».

Y matamos al pájaro.<sup>355</sup>

Aquí ya podemos hablar de una muerte palpable, pues ésta se materializa a través de la muerte de un pájaro, el cual supuestamente hablaba; lo más probable es que en la imaginación del niño hablara, pero eso no quita el hecho de que se menciona que los niños tomaron como reales dichas palabras y decidieron ejecutar al animal. Vemos la muerte como acto de violencia por parte de los niños – acostumbrados a ese tipo de cuestiones salvajes dentro de su entorno adverso- haciendo más palpable este elemento.

Antes de pasar al siguiente ejemplo es menester recordar dos elementos de suma importancia para el análisis de esta obra: el *leitmotiv* y la *isotopía* pues en el siguiente ejemplo se necesitan para comprender cómo funcionan en conjunto y crean un hilo conductor. En el siguiente ejemplo el abuelo asesina a Celestino con su hacha; pero no es sólo el acto de matar sino la repetición de la frase, por parte del primo de éste: “Estaba muerto” en referencia a su muerte. Y es que esa repetición ocupa dos páginas con lo cual emula el pensamiento en su cabeza sobre la pulsación de morir<sup>356</sup>. Esa frase se repite cincuenta y tres veces dándole le da un énfasis muy poderoso; el lector se siente desconcertado por lo que está leyendo; a su vez reafirma como la muerte merodea siempre a los personajes y está clavada en sus vidas; y no de una manera común y corriente.

El último ejemplo de asesinato radica en el abuelo. Ya para finalizar la obra, justo en la reunión familiar para celebrar la Navidad, el abuelo mata de una pedrada a un pájaro; el problema es que ese pájaro se revelará posteriormente es Celestino:

ABUELA: Eres peor que un muchacho, ¡mira que salir a cazar pájaros hoy: con el trabajo que hay en esta casa!

ABUELO: Te digo que no salí a cazar nada. Pero me lo tropecé en el nido. Tiré la piedra para asustarlo. Y cayó muerto al suelo.<sup>357</sup>

Todos los miembros de la familia han cometido asesinato de alguna u otra manera; sin embargo, lo más impresionante es que después de que el abuelo mata a Celestino “definitivamente”; el niño protagonista es motivado por sus primos muertos –quienes forman parte de la isotopía de la muerte- para

---

<sup>355</sup> *Ibíd.*, p. 142

<sup>356</sup> *Cfr. Ibíd.*, pp. 169-170

<sup>357</sup> *Ibíd.*, p. 192

asesinar al abuelo recordándole que éste los mató y que también mató a Celestino: “UN PRIMO MUERTO (*abrazándote*): ¡No dejes de clavárselo bien hondo! Recuerda que él fue quien nos mató a todos nosotros, quien mató a Celestino, y quien te mató y tratará de volver a matarte.”<sup>358</sup> No es sólo la mención de asesinato del abuelo, es el incentivar a matar. La muerte engendra más muerte; los primos muertos quieren matar al abuelo por sus incontables muertes; el primo de Celestino quiere matar al patriarca familiar por haber matado a su mejor amigo. Los asesinatos son medios de venganza, por ello en un entorno donde la opresión y la injusticia reinan es de esperarse que estos sentimientos provoquen las muertes de más miembros de la familia y con ello que la muerte domine sobre estos; o sea, la represión produce muerte y con ello engendra las ganas de venganza que termina produciendo más muerte; todo en un ciclo –como es de esperarse en esta obra- aparentemente interminable.

Por último, es imperante recalcar el hecho de que la muerte no es sólo el acto de morir. Como se dijo anteriormente para crear una isotopía no basta con repetir una palabra de diferentes maneras, también es ejercer el sentido de ese elemento. La muerte yace desde sus deseos de morir hasta sus expresiones. El deseo de la muerte es cuando el niño desea matar a su abuelo para librarse de la opresión:

Yo lo vi así: con el hacha, dándole golpes y más golpes a los troncos de los árboles y me dije: «Ésta es la hora: voy a darle una pedrada en la espalda». Pero no lo hice. ¿Y si fallo y no lo mato? Si no le doy bien con la piedra entonces me desgracia, porque abuelo, hecho una furia, me caería encima y me haría picadillo con el hacha.<sup>359</sup>

Hasta en la palabra está la muerte. Es ponderante hacer mención que en el caso específico de esta obra tiene mayor peso la palabra, ya que como hemos visto con anterioridad, la palabra (el verbo) es acción (vida) en cuanto a que Celestino tiene un poder de creación mediante su poesía; por eso cuando se habla sobre la muerte también se está materializando en la obra, por eso le da movilidad a ésta.

La mención de la palabra morir conjugada en presente indicativo le da soporte de hilo conductor. Las expresiones cuentan de igual manera: “Luego fue mi madre la que vino a pedirme agua. Me dijo: «El pozo se ha secado. Qué voy a hacer ahora: me estoy muriendo de sed».”<sup>360</sup> La muerte aparece incluso en su vocabulario, si bien es común hacer ese tipo de expresiones sin que haya una correlación, es importante señalar que éstas son muy comunes y están ligadas con el deseo de los personajes de sucumbir realmente a la muerte.

---

<sup>358</sup> *Ibíd.*, p. 199

<sup>359</sup> Arenas, *Op cit.* (2009), p. 28

<sup>360</sup> *Ibíd.*, p. 34

Algo que llama la atención de sobremanera es la creencia en los muertos porque implica la mención de la muerte; es la muerte que no muere y merodea por el campo:

-Te has vuelto a orinar en la cama. ¡Qué te has creído! ¡Ya no estás tan chiquito para eso! ¡Procura que tu abuelo no se llegue a enterar porque te dará un fuetazo!

-Es que me da miedo salir por la noche al patio para ir al excusado.

-¿Miedo a qué?

-A los muertos. Dicen que este lugar está lleno de muertos...<sup>361</sup>

El niño cree en lo sobrenatural y en que los muertos deambulan por el reino de los vivos. Implica un poco esa creencia de Latinoamérica sobre cómo ambos planos existenciales parecen convivir. La imaginación del niño no deja de soñar con los muertos; su marco cultural está marcado por seres asociados a la muerte. Y no es sólo en la imaginación está la muerte presente; en el nombre de un cerro también:

Hemos regresado de la siembra del maíz, abuelo nos cargó a Celestino y a mí, y nos trae en sus hombros, mientras nosotros lo pinchamos con una espuela y le damos fuetazos y patadas. Abuelo no dijo nada en todo el camino, y nosotros lo hicimos correr mucho y luego le dijimos que se subiera en lo más alto del cerro de los muertos.<sup>362</sup>

La muerte condiciona al ambiente; la naturaleza es peligrosa e invita a la muerte: si el mundo donde se mueven los personajes ya está impregnado hasta en el nombre por la muerte, todo en lo cual viven es el dominio de ésta; con esto es la completa sumisión y por ello lo que ueve su vida es este elemento; haciéndola el hilo conductor. No hay lugar dentro del libro que no esté asociado con este referente.

Regresando a la cuestión de los personajes y su relación con la muerte; está el deseo del dictador de la familia (el abuelo) de mandar sobre todos los miembros de ésta; su ambición de control llega a tal grado que inclusive quiere mandar sobre sus muertes y mandar sobre la propia<sup>363</sup>. Hay un rasgo de autoritarismo en lo que refiere a la muerte. El abuelo no quiere permitir que los demás miembros de la familia se liberen de su realidad opresiva al negarles la muerte; o sea, su libertad. Sin embargo, ya para el final de la novela él mata a Celestino (cuando es un pájaro) y sin quererlo, le otorga la libertad al matarlo definitivamente.

