



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Celestino antes del alba:
condiciones de una poética de la desintegración
(narración paradójica e intertexto)

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

MÓNICA VELÁZQUEZ TÉLLEZ



Asesora:
Dra. Mónica Quijano Velasco

México, D. F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Soy el que sin cesar me hago...

Tristan Corbière

Índice

Introducción.....	15
<i>1. La Cuba de Arenas.....</i>	<i>19</i>
1. 1 <i>Celestino antes del alba</i> , publicación y censura	23
1. 2 Arenas y la tradición literaria	26
<i>2. Sobre el fragmento y la fragmentariedad</i>	<i>31</i>
<i>3. Estrategias narrativas</i>	<i>42</i>
3. 1 La estrategia de los desdoblamientos	46
a) Cambio de estados: el doble como metamorfosis y prosopopeya	54
3. 2 La estrategia de la narración espacial y la repetición	61
3. 3 El cambio genérico	66
a) Los elementos de la consciencia ficcional	68
b) La narración representada	71
<i>4. Vasos comunicantes: conexiones intertextuales en la novela.....</i>	<i>73</i>
4. 1 Un estudio intertextual como acercamiento a <i>Celestino antes del alba</i>	73
4. 2 Las citas explícitas	78
a) Enunciación de la condición humana: Rimbaud, Roldán, Macbeth y Orestes.....	79
b) La dimensión lírica del lenguaje.....	87
c) Metaficción.....	92
d) La cita como exilio	97
Conclusiones	101
Bibliografía	105

Introducción

Celestino antes del alba (1967), primera novela del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), se presenta como una construcción disímil cuya pregunta más sencilla resulta la más difícil de contestar: ¿De qué trata la novela? Y digo esto porque si elegimos una respuesta (una, singular), se corre el riesgo de clausurar las posibilidades interpretativas que residen en el entramado textual. Mi interés por esta investigación surgió de esa incertidumbre y gracias a todas las preguntas que la novela me suscitaba al leerla: ¿quién narraba y qué historia contaba?, ¿como lectora, debía de hacer un pacto en el que el mundo ficcional era onírico-imaginario, o totalmente irónico?, ¿en qué clave debía leer? Mi curiosidad se acrecentó cuando empecé a investigar y no puede encontrar ningún estudio que se dedicara específicamente a la primera novela de Arenas. *Celestino antes del alba* se analizaba tangencialmente para reforzar algunos aspectos de la narrativa posterior a ella, y no como objeto principal. Además de esta ausencia, noté que existía la constante afirmación de que la novela trataba de un niño campesino que, para soportar la realidad opresiva del ambiente de violencia familiar, había inventado a un primo llamado Celestino.¹ Primaban todo tipo de interpretaciones psicoanalíticas que encuadraban el texto en su aspecto más negativo: el narrador era un sujeto totalmente determinado por sus figuras parentales al que sólo le quedaba la imaginación para evadirse.² La potencia de los

¹ “*Celestino antes del alba* es la historia de un niño cubano que vive en una provincia muy pobre. El pozo, la casa de los abuelos, el río, el campo, todo el ambiente está rodeado de pobreza y soledad. Su vida no es fácil, la precaria situación económica y el hambre lo obligan a trabajar durante todo el día; su familia intenta volver a sembrar en un campo agreste y desolado. Además, día a día soporta los regañones, golpes y humillaciones de su abuelo, abuela y madre. El abuelo es un hombre casi salvaje, sin educación y subsiste de lo inmediato. La abuela es una vieja que vive para contrariar a su marido, y que se mueve en un mundo de supersticiones, apariciones y muertos. Ella es la madre de varias hijas abandonadas por sus hombres; una de ellas es la madre del narrador, ésta se alimenta de frustración, dolor y violencia” Martha E. Patraca Ruiz, “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*”, en María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, México, Iberoamericana /Vervuert/UNAM, 2008, pp. 71-72. El mismo enfoque puede verse nuevamente en los siguientes textos: Julián David Aceves Chávez, *De la Reescritura a la Transgresión. (Un acercamiento a la narrativa de Reinaldo Arenas)*. Tesis de maestría, México, UNAM, 2012 y Dora Oliva Lindoro Gálvez, *Un acercamiento a las estrategias discursivas de El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*. Tesis de maestría, México, UNAM, 2014.