---

<sup>361</sup> *Ibíd.*, p. 55

<sup>362</sup> *Ibíd.*, p.156

<sup>363</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 209

A pesar de la tristeza que supone la muerte del niño, como dice Ernesto Méndez y Soto en *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*, su muerte representa una victoria de trascendencia: “Celestino encuentra en la muerte el consuelo a todos sus tormentos, la muerte es el alba que anuncia la eternidad de una existencia mejor.”<sup>364</sup> La muerte al final permite ser puente de libertad para el poeta creador; por su poesía muere, pero esa muerte le concede lo que buscaba en la poesía: libertad. Al final de la obra, la abuela va caminando mientras platica con la Muerte y tiene una jaula vacía (donde estaba antes el pájaro que era Celestino), representando la libertad que ha adquirido por morir:

*(Cruza el abuelo con el hacha al hombro, y secándose el sudor de la cara. Detrás viene la abuela, conversando con la Muerte, y con una jaula vacía entre las manos. Todos los primos dan brincos y más brincos, mientras juegan a la marchicha. De fuera vienen sus risas y alborotos...)*<sup>365</sup>

Los primos están felices pues Celestino es libre: ha alcanzado morir y ser libre. Morir y ya no resucitar le permite pasar al plano astral, que es donde deseaba estar. La tan añorada libertad de ese mundo tan cruento y horripilante llega al fin, y como un ave (asociada al plano celeste por su capacidad para volar) escapa de la jaula (ese mundo que imposibilita una muerte verdadera) para poder unificarse con su primo y ser un ente completo. Gracias a una muerte final en cuanto a Celestino y después al primo es que la novela puede, en teoría, llegar a su final: la movilidad es dada por la muerte.

La isotopía se construye a través de todas las variaciones léxicas de la palabra muerte; con ello forma un universo donde ésta reina no sólo en acto, sino en pensamientos, expresiones, topografía y deseos.

A pesar de todos los ejemplos dados en ese punto sobre cómo la muerte recubre a la novela; es momento de dar el análisis contundente sobre esta hipótesis: la matriz actancial de los personajes de la obra. Pero antes de empezar con el análisis se expondrá el método que se va a utilizar. Primeramente, es necesario explicar en qué consiste el proceso de la actorialización de los personajes:

Según Greimas, el procedimiento de actorialización del discurso ocurre en la conjunción de por lo menos un rol actancial - una posición de "destinatario", por ejemplo - y uno temático [...]. El grado de complejidad del personaje estará, por tanto, determina por el número de eje semánticos, o roles temáticos, y por los diversos roles actanciales que lo

---

<sup>364</sup> Méndez y Soto, Ernesto, *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*, p. 222

<sup>365</sup> Arenas, *Op. cit.*, p. 219

conforman. Dicho de otro modo, muchos de los llamados personajes secundarios [...] son actores definidos por un solo papel temático y un solo actancial, los cuales impiden sufrir modificaciones; en tanto que los personajes completos -"redondos"- están conformados por un mayor número de roles temáticos y actanciales y son, por ende, susceptibles de mayores transformaciones.<sup>366</sup>

Los así llamados personajes de una obra literaria, no importa de qué índole (poema, cuento, novela, etc.) no son otra cosa que lo que Greimas denomina actantes; pero ¿qué es un actante? Según Greimas lo que se conoce en literatura como personajes no son otra cosa que actantes que funcionan diversos roles dentro de la obra para que ésta siga el curso de las acciones realizadas por estos. Un actante puede tener diferentes roles: "Los actantes poseen, pues, un estatuto metalingüístico por relación a los actores; presuponen acabado, por otra parte, el análisis funcional, es decir, la constitución de las esferas de acción."<sup>367</sup> Los seis roles actanciales son: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente.

En lo respectivo al sujeto y al objeto, Greimas dice:

Los dos actantes sintácticos constitutivos de la categoría "sujeto" vs "objeto". Es asombroso, hay que señalarlo desde ahora, que la relación entre el sujeto y el objeto, que tanto trabajo nos ha costado precisar, sin que lo hayamos logrado completamente, aparezca aquí con un investimento semántico idéntico en los dos inventarios, el de "deseo".<sup>368</sup>

En lo referente al adyuvante y al oponente, Greimas considera lo siguiente:

1. Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación.
2. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto.<sup>369</sup>

Y por último el destinador y el destinatario:

[...] son instancias actanciales, caracterizadas por una relación de presuposición unilateral [...] que vuelve asimétrica la comunicación entre ellos; paradigmáticamente, el Destinador está en relación hiperonómica con relación al Destinatario, y éste, en

---

<sup>366</sup> Pimentel, *Op. cit.*, pp. 67-68

<sup>367</sup> Greimas, *Semántica estructural: investigación metodológica*, p. 268

<sup>368</sup> *Ibíd.*, p. 270

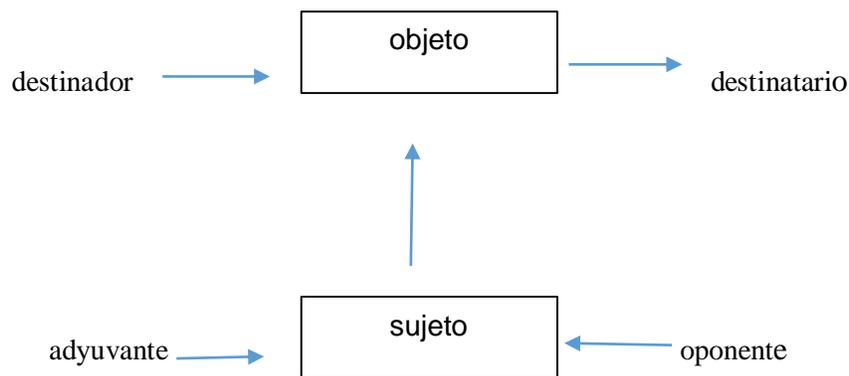
<sup>369</sup> *Ibíd.*, p. 273

posición hiponímica; esa asimetría se acentúa en el momento de la sintagmatización de estos dos actantes, cuando aparecen como sujetos interesados en un solo objeto.<sup>370</sup>

El destinador es aquel que le puede otorgar su objeto de deseo al sujeto, mientras que el destinatario es aquel que se beneficia de que el sujeto consiga su objeto de deseo.

La forma en la cual los roles actanciales interactúan es lo que le da forma y estructura a la obra literaria. Greimas los estudia al introducirlos en una matriz actancial y analizando su interacción dentro de ésta:

Su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente:<sup>371</sup>



La finalidad de la matriz actancial es el descubrir el objeto de deseo, del sujeto; la razón para ello se encuentra que al saber el objeto de deseo del sujeto se puede saber qué es lo que mueve al sujeto a realizar su búsqueda dentro de la obra:

[...] la relación entre el sujeto y el objeto -que primeramente nos ha parecido ser, en su generalidad más grande, una relación de orden teleológico, es decir, una modalidad de "poder hacer", que, al nivel de la manifestación de las funciones, habría encontrado un "hacer" práctico o mítico- como una relación más especializada, que comporta un investimento sémico más pesado, de "deseo", que se transforma, al nivel de las funciones manifestadas, en "búsqueda". Diríamos así que las particularizaciones eventuales del modelo deberían referirse sobre todo a la relación entre los actantes

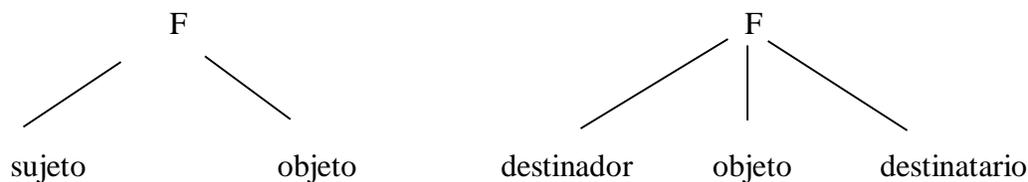
<sup>370</sup> Courtés y Greimas, *Op. cit.*, p. 118

<sup>371</sup> Greimas, *Op. cit.*, p. 276

"Sujeto" vs "Objeto", y manifestarse como una clase de variables constituida por  
investimientos suplementarios.<sup>372</sup>

Para complementar lo anterior expuesto en el libro de *Semántica estructural: investigación metodológica* está otro del mismo autor llamado *Del sentido II: Ensayos semióticos*. Este libro complementa la explicación de la matriz actancial:

Si consideramos el relato como un *enunciado global*, producido y comunicado por un sujeto narrador, este enunciado global puede descomponerse en una serie de *enunciados narrativos* [...] conectados. Atribuyendo al verbo-predicado del enunciado el status de *función* (en el sentido lógico de relación formal), podemos definir el enunciado como una relación entre los actantes que lo constituyen.



[...] b) en el plano individual, la relación del hombre con el objeto de su deseo y la inscripción de éste en las estructuras de la comunicación inter-humana, las disjunciones efectuadas por los esquemas elementales parecen suficientemente generales para proporcionar las bases de una primera articulación de lo imaginario.<sup>373</sup>

Es pertinente complementar la explicación de que los personajes cumplen un rol actancial:

Así sin tratar de precisar previamente el status estructural de *actor*, y fiándonos únicamente de su concepción ingenua de <<personaje>> que permanece de una determinada manera a lo largo de un discurso narrativo, puede esperarse que la utilización del concepto de *rol actancial* aporte alguna luz a la simple constatación de la no adecuación entre actantes y actores /según la cual un actante puede ser manifestado por varios actores y, a la inversa, un actor puede representar a varios actantes a la vez), que, si se cumpliera, no sería sino un acto de fracaso para una teoría que pretende ser

<sup>372</sup> *Ibíd.*, p. 277

<sup>373</sup> Greimas, *Del sentido II*, p. 58-59

explicativa. Algunos ejemplos permitirán situar más fácilmente el problema de esta inadecuación.<sup>374</sup>

La razón por la cual elegí este método para el análisis de mayor peso es porque Greimas al ser un semiotista parte que se necesita no sólo los elementos de la obra, sino también que el lector juegue dentro de ésta; justo como Reinaldo Arenas señala que es necesario que los lectores se involucren en *Celestino antes del alba* para completar esos finales y los huecos. Se necesita del lector cómplice para esta obra y Greimas usa a la obra y al autor. Otra razón fue que al trabajar con actantes me permite ubicar a la muerte como uno y con ello demostrar cómo afecta al desarrollo de la trama y le da movilidad; ya no sólo en cuanto a aparición sino ejerciendo un poder a través de roles que motivan otros actantes a actuar y moverse para conseguir su objeto de deseo que es lo que da soporte a la obra: cual hilo conductor.

Una vez explicado cómo funciona el modelo actancial y su propósito de uso; se procederá al análisis actancial de tres actantes: Celestino, su primo y Celestino y su primo unidos como una sola entidad. Es importante recordar que, al funcionar como actantes y no personajes, sí se permite el análisis de Celestino y su primo como uno sólo, tomando en cuenta su reunificación al final del libro. La razón de esto es para ver el papel que juega la muerte como destinadora del objeto de deseo de estos actantes y cómo al dar el objeto de deseo cumple su papel como conductora de la obra.

El porqué de elegir a estos tres actantes es por ser los protagonistas de la obra; el niño es quien cuenta todo, Celestino es el primo poeta, además de estar en el título del libro y la unificación de los dos es la finalidad del autor para que pueda continuar su historia. El primero de los actanciales será el de Celestino (anexo 1) por ser el doble del niño y cuyo objeto de deseo se debe saber primero para comprender mejor el del niño protagonista. El segundo será el niño narrador (anexo 2) porque su objeto de deseo implica conocer el actancial de Celestino. El tercero será el de ambos como una sola entidad (anexo 3) ya que es necesario comparar y contrastar las otras dos matrices actanciales para crear la del actante final y comprender cómo es que la unión de ambos permite la movilidad de la obra a través de la muerte.

### **Actancial Celestino (anexo 1)**

En cuanto a los adyuvantes: el primo lo ayuda por ser su creador y ser el único que lo quiere y comprende (a nivel emocional). Lo acompaña en todas sus aventuras y respalda su creación poética a pesar de que

---

<sup>374</sup> *Ibíd.* p. 65

le cueste el martirio por parte de su familia. La neblina lo protege de los adultos y le brinda el furor divino necesario para crear. El mes de enero es quien lo maldice con la palabra que eventualmente lo condena a morir; el abuelo lo ayuda a morir al darle el golpe final: la razón de ser adyuvantes es porque Celestino necesita morir para alcanzar la trascendencia, pues vivo no puede pasar a ese otro plano que los seres excelsos ansían y merecen por sus creaciones divinas; por lo tanto, ellos dos fungen como el instrumento que guía a la muerte. El pozo es el lugar donde se origina él como entidad al verse reflejado en el niño; sin mencionar el simbolismo del pozo como lugar de creación y auto contemplación necesarias para el artista. Finalmente, los árboles son el lugar donde escribe y a su vez representan la vida y muerte: justo como su poesía.

En lo referente a sus oponentes: la familia es un gran obstáculo para que pueda crear su poesía, pues considera que es pérdida de tiempo, algo ajeno a ellos y es “mariconería” que los desprestigia. El abuelo es el mayor oponente pues quiere matarlo por todo lo antes mencionado; es el patriarca que hace cumplir su ley sin importar el método. La represión en contra de su poesía es el querer castrar su identidad; callar al poeta, como una dictadura hace con los artistas por ir contra la norma establecida. Por último, está el problema de la incomunicación; Celestino es incapaz de que alguien lo comprenda completamente, inclusive su primo y creador no puede entender su poesía ni el por qué la escribe, eso evita que simpatice con alguien y por ello es deseada su destrucción.

Sus destinadores no podían ser más obvios: la muerte y la escritura de poesía. La poesía lo conforma como entidad de ese ser celestial cuya misión en la vida es escribir y no para de hacerlo; contar su historia llena de dolor y belleza, sólo escribiendo puede ser un poeta y con ello lograr la trascendencia por su obra. La muerte es la contraparte de la creación; la destrucción, empero sólo muriendo puede poner el punto final a su magno trabajo y consagrarse como un creador. Morir le permite ingresar a esa unión con su creador y juntos pasar a otro plano. A su vez es una ley de existencia que la trascendencia se consigue; primero, haciendo algo importante y duradero (su poesía) y segundo, muriendo para dejar un legado; no puede trascender estando vivo, debe morir para obtener un valor inmortal por su creación.

Su objeto de deseo es la trascendencia a través de la poesía ya que así se vuelve lo que siempre fue; un ser superior que ha superado la brutalidad de la vida campesina para poder acceder a otro plano una vez completada su, así llamada por el mismo, inacabable poesía. Para llegar a este objeto de deseo me baso en todos los indicios que va dando el actante; desde su infatigable deseo de escribir poesía, obviamente haciendo alusión a ser un poeta; hasta los rasgos característicos de su esencia divina que

inclusive están en su nombre; y por supuesto, en cómo busca la muerte con su búsqueda incansable por acabar su poesía sabiendo las consecuencias de escribir: que el abuelo lo mate.

Hay varios destinatarios para este objeto de deseo de Celestino. En primer lugar, está el ser humano creador, o sea, aquel ser de la especie humana que comparte el sufrimiento y goce que tiene Celestino por la creación de algo; ya se en la escritura o en cualquier cosa para embellecer la realidad y poder sobrellevarla. Luego está el lector cómplice, aquel que acepta el juego literario propuesto en la obra con sus múltiples finales, sus interrupciones metaliterarias e iteraciones desproporcionales. Esta obra necesita de ese lector para estar completa; ya lo advertía el propio autor y es por ello que el objeto de deseo está destinado para aquel que entienda la necesidad de la creación literaria como forma de vida y su trascendencia en el ser humano y la literatura. La poesía también sale beneficiada porque su existir triunfa sobre la materialidad y lo terrenal; al ser creada, en automático logra su cometido que no es otro que la mera existencia. Celestino se beneficia porque cumple su deseo de ser un poeta y trascender al abandonar el plano concreto y bárbaro de su entorno; que es lo que añoraba con su inagotable “escribidera”. Finalmente, el niño protagonista con la muerte de su amigo imaginario puede acceder a completarse como unidad; necesitaba que éste muriera para poder adquirirlo.

### **Actancial niño narrador (anexo 2)**

Los adyuvantes como se puede apreciar son muy variados. En primer término, están sus deseos de escapar de su horrible y tortuosa realidad; esa búsqueda le permite darse cuenta que para logra su objetivo necesita estar completo nuevamente, pues dividido no podrá dar el salto hacia su liberación. El abuelo aparece como adyuvante porque al ser el “instrumento” de la muerte de su amigo imaginario, podrá acceder a esa unión que busca. El pozo es el lugar donde se refugia del mundo externo y hostil y allí crea a Celestino; ese sitio es el lugar donde empieza su búsqueda al fragmentarse. La poesía que escribe su primo imaginario lo hace desear ser éste; quiere ser un creador como su invento, para ello deberá adquirirlo y ganar sus cualidades que tanto anhela. Los primos muertos lo motivan a acabar con el abuelo y librarse del opresor. Su madre cuando es buena con él y nutre su imaginación a través de cuentos y canciones; con ello nutre su mente infantil y le da la fuerza necesaria para continuar viviendo en ese mundo tan cruel. En última instancia está la realidad subjetiva y abstracta que le permiten sobrellevar su vida tan tediosa y peligrosa, sin mencionar que gracias a esa concepción de la realidad es que tiene el poder de crear a Celestino además de poder comérselo.