² Es remarcable que este tipo de interpretaciones dan cuenta de una concepción racionalista del propio pensamiento humano, en la que la mente se piensa como una zona claramente dividida entre las configuraciones “reales” y las

aspectos formales del texto quedaba oscurecida por una lectura quizás demasiado hecha al pie de la autobiografía del escritor.

Desde mi perspectiva, en la novela existe más producción que represión, más posibilidad comunicativa que aislamiento. Las características heterogéneas (en un sentido amplio de la palabra: genéricas, tipográficas, discursivas, temporales, argumentales) de la novela me sugieren que la forma privilegiada de transitar por el texto es la fragmentariedad; explico esto: lo heterogéneo produce una imagen múltiple del objeto que exige acercarse a él desde una perspectiva que permita tratar esa diversidad en el cambio de formas y aspectos. El análisis de una imagen caleidoscópica no puede ser hecho desde una óptica uniforme, que contemple desde el sentido de la totalidad, porque, si se realiza de este modo, sólo resalta la disonancia sin propósito aparente, y se analiza la “parte” como sección dividida de la “completud”. En cambio, si se toma una postura flexible de análisis que no pretenda encasillar el texto, la disonancia exhibe nuevas articulaciones de sentido que no proponen al fragmento como una unidad desvinculada de un “todo” completo, sino comunicada a través de múltiples líneas.

Mi propuesta de interpretación para *Celestino antes del alba* es examinar este carácter complejo para demostrar qué es lo que sucede en este tipo de novela, y plantear un camino para acercarse a su estudio. Propongo que, debido a estas características, la novela exhibe una poética de la desintegración.³ El trabajo que a continuación expongo pretender demostrar esto. Para seguir este

“imaginarias”. En esta concepción, la imaginación queda subordinada a la racionalidad. “Claramente influenciado por William Faulkner y Miguel Ángel Asturias, Arenas presenta un cuadro sumamente poético y fantástico de la sórdida existencia de una pobre familia campesina. El narrador, combinación de Benjy de *The Sound and the Fury* y el protagonista de *El alhajadito*, de Asturias, es un niño retrasado mental que no puede ni sabe distinguir entre la realidad y la fantasía. Su único amigo es su primo mayor y su *alter ego*, Celestino, que escribe poesía en los troncos de los árboles, que su abuelo se apresura a derribar.” Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, FCE/Universidad Veracruzana, 2002, p. 398.

³ Utilizo “poética”, para referirme a las estrategias y procedimientos técnicos utilizados por la obra de Arenas. Para una definición histórica y de los problemas del término, puede consultarse: Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998, pp. 175- 192. Plantear una definición del “fragmento” y lo “fragmentario” conllevó dificultades en cuanto a que desconozco, hasta la fecha, alguna referencia que elabore una teorización sobre este aspecto en particular. Aunque se trata de un concepto en repetición constante, las cualidades de la fragmentación como principio regente en obras literarias no se han abordado específicamente, a pesar de que no se trata de ninguna innovación formal. Para darle un sustento teórico a este concepto, utilizo como guía los postulados propuestos por Brian McHale en *Postmodernist Fiction*, versión del libro electrónica: Taylor & Francis e-Library, 2004 [1987].

objetivo, he dividido mi análisis en cuatro capítulos que trabajan las características que componen la poética de la fragmentariedad y sus articulaciones. El primer capítulo, “La Cuba de Arenas”, plantea el contexto social de producción de la novela; en él exploro las razones por las que posiblemente *Celestino antes del alba* quedó oscurecida para la crítica literaria, mientras que las producciones subsiguientes no; asimismo, estudio el lugar que la crítica literaria ha dado a las producciones de Arenas con respecto al resto de la literatura cubana. En el segundo capítulo, “Sobre el fragmento y la fragmentariedad”, esbozo una noción introductoria a estos dos conceptos a fin de identificar las problemáticas que las formas de narración fragmentada presentan, así como la pertinencia de mi estudio desde esta perspectiva. A partir del tercer capítulo, dedico mi análisis exclusivamente a las características de la novela que hacen patente la temática del fragmento y la fragmentariedad. Comienzo con “Estrategias narrativas”, que trata los procedimientos narrativos que permiten que la novela problematice ciertas nociones, por ejemplo, la temporalidad, la identidad narrativa, la condición genérica. En este capítulo estudiaré los múltiples cambios que convierten a la novela en una “zona inestable”, para lo cual utilizo el concepto de “narración paradójica” propuesto por Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann en *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”* (2006), así como las descripciones de las estrategias narrativas que presenta Daniel Blaustein en *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras de “post-boom”* (2011). El cuarto y último capítulo, “Vasos comunicantes: conexiones intertextuales en la novela”, considera un ámbito poco explorado en *Celestino antes del alba*; me refiero a los vínculos intertextuales que la novela establece. Para el tratamiento del tema construiré un breve marco teórico