Sus oponentes son tanto actantes personajes como circunstancias. Su familia lo ve como una carga económica y un fiasco moral (al ser el hijo de un matrimonio fallido que acarrea la vergüenza en la honra

familiar). El abuelo es el principal de todos ellos: el patriarca que quiere imponer a su descendencia su misma forma de pensar en la cual la realidad es lo que se palpa y se ve y ya; por ello se burla del niño cuando éste le menciona los fantasmas, pues al no ser parte de la cotidianidad desacredita a su nieto y lo tilda de un bobo. La soledad también juega un papel importante; el niño tiene miedo de que si Celestino se va él se quede solo; si logra completarse como un solo ser estaría perdiendo a su único amigo, el que lo acompaña en sus muchas aventuras; si la soledad lo impulsa a crear a Celestino, esa misma soledad le impide que lo adquiera y, por ende, lo desaparezca. Esto anterior lleva al siguiente punto que es la existencia de su amigo imaginario; el hecho de que exista le evita ser lo que ve reflejado en su creación, debido a estar fragmentado por el hecho de que viva Celestino. Otro oponente es la madre, pero no como la amorosa, sino la que reconoce como una impostora quien lo maltrata y regaña por no cumplir los quehaceres del hogar. Esta impostora lo quiere mantener arraigado al mundo ordinario y le impide desarrollar la imaginación que su madre buena está alimentando. Y con relación a esto yace el último oponente: la realidad concreta y objetiva; esa parte de la realidad que quiere ser impuesta como la única existente pues el protagonista hay veces que solamente quiere creer en lo que palpan sus manos y eso le confiere aquello a lo cual tanto teme; la eternidad, la cual, en teoría lo mantendrá vivo por siempre y con eso la tortura de una vida funesta sin fin.

En lo respectivo a los destinadores la muerte de Celestino es crucial: al morir su amigo imaginario le permite juntarse con él a través de otro destinador. Otro destinador es el adquirirlo mediante el acto del canibalismo. El canibalismo funge de medio para conseguir las propiedades del difunto. El narrador siempre quiso ser como Celestino, un ser libre y capaz de crear. Al comérselo logra reunirse con su otro yo. Sin embargo, esa adquisición no sería posible sin el poder de la imaginación y del mundo onírico; ambos dan ese poder al niño de traspasar los límites de la realidad concreta en dónde es imposible comerse a alguien (aparentemente de un solo bocado) y puede comérselo y adquirirlo. Al transgredir la realidad concreta puede realizar ese acto unificador.

El objeto de deseo del niño narrador es un poco más complicado, sin embargo, su acto final de comerse a Celestino tiene bastante peso; además de que a lo largo de la obra da indicios de que quiere reunirse con él. Tanto su deseo de parecersele, la cuestión de la unión en el pozo, el querer criar junto con él al pichón y su desdoblamiento al inicio de la obra fragmentándolo permiten entrever sus ansias por ser una sola entidad.

Y en lo referente a los destinatarios, como siempre el más importante es el que está afuera de la obra; o sea, el lector, pero no cualquier tipo de lector: el que está dispuesto a llegar al final de la obra sin

rechazar sus juegos. Aquel quien entiende que hay múltiples realidades conviviendo y puede llegar a comprender el mundo narrado por el infante. Para él está destinada esta unión, pues dentro de ésta yace algo más profundo que un ser reunificado: la idea de unir ambas realidades: la terrenal, objetiva y concreta del ser humano cotidiano (representada en el niño); y la del soñador, imaginativo, subjetivo y abstracto del artista creador (representado en Celestino). Otro favorecido es el mismo niño quien ya es un individuo que puede prepararse para la siguiente etapa y solamente estando completo puede acceder; sin mencionar que ya adquiere las propiedades que tanto soñaba con tener. Para acabar, está Celestino; quien se reúne con su creador y puede alcanzar, junto con éste, un plano superior al mundano.

### **Actancial de Celestino y niño narrador como un solo actante (anexo 3)**

De entre los adyuvantes está la madre cuando es buena, pues no sólo quiere a Reinaldo también da cariño a Celestino. A ambas partes les concede ese amor necesario para poder subsistir en la crueldad de aquel mundo. El pozo tiene doble importancia: allí es donde surge Celestino y allí es donde mueren los dos ya reunificados; es el inicio y el final de la obra, lo cíclico completamente, la puerta al mundo de la creación y de la destrucción. La neblina también tiene esa doble función: por una parte, motiva a crear poesía a Celestino y cobija del sol que vislumbra la fea realidad cotidiana y les permite a los niños jugar ocultos del abuelo; y en el otro lado de la moneda es el puente al mundo de los muertos, les da paso a esa liberación que tanto buscan. El duende es la poesía encarnada, el furor divino de Celestino (o Celestino mismo como se muestra al final de la obra), quien desea el bien para el niño; un ente que quiere que el niño transgreda los límites de lo lógico y pueda acceder a otro mundo usando su imaginación. Los primos muertos son otro adyuvante, pues desean la libertad de los niños de la tiranía del abuelo. La escritura de poesía impregna a los dos; al primero porque le permite ser (Celestino) y al segundo porque le ansía entender qué dice, quiere apreciar el arte en las palabras, superar esa barrera terrenal e ingresar a ese mundo celestial: le inspira a ser como su creación. Al final está nuevamente la fuerza de la realidad subjetiva y abstracta que le permite a Celestino existir y el poder “vivir” todas esas mágicas aventuras para sobrellevar la pesadez de ese mundo.

Los oponentes son un tanto más variados conforme se mezclan ambos actantes; aunque el actante que encabeza la lista es un viejo conocido: el abuelo. Éste quiere eliminar a ambos, mas de manera distintas: a Celestino lo desea erradicar y a su nieto subyugar. Desea matar a Celestino porque lo considera una carga. Para él Celestino es alguien que contradice sus valores de vida; un peligro para su modo de vida y quiere destruir su poesía porque no la entiende y demuestra su autoritarismo a eliminarla “de tajo”. Por otro lado, a su nieto lo golpea y humilla para que entienda que sus “tonterías” imaginarias

no tienen cabida en la vida de un campesino y para bien o para mal al ser él el único varón, es quien deberá hacerse cargo de la granja en algún momento; por eso quiere “corregirlo” para que su legado y forma de concebir el mundo se perpetúe, pero no puede hacerlo si Celestino influye en su nieto. El abuelo desea acabar con la imaginación de su nieto y maltrata a Celestino para que su nieto siga sus órdenes al chantajearlo con ello. La madre mala funge como oponente porque maltrata a ambos; tiene celos de Celestino pues se siente desplazada por éste con su hijo; golpea e insulta a su hijo, sin mencionar que a cada rato dice desear no haber concebido a un niño como ese. Ella limita las capacidades creativas de ambos y los desea arrastra a la mediocridad en la que ella vive. El hambre es un oponente porque hace pelear a los niños entre ellos con la amenaza de matarse mutuamente y comerse, pero no como acto constructor, sino como acto destructor; además incrementa los pleitos en la familia haciendo su vida más tortuosa. El sol es un oponente sutil, pero efectivo: destruye la ilusión creada por la neblina, evapora la magia que ésta esparce por el campo cubano; también pone de mal humor a todos y duplica el cansancio a la hora de ejercer las labores en la granja, la vida de ambos niños es más difícil por su culpa. Las lagartijas, al ser complementos del sol y cuya energía la obtienen de éste, necesitan despejado el campo. Atacan constantemente al niño durante la obra y él mismo las mata porque sabe que lo odian; inclusive antes de que Celestino y el niño se unifiquen, las lagartijas atacan salvajemente al niño con la intención de despedazarlo. El oponente, quizá de mayor miedo, más que el abuelo, es la eternidad. El niño teme ser eterno porque eso sería negarle su objeto de deseo, la libertad tan ansiada; inclusive el cree que por perder el anillo no podrá ingresar a esa libertad, pero en realidad todo es parte de su mente porque al final sí muere por caerse al pozo. Y para concluir los oponentes está la realidad concreta y objetiva ya anteriormente mencionada. Es su mayor lastre; la tiranía de un mundo donde todos sus cuentos son fantasías irreales; donde las botellas son solo eso, botellas y no soldados de un castillo de tierra colorada; en fin, es la imposibilidad de ser libres a través de la imaginación, lo cual mata en todo sentido la libertad del ser humano que, en un mundo horripilante, necesita de su mente para ser libre en otro plano.

Los destinadores son muy obvios: estar completos como ser, o sea, el objeto de deseo del niño narrador, pues solamente así es que pueden ingresar a esa libertad. Justamente otro destinador es morir juntos como uno solo, para que sea una muerte completa y no fragmentada dejando inconclusa su transición a la liberación. Y lo más importante; la unificación de ambas realidades, esa unificación se da cuando se juntan; sólo aceptando la vida con varios puntos de vista de ésta es que se puede ingresar a la libertad, al no limitar sus opciones de vivir en lo concreto sino en todas a la vez, pues no hay una realidad, hay varias en una sola y todas deben vivirse de igual manera. Eso es vital para comprender la existencia

y con ello poder ser libres del mundo común y corriente; ser libres por entender los miles de posibilidades que permite la vida, y al juntarlas permite al ser humano ser libre.

El objeto de deseo es la máxima para esta hipótesis que sostiene el estudio de esta tesis: la libertad por medio de la muerte. Esta afirmación se sostiene en tres puntos. El primero el objeto de deseo de Celestino; trascender, cosa que no puede hacerse si no se muere; lo hace y después se reincorpora a su creador, ya hay una carga de muerte en el niño momentos antes de caer al pozo y morir. Segundo, la incansable búsqueda de libertad del niño y el temor de éste hacia la eternidad; él quiere escapar de su horripilante mundo, pero se da cuenta que sólo es capaz por medio de la imaginación, sin embargo, llega un punto cuando ya ni eso puede sostenerlo; su mejor amigo ha muerto y su vida carece de amor y sentido; al sentirse eterno es rechazado por toda su familia y se aleja a dormir al pozo; cae en este y pareciera por fin ser libre. El tercer y más importante punto es por lo que dice el autor en el prólogo del libro: “En todo este ciclo furioso, monumental y único, narrado por un autor-testigo, aunque el protagonista perece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente.”<sup>375</sup> El protagonista muere, pero para seguir luchando en pos de la libertad; como no logra conseguirla mientras vive muere para conseguirla. Panichelli en *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas* habla respecto a la muerte y su trascendencia, no sólo en *Celestino antes del alba*, sino en toda la *Pentagonía*; la muerte permite un escape contra la opresión cuando ya la imaginación y escritura no son suficientes para evadirla, hasta que en el último libro el poeta triunfa:

Sin embargo, ni la imaginación ni la creación literaria aportan al protagonista su salvación, y es por esta razón que al final de la novela siempre acaba suicidándose. [...] Muere el protagonista oprimido pero siempre vuelve a nacer en la próxima novela hasta que, por fin, logra destruir el origen de la opresión en *El asalto*, y puede descansar sin necesidad de poner fin a su vida.<sup>376</sup>

Por eso el Objeto de deseo se cumple al final. El protagonista gana su libertad con la muerte; revive y muere y así en un ciclo que culmina con el triunfo de la libertad.

Los destinatarios de esta matriz no podrían ser otros que los mismos niños y el lector cómplice como en las anteriores matrices; pero con un agregado importantísimo: la humanidad. El niño logra escapar de su mundo. Celestino consigue la trascendencia y escapar de ese mundo material y salvaje

---

<sup>375</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 14

<sup>376</sup> Panichelli, *Op. cit.*, p. 124

donde no se puede acceder a la sublimación artística. El lector cómplice comprende la belleza que yace en ser libre a través de la creación de la literatura y también de cómo es que se accede a la libertad total, pero, sin lugar a dudas, para quien está dirigida esta libertad es para el género humano, como el mismo autor lo señala en el prólogo: “Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano.”<sup>377</sup> La eterna lucha de la humanidad por la libertad; he allí la máxima de este libro: la lucha del poeta y ser humano común y corriente que como entidad separada perecen, pero juntas logran la trascendencia libertaria tan añorada.

Tanto los destinadores de los tres actantes; así como el objeto de deseo de Celestino y el niño juntos, involucran a la muerte en un sentido sumamente importante: es necesaria para que los personajes de mayor envergadura consigan sus objetos de deseo; y es que el objeto de deseo es aquel por el cual el personaje se mueve por toda la trama en busca de aquello que perdió o que anhelaba desde siempre. Si el objeto de deseo mueve la obra; si la muerte es parte de ese objeto de deseo y es dador de éste, entonces sí es el hilo conductor de la misma.

---

<sup>377</sup> Arenas, *Op. cit.* (2009), p. 14

## Conclusiones

Reinaldo Arenas quiso mostrar varios puntos de la realidad y para ello necesitó del mundo onírico y de la imaginación para demostrar que no se trata de clavarse con lo que los ojos ven y las manos sienten; sino de usar los sueños y la imaginación para visualizar cosas nuevas y reinventar la vida. Usando la imaginación y los sueños desplaza a la muerte en el sentido de que puede aparecer y desaparecer dentro del reino de lo onírico y el imaginario; hacer acto de presencia al matar, pero sin hacerlo, empero sí imaginas que alguien muere, en la lógica areniana, éste realmente muere por el simple hecho de haberlo soñado o pensado, mas reaparece inmediatamente si lo imaginas o, sencillamente, no murió “en la vida real”.

¿Y cuál es el reino de esa realidad? El lugar donde el niño vive sus desventuras. Para moverse libremente, la muerte, necesita donde actuar. La casa como espacio de la imaginación le permite al niño jugar y dimensionar su hogar a placer, sin librarlo de un lugar donde acedia la muerte.

¿Y quiénes habitarán esa casa? La familia, sí, pero también el *doppelgänger* de su protagonista. Un protagonista que al sentirse muy solo crea a su igual para mitigar esa soledad. El *doppelgänger* es un desdoblamiento de su yo; un yo al que algunos expertos psicoanalistas consideran una especie de alma, como un seguro de vida que protege al original de la muerte, para conseguir una permanencia. Un doble que lo protege de ésta, pero a su vez hace sentir al sujeto incompleto que lo lleva a buscar reintegrarse con su otro yo; y para lograrlo el *doppelgänger* debe morir.

Pero no hay que olvidar que los personajes por más que mueren a la página siguiente están como si nada: es un mundo sin muerte. Por ello el tiempo pareciera no avanzar; como si vivieran en un reino atemporal que no se mueve, por ende, la trama pareciera no existir. Sin embargo, no hay que olvidar que todo es visto por la mirada de un niño y para él diez minutos pueden ser mil años; lo cual confunde al lector, pero quizá la única manera de medir el tiempo correctamente sea medirlo por este hilo conductor.

Después están los otros elementos mencionados en el último capítulo que acompañan a la muerte, los cuales en apariencia no están conectados a ésta, pero nada más lejos que eso. Cada uno de estos tiene un simbolismo; le dan soporte y la complementan para que tenga mayor consistencia a la hora de guiar la narración.

Otro factor que pesa mucho es la isotopía al ser tan iterativa y ofrecer múltiples ejemplos en su conjugación como verbo; en sus expresiones de maldición, deseo o pensamientos; en los lugares que tienen un derivado de ésta; en los actos y muchas cosas más ya ejemplificadas.

Y, finalmente, la muerte impera como dadora y objeto de deseo de los actantes que mueven la obra; es el motivo de que estos realicen sus actos. Es el motor de su existir; morir para ser libres y continuar peleando por la libertad. La libertad y la muerte son uno mismo para el escritor cubano. Pero es necesario, para alcanzar dicha libertad, morir y así pasar a otro plano más “celestial”.

En conclusión la hipótesis que guió el trabajo resultó ser cierta porque esta obra tiene como hilo conductor a la muerte, porque ésta impregna el espacio-tiempo de ese mundo; lleva a los personajes por tiempos inexistentes; funde varias realidades en una y desdobra y reúne al protagonista; llena elementos ajenos a la muerte con un simbolismo sobre ella; cada pensamiento y palabra llevan su marca; motiva a los personajes a morir para ser libres y trascender. Al final del día la muerte es la eterna compañera de la vida.