Si bien “desintegración” y “fragmentariedad” no son necesariamente lo mismo, la fragmentación puede dar como resultado la desintegración de un elemento. En primera instancia elegí el término “poética de la desintegración” porque al principio de la investigación consideré que la novela ponía en fuga varios elementos y los convertía en algo “inaprehensible”; como por ejemplo, la identidad del personaje. Este constante “deshacerse” se convirtió en un modo de articulación que es preferente denominar: “fragmentariedad”, ya que desde el inicio de la novela no hay nada que nos refiera a un todo previamente estructurado en el cual proceda la desintegración, es decir, la estructura unitaria está ausente desde el comienzo de la obra.

que muestra algunas de las principales aproximaciones al tema. Este capítulo tiene el propósito de estudiar las citas que aparecen entre páginas en la novela y analizar la pertinencia de las manifestaciones intertextuales en el marco de una poética fragmentaria, es decir, cómo una relación intertextual puede vincularse con lo fragmentario, o por qué la intertextualidad forma parte de la poética fragmentaria.

El título de esta investigación surge de la unión de dos elementos que, desde mi perspectiva, caracterizan una poética de la desintegración: la narración paradójica y la intertextualidad. La primera concierne a toda la serie de rupturas y transgresiones que se logran a través de un tipo de narración que se pliega y despliega sobre sí misma desnudando su estructura ficcional. La segunda atañe a la forma de diálogo establecido entre los diferentes textos en una relación de citación explícita. La poética fragmentaria o de la desintegración buscaría entonces la disolución y rearticulación de sí misma. Al contrario de la certeza, desea encontrarse inconclusa, promueve un quiebre a favor de múltiples posibilidades, como podrá apreciarse en las páginas siguientes.

1. La Cuba de Arenas

La elaboración de las historias literarias representa el poder institucional por el cual se erige el canon de cada época; en ellas quedan asentados los principios regentes de la hegemonía cultural y sus procesos, a la vez que se constituyen como zonas de irrigación cuyas ramificaciones alimentan a los demás órganos culturales. La mayoría de las historias literarias dan la impresión de estar transitando en un terreno seguro, donde un escritor sucede a otro desde el comienzo de la escritura; esta disposición lineal de obras y movimientos propone un tiempo progresivo en el que no existen los espacios en blanco, pero ante tanta certeza, habría que preguntarse, ¿cuál es la función de una historia literaria?

En el caso cubano –para bien o para mal–, la producción literaria quedó marcada por el triunfo de la Revolución de 1959; por ello reconstruir la historia literaria cubana consecutiva a esta fecha es reconstruir su contexto político. Es cierto que con la Revolución comenzaron grandes e importantes apoyos a la lectura, la escritura (campaña de alfabetización de 1961), las publicaciones, los encuentros e intercambios culturales, así como la enseñanza:

Durante la década de los 60 las publicaciones y los *Premios Casa de las Américas* fueron sinónimo de calidad y contribuyeron eficazmente a una mayor difusión de esta nueva literatura en el mundo entero, sobre todo en Europa. Los escritores latinoamericanos se conocieron en La Habana gracias a múltiples congresos, debates y simposios, y los comentarios de los excelentes miembros de los sucesivos jurados de la *Casa* contribuyeron en gran medida a despertar la curiosidad de varios editores extranjeros por lo que se escribía en Cuba y en el Continente.⁴

Para América Latina y el mundo, la década de los sesenta representó un cambio radical respecto a la autoconciencia de la sociedad, tanto política y económica, como cultural y social. Cuba y su revolución fueron vistas como la promesa de que la libertad era una opción tangible para los