## Bibliografía

- Abad González, Luisa y Flores Martos, Juan Antonio, *Etnografía de la muerte y las culturas en América Latina*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, 486 p.
- Abreu, Juan, *A la sombra del mar: Jornadas cubanas con Reinaldo Arenas*, Editorial Casiopea, España, 1998, 223 p.
- Alcazar Garrido, Joan, coor. (Et. Al.), *Historia Contemporánea de América*, Universitat de Valencia, España, 2007, 473 p.
- Anderson, Perry, *Los orígenes de la posmodernidad*, Editorial Anagrama, España, 1998, 193 p.
- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, TUSQUETS EDITORES, México, 2013, (colección FÁBULA, 55), 343 p.
- Arenas, Reinaldo, *Celestino antes del alba*, TUSQUETS EDITORES, México, 2009, (colección FÁBULA, 188), 238 p.
- Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante*, CATEDRA, España, 2008, (Letras Hispánicas, 616), 319 p.
- Arenas, Reinaldo, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, TUSQUETS EDITORES, México, 2010, (colección FÁBULA), 366 p.
- Arenas, Reinaldo, “El reino de la imagen” en *Mariel* (núm.1), Estados Unidos, 1983, pp. 20-22
- Arenas, Reinaldo, *La vieja Rosa*, Editorial Arte, Venezuela, 1980, 144 p.
- Arenas, Reinaldo, *Libro de Arenas. Prosa dispersa (1965-1990)*, CONACULTA, México, 2013, 419 p.
- Arenas, Reinaldo, *Necesidad de Libertad*, KOSMOS-EDITORIAL, S.A., México, 1986, 264 p.
- Aries, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus Ediciones, España, 1984, 522 p.
- Aries, Philippe, *Historia de la muerte en occidente: de la edad media hasta nuestros días*, Acantilado, España, 2011, 301 p.
- Aubou, Audrey, “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonia* de Reinaldo Arenas”, Université des Antilles et de la Guyane, (p. 1-10). Archivo en PDF. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/aubou.pdf>
- Aullón De Haro, Pedro, “La estética literaria De Eduard Von Hartmann: La Filosofía de lo Bello” en *Analecta Malacitana* (núm 2. vol. 24), Universidad de Alicante, España, 2001, (pp. 557-580).

Avilés Fabila, René, “La autobiografía como género literario” en *Revista de la Universidad de México* (núm. 557), UNAM, México, 1997, (pp. 48-53)

Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000, 207 p.

Baldick, Chris, *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Inglaterra, 1990, 256 p.

Barnet, Miguel, “Celestino antes y después del alba” en *La Gaceta de Cuba*, Cuba, (julio-agosto), Año 6, No.60, p. 21

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1994, 500 p.

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Editorial Casiopea, España, 1998, 639 p.

Betanur Garcés, Ángela, *Aproximación semiótica a la narrativa*, Editorial Universidad de Antioquia, Colombia, 2005, 184 p.

Bethell, Leslie ed., *Historia de América Latina*, CRÍTICA, España, 1998 (Tomo 13. México y el caribe desde 1930), 372 p.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editorial Nacional, España, 2002, 246 p.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores, Argentina, 1974, 1161 p.

Bosque, Ignacio y Demonte, Violeta (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española (Vol. II)*, Real Academia Española / Espasa Calpe, España, 1999, 5096 p.

Bueno, Salvador, *DE Merlia a Carpentier: Nuevos temas y personajes de la literatura cubana*, UNEAC, La Habana, 1977, 239 p.

Chavalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, EDITORIAL HERDER, España, 1986, 1108 p.

Correa Mujica, Miguel, “Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad” en *Espectáculo. Revista de estudios literarios* (núm. 40), Universidad Complutense: Departamento de Filología Española III, España, 2008. Consultado el 25 de febrero de 2018:

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/rarenas.html>

Courtés, J. y Greimas, A. J., *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, España, 1990, 474 p.

De Toro, Alfonso, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” en *Revista Iberoamericana* (Vol. LVII, NÚM. 155-156), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, España, 1991, (pp. 441-467). Archivo en PDF.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4906/5066>

Drubach, D., Benarroch, E. E., y Mateen, F. J., “Imaginación: definición, utilidad y neurobiología.” en *Revista de Neurología*, (núm. 45), Viguera Editores, España, 2007, (pp. 353-358). Archivo en PDF.

<http://studylib.es/doc/5406764/imaginaci%C3%B3n--definici%C3%B3n--utilidad-y-neurobiolog%C3%ADa>

Estrada Pérez, Ruth Margarita, *El concepto de posmodernidad en Gianni Vattimo*, Tesis de Licenciatura en Filosofía, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades Departamento de Filosofía, 2014, 94 p.

Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Vervuert Verlag, Alemania, 1991, 231 p.

Fernández López, Justo (recopilador) en <http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/t/Tiempos%20cronol%C3%B3gico%20y%20tiempo%20ling%C3%BCstico.htm> Consultado el 30 de marzo de 2018. Recopilado de Rojo, Guillermo / Veiga, Alexandre: “El tiempo verbal. Los tiempos simples” en *Gramática descriptiva de la lengua española*.

Fernández Moreno, César (coor.), *América Latina en su literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2000, (serie “América Latina en su cultura), 494 p.

Fernández, Teodosio, “La narrativa cubana del siglo XX. Notas para la reconstrucción de un proceso” en *América sin nombre* (núm. 2), Universidad Autónoma de Madrid, España, 2000, (pp.83-91). Archivo en PDF.

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6057/1/ASN\\_02\\_10.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6057/1/ASN_02_10.pdf)

Fornés-Bonavía Dolg, Leopoldo, *Cuba Cronología: cinco siglos de historia, política y cultura*, Editorial Verbum, España, 2003, 337 p.

Freud, Sigmund, “El poeta y los sueños diurnos” en Biblioteca Virtual Universal. Archivo en PDF. Consultado el 28 de febrero de 2018:

<http://biblioteca.org.ar/libros/211753.pdf>

Freud, Sigmund, *Lo Siniestro*, López Crespo editor S.R.L., Buenos Aires, 1976, 127 p.

Gamero, Alejandro, “Celestino antes del alba, de Reinaldo Arenas”, en la página web *La piedra de Sísifo, gabinete de curiosidades*. <http://lapiedradesisifo.com/2010/06/06/celestino-antes-del-alba-de-reinaldo-arenas/>

García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, 506 p.

García Lorca, Federico, “Juego y teoría del duende”, 11 p. Archivo en PDF. Consultado el 19 de mayo de 2018 en:

[https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909\\_federico\\_garcia\\_lorca\\_juego\\_y\\_teor%C3%ADa\\_del\\_duende\\_.pdf](https://www.taurologia.com/imagenes/fotosdeldia/1909_federico_garcia_lorca_juego_y_teor%C3%ADa_del_duende_.pdf)

García-Bedoya Maguiña, Carlos, “Posmodernidad y narrativa en América Latina”, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, 1993, 20 p. Archivo en PDF.

<http://www.celacp.org/pdf/art5.pdf>

Gil González, Antonio J. (coor.), *Metaliteratura y metaficción: Balance crítico y perspectivas comparadas*, *Revista Anthropos*, (núm 208), Anthropos Editorial, España, 2005, 224 p.

González Calleja, Eduardo, “Sobre el concepto de represión” en *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporanea* (Núm. 6), Instituto de Historia-CSIC, España, 2006, (pp. 551-581)

González Casanova, Pablo, *América Latina: Historia de Medio Siglo*, Siglo Veintiuno Editores, 6ª edición, México, 1990, 508 p. (“Cuba” de Julio Le Riverend).

González Echeverría, Roberto, *Crítica práctica/Práctica crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 312 p.

Greimas, Algirdas Julius, *Del sentido II: Ensayos semióticos*, Gredos, España, 1989, 290 p.

Greimas, Algirdas Julius, *Semántica estructural: investigación metodológica*, Gredos, España, 1987, 398 p.

Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Argentina, 1998, 401 p.

Hernández Colima, Moramaya, “La muerte en la literatura”. Consultado el 6 de octubre de 2016 en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo21/21-6.pdf>

Hernandez-Miyares, Julio y Rozencvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, MONTESINOS, Estados Unidos de América, 1990, 227 p. (Vida y milagros de Reinaldo Arenas por Enrico Mario Santí)

Herrero Cecilia, Juan, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” en *Çédille: Revista de Estudios Franceses* (Número Extraordinario 2), Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2011, (pp. 15-48)

Hidalgo, Narciso, “Chote, identidad y cultura cubana” en *Afro-Hispanic Review* (Vol. 32, número 1), University of South Florida St. Petersburg, Estados Unidos de América, 2013, (pp. 55-70).