⁴Michi Strausfeld, “Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”, en Janett Reinstädler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, p. 12.

latinoamericanos. Roberto Fernández Retamar interpretó esta condición como uno de los factores decisivos para la gestación de la “nueva narrativa hispanoamericana”; para él las producciones literarias del periodo 1960-1970 fueron la contribución que América Latina hizo a la llamada “literatura universal”, pues por primera vez se presentaba una literatura articulada que cuestionaba los valores occidentales y el pensamiento colonialista a través de innovaciones formales y estructurales.⁵ También es cierto que conforme el nuevo gobierno cubano se establecía y, a la par de esta apertura cultural, surgieron diferencias entre la realidad y el ideario revolucionario que exigía un tipo determinado de ciudadano cuyo compromiso con la Revolución se viera reflejado en todos los aspectos de su vida.⁶ La educación comenzó a dirigir sus programas académicos en beneficio de los fines administrativos del nuevo gobierno. Las becas para estudiar contabilidad y administración no fueron únicamente una promoción educativa; fueron también parte de una agenda de planeación política en la cual se conjuntaba el adoctrinamiento con la producción. Era verdad que varios jóvenes campesinos podían tener acceso a la educación sin preocupaciones económicas, pero también era verdad que podían estudiar sólo ciertas cosas. Reinaldo Arenas, un campesino como muchos otros, estudió para contador agrícola en una de las nuevas escuelas politécnicas que el gobierno había implementado en lo que antes era un campamento militar.⁷ Los planes para la instauración interna de la Revolución se ejercían en varios niveles: “Uno de los profesores compuso un himno a los

⁵ Cf. Roberto Fernández Retamar, “La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal del siglo XX”, *Revista de Crítica Latinoamericana*, núm. 4, 17-29.

⁶ Vid. Emilio José Gallardo, “La nueva genética revolucionaria o del superhombre comunista”, en *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 135-137.

⁷ Cf. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, México, Tusquets, 1992, p. 71. Antes de avanzar en esta investigación, es necesario aclarar un punto importante referente al uso de la autobiografía de Arenas como un documento argumentativo. Sylvia Molloy se ha encargado de clarificar las estrategias textuales y las percepciones del yo en este género señala que: “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas.” Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996, p. 16. No he encontrado, hasta la fecha, otro documento – además de las entrevistas en las que el propio escritor se narra a sí mismo nuevamente– con el cual pueda cotejarse el relato y percepción de Arenas. Una vez consciente de este punto, hago uso cuidadoso y reservado del texto de Arenas a sabiendas de las particularidades del género.

contadores agrícolas que comenzaba diciendo que éramos la «vanguardia de la Revolución», como se decía entonces. Nosotros seríamos los encargados de llevar la contabilidad y la administración en las granjas del pueblo; es decir, las granjas estatales, porque jamás pertenecieron al pueblo.”⁸ Esta afirmación de Reinaldo Arenas, más que constatar el hecho, expone su postura ideológica con respecto a la Revolución; se trata de un yo presente que recuerda su pasado como estudiante.

Son varios los procesos de apropiación revolucionarios, por lo que convendría adoptar una perspectiva múltiple para comprender qué permitió que la Revolución tuviera cada vez mayor influjo sobre la voluntad de los individuos.⁹ Mientras que para el mundo la imagen de Cuba representaba autonomía y libertad, al interior de la isla las políticas culturales se acomodaban para construir límites con todo derecho de existencia en el régimen. La censura cultural apareció tempranamente y fue evolucionando conjuntamente con la Revolución, formó parte de la producción literaria y demás objetos culturales, a partir de 1959. Emilio J. Gallardo propone como piedra fundacional del edificio político-cultural revolucionario el discurso de Fidel Castro, titulado *Palabras a los intelectuales*; este texto fue leído en la clausura de las reuniones de la Biblioteca Nacional en 1961;¹⁰ en dicho documento se enmarca, públicamente, el lugar de la Revolución con respecto a las producciones culturales y los intelectuales, quienes, si eran “auténticamente revolucionarios” no tendrían que preocuparse por nada, pues aquellos que así se asumía debía ser capaz de dejar su labor creativa en favor de la Revolución. Para Fidel Castro, cualquier alegato contra la Revolución carecía de sentido, pues era absurdo en sí

⁸ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, p. 73.