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Alianza Editorial, España, 1996, 286 p.

James Figarola, Joel, *La muerte en Cuba*, Editorial Unión, Cuba, 1999, 99 p.

Jung, Carl Gustav, *Aion: contribuciones al simbolismo del si-mismo*, PAIDÓS, España, 1976, 302 p.

Keppler, Carl Francis, *The literature of the second self*, University of Arizona Press, Estados Unidos, 1972, 241 p.

Lenzi, María Beatrice, “De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)”, Università di Siena, (pp. 369-391). Archivo en PDF. Consultado en Centro Virtual Cervantes el 28 de febrero de 2018:

[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09\\_367.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_367.pdf)

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Editorial Anagrama, España, 2000, 220 p.

López Chuhurra, Osvaldo, “...sobre Julio Cortazar” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (núm. 211), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), España, 1967, pp. 5-30

Lubelski, Aaron, *Onetti y el otro*, Tesis de Maestría, Israel, Universidad Hebrea de Jerusalén, Departamento de Estudios Románicos y Latinoamericanos, 2009, 49 p.

Lugo Nazario, Félix, *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Ediciones Universal, Estados Unidos, 1995, 222 p.

Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Catedra, España, 2000, 119 p.

Miaja de la Pena, María Teresa (coor), *Del alba al anoecer: escritura en Reinaldo Arenas*, Iberoamericana, España, 2009, 184 p.

Méndez y Soto, Ernesto, *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970)*, Ediciones Universal, Estados Unidos, 1977, 262 p.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Editorial Planeta-De Agostini, España, 1994, 465 p.

Meza Rueda, José Luis (ed.), *La muerte: siete visiones, una realidad*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2011, 214 p.

Miaja de la Pena, María Teresa, coor, *Del alba al anoecer: escritura en Reinaldo Arenas*, Iberoamericana, España, 2009, 184 p.

Molano Nucamendi, Horacio, “La vida de un rebelde: apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arena” en *Revista Mexicana del Caribe*, (Vol. VIII, núm. 16), Universidad de Quintana Roo, México, 2003, (pp.179-190). Archivo en PDF. <http://www.redalyc.org/pdf/128/12801606.pdf>

Montenegro, Nivia y Olivares, Jorge, “Conversación con Reinaldo Arenas” en *Taller literario* (Vol. 1 Núm. 2), University of South Carolina, Estados Unidos, 1980, (pp. 53-67).

Mora Sánchez, Blanca Elvia (Et. Al.), *Deslindes literarios (Juan Goytisolo, El Romancero, José Emilio Pacheco, José Gorostiza, Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Roberto Arlt, Román Jakobson)*, Colegio de México, México, 1977, 150 p.

Morley, Mónica y Santi, Enrico Mario, “Reinaldo Arenas en su mundo alucinante: una entrevista” en *Hispania* (núm. 66), American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Estados Unidos, 1983, (pp.114-118)

Moros Peña, Manuel, *Historia natural del canibalismo: un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Ediciones Nowtilus S.L., España, 2000, 400 p.

Naranjo Orovio, Consuelo, *Historia de Cuba*, Ediciones Doce Calles, S.L., España, 2009, 625 p.

Negrín, María Luisa, *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*, The Edwin Mellen Press, Estados Unidos, 2000, 164 p.

Noemi C., Juan, “Significado teológico de la muerte”, Facultad de Teología, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 1988, pp. 261-291. Archivo en PDF. Consultado el 15 de abril de 2018:

<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/15110/000406984.pdf?sequence=1>

Nuñez Campos, Emilene Teresita, *Reinaldo Arenas: Lectura de Celestino antes del alba desde una perspectiva queer*, Tesis de Licenciatura en Español, Lengua Materna y Lengua Extranjera, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2016, 54 p.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Alianza Universidad Textos, España, 2004 (Tomo 4. De Borges al presente), 492 p.

Panichelli-Batalla, Stéphanie, “Testimonio antes y después del alba”, en *Revista Internacional d’Humanitats*, Aston University, Birmingham, UK, 2011 (p. 27-38). Archivo en PDF. <http://www.hottopos.com/rih23/27-38stephanie.pdf>

Panichelli Teysen, Stéphanie, *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, Tesis Doctoral en Filología Española, España, Universidad de Granada, Departamento de Filología Española, 2005, 665 p.

Paz, Luis de la (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*, Ediciones Universal, Estados Unidos, 2001, 215 p.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad/Posdata/Vuelta a El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 351 p.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, SIGLO XXI EDITORES, S.A., México, 1998, 191 p.

Platón, *Platón Diálogos*, GREDOS, Madrid, 2010, 844 p.

Prieto Taboada, Antonio, “Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas” en *Revista Interamericana de Bibliografía* (Vol. 44, número 4), Agencia Interamericana para la Cooperación Internacional, España, 1994 (pp. 683-697).

Rafael, Luis, “El cuento como género y su historia en Cuba” en la página web Luis Rafael: poeta, escritor, profesor, editor., La Habana, 2005. Consultado el 5 de diciembre de 2017:

<http://luisrafaelcu.blogspot.mx/2008/02/el-cuento-como-gnero-y-su-historia-en.html>

Ramos, Raymundo, *Metacrítica: Modelos de Análisis Narrativos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, 112 p.

Rank, Otto, *El doble*, Ediciones Orion, Argentina, 1976, 137 p.

Rexach, Rosario, “Re-lectura de dos obras de Reinaldo Arenas”, en Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Ediciones Universal, Estados Unidos, 1994, 235 p.

Rodríguez, Alicia L., *Literature and society: three novels by Reinaldo Arenas, Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas y otra vez el mar*, Tesis Doctoral de Filosofía, Florida, Universidad de Florida, 1987, 191 p.

Rodríguez Magda, Rosa María, *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*, Anthropos Editorial, España, 1989, 269 p.

Rojas, Rafael, *Un banquete canónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 110 p.

Román, Rut, “La incansable lucidez del juego en *Celestino antes del alba*”, en *Quadriátero*, (p. 180-191). Archivo en PDF.

[https://www.academia.edu/831220/La\\_incansable\\_lucidez\\_del\\_juego\\_en\\_Celestino\\_antes\\_del\\_alba\\_de\\_Reinaldo\\_Arenas](https://www.academia.edu/831220/La_incansable_lucidez_del_juego_en_Celestino_antes_del_alba_de_Reinaldo_Arenas)

Rozencvaig, P., “Entrevista. Reinaldo Arenas” en *Hispanamérica: revista de literatura* (núm. 28), Ediciones Hispanamérica, Estados Unidos, 1981, 90 p.

Ruiz, Ramón Eduardo, *Cuba: Génesis de una revolución*, Editorial Noguer, S.A., España, 1972, 221 p.

Sánchez, R. (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Ediciones Universal, Estados Unidos, 1994, 235 p.

Santovenia, Emeterio, *Cuba en América*, Secretaria de Educación Pública, México, 1947 (Biblioteca Enciclopedia Popular, 180), 69 p.

Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra, España, 1981, 247 p.

Solotorevsky, Myrna, *La relación mundo-escritura*, Ediciones Hispanamérica, Estados Unidos, 1993, 272 p.

Soto, Francisco, “Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva”, en *Revista Iberoamericana* (núm. 154), University of Michigan-Dearborn, Estados Unidos, 1991, (pp. 345-353).

Archivo en PDF.  
<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4880/5040>

Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Betania, España, 1990, 60 p.

Souquet, Lionel, “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen «alucinante» contra la falsedad del realismo socialista”, Université de Bretagne Occidentale, Francia, 2011, 16 p.

Vacas Mora, Victoria, “Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensalidad y organización en la amazonia” en *Antípoda* (núm. 6), Universidad Complutense de Madrid, España, 2008, pp. 271-291

Valcárcel, Eva, *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidad de Coruña, España, 2005, 718 p.

Valero, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, University of Miami, Estados Unidos, 1991, 412 p.

Vattimo, Gianni, (Et. Al.), *En torno a la posmodernidad*, Anthropos Editorial, España, 1990, 175 p.  
(Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”)

Vergara, Gloria, *Tiempo y verdad en la literatura*, Universidad Iberoamericana, México, 2001, 111 p.

Webber, Andrew J, *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Oxford: Clarendon Press, Reino Unido, 1996, 390 p.

Zavala, Lauro, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en cine hispanoamericanos.*, Tesis Doctoral en Literatura Hispánica, Ciudad de México, El Colegio de México, centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, 340 p.

### **Páginas web**

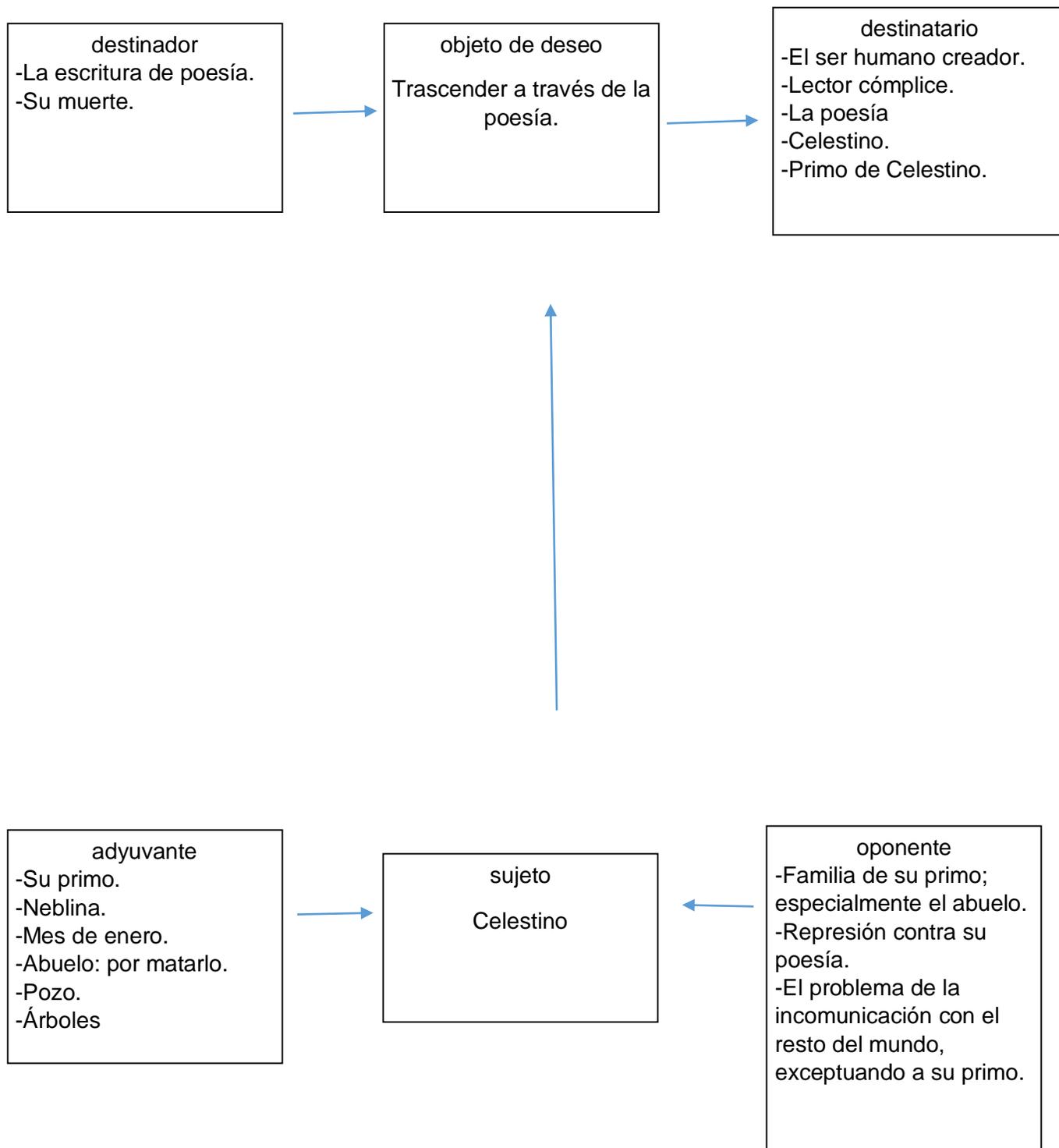
<http://www.cubaliteraria.cu/>

<http://dem.colmex.mx/>

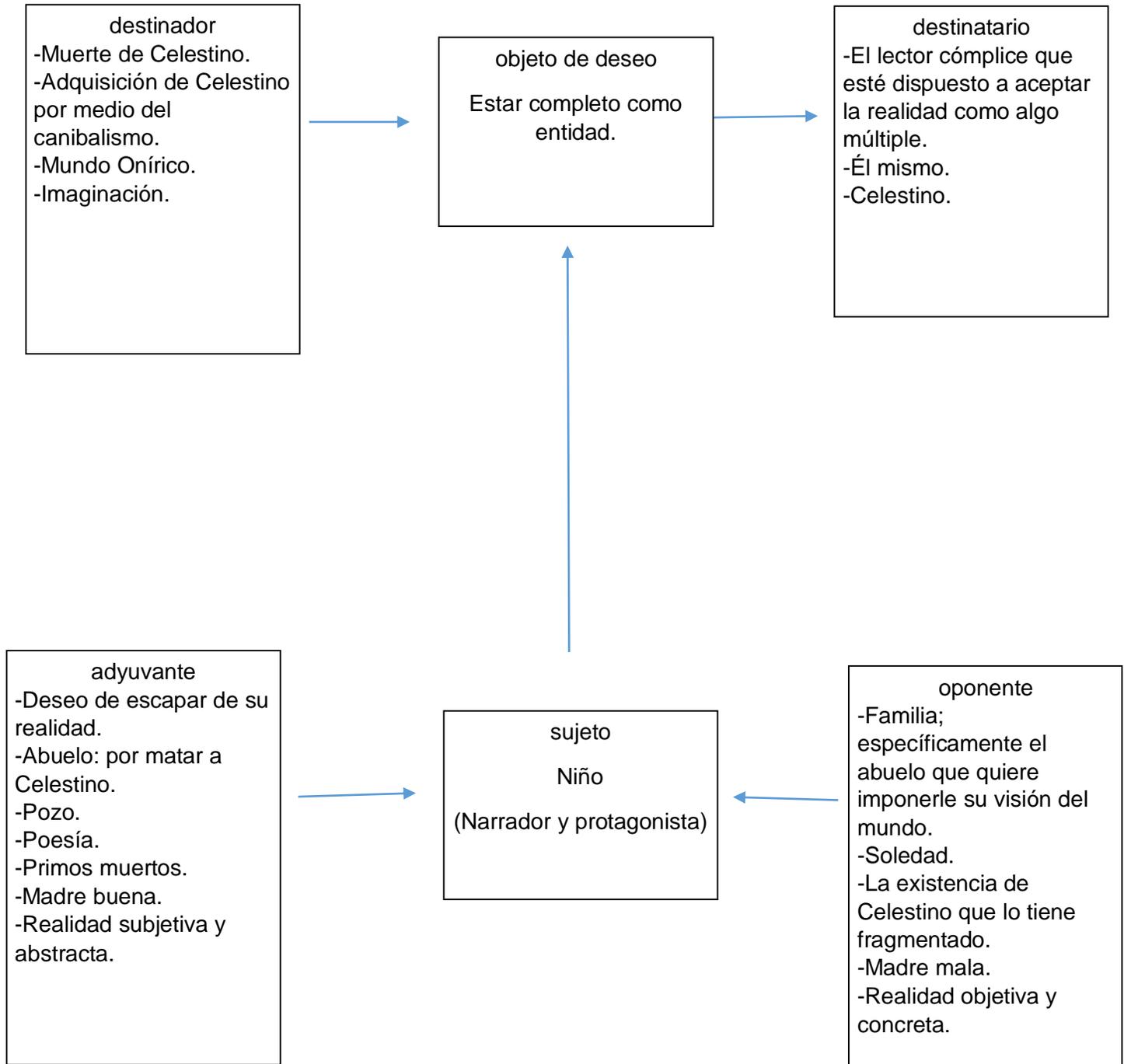
<http://dle.rae.es>

<http://www.hispanoteca.eu/Lexikon%20der%20Linguistik/t/Tiempos%20cronológico%20y%20tiempo%20lingüístico.htm>

## Anexo 1



## Anexo 2



### Anexo 3