⁹ A esta investigación le concierne únicamente dibujar el contexto cultural en el que Arenas entra en escena, pero dado que el régimen cubano se insertó con condiciones particulares en cada área de la sociedad cubana, es necesario tocar estos puntos aunque sea tangencialmente. Velia Cecilia Bobes propone un interesante análisis del proceso de construcción de la cultura política en Cuba. Vid. Velia Cecilia Bobes, *Los laberintos de la imaginación: repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000.

¹⁰ Las reuniones respondieron a las tensiones culturales entre *Lunes*, suplemento cultural de *Revolución*, y el Instituto Cubano de Artes y Ciencias Cinematográficas (ICAIC) que culminaron con el cortometraje *P.M.*, cuya temática es un día de diversión de algunos habaneros. Los involucrados en esta discusión fueron los hermanos Cabrera Infante, Heberto Padilla, entre otros. Vid. Emilio J. Gallardo, *op. cit.* p. 64.

mismo estar en contra de un proceso que perseguía el bien común por sobre todas las cosas.¹¹ En un cuidadoso análisis del discurso de Castro, Gallardo concluye que:

Más allá de trazarse una linde entre la intelectualidad pro o contrarrevolucionaria, se perfila la parcelación indicando que aquellos que pudieran quedar por sus ideas en una especie de limbo se han de adecuar, si quieren disfrutar de la “libertad revolucionaria”, a los preceptos de la Revolución. Esto es: da igual que no se sea revolucionario (mentalmente), siempre y cuando se favorezca a la Revolución (prácticamente).¹²

La censura puede ejercerse de manera explícita y también silenciosa, como sucedió en el caso de la novela de Lezama Lima, *Paradiso*, cuya difusión en Cuba fue irrisoria.¹³ Roger Reed señala que este tipo de censura es típica de los estados socialistas, en donde los medios masivos de comunicación, las casas editoriales, pertenecen al gobierno: “An integral part of Castro’s campaign *to persuade the masses* was the use of the mass media, not only to broadcast and publish his own speeches [...], but to create suspense and provoke a desired reaction”.¹⁴ Por todo lo anterior, el análisis de los mecanismos de censura es pertinente en la interpretación de las obras literarias, ya que afectaron la producción, la difusión y la recepción de las mismas.

¹¹ No es la intención de este trabajo hacer un análisis del discurso presentado por Fidel Castro, pero sí conviene mencionar que las políticas culturales del nuevo gobierno fueron enunciadas tempranamente ante la primera disputa cultural. La intolerancia y la censura de las producciones artísticas aparecen aquí como un mal menor que debe ser eliminado a costa de los grandes objetivos revolucionarios: “Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al País una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de alguno es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser.

¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias. Puede preocuparse por este problema quien tenga desconfianza acerca de su propio arte; quien tenga desconfianza acerca de su verdadera capacidad para crear. Y cabe preguntarse si un revolucionario verdadero, si un artista o intelectual que sienta la Revolución y que esté seguro de que es capaz de servir a la Revolución, puede plantearse este problema; es decir, el si la duda cabe para los escritores y artistas verdaderamente revolucionarios. Yo considero que no; que el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios.” Fidel Castro Ruz, *Palabras a los intelectuales*, 1961 [versión en línea del discurso <http://www.min.cult.cu>] (16 de abril 2012).

¹² Emilio J. Gallardo, *op. cit.*, p. 74.

¹³ Cf. *Ibid.*, pp. 131-133.

¹⁴ Roger Alan Reed, “The disappearance of the independent press”, en *The Evolution of Cultural Policy in Cuba: from the fall of Batista to the Padilla Case*. Tesis doctoral, Université de Genève, 1989, p. 9. [Parte integral de la campaña de Castro para persuadir a las masas fue el uso de los medios masivos de comunicación, no sólo para grabar y publicar sus propios discursos, sino para crear suspenso y provocar la reacción deseada.] La traducción es mía.

1. 1 *Celestino antes del alba*, publicación y censura

Reinaldo Arenas escribió su primera novela, *Celestino antes del alba* (1967),¹⁵ en la Biblioteca Nacional de Cuba. Para entonces la censura cultural era pública (el gobierno la había hecho explícita) y la vigilancia del régimen, institucional. En 1963 Arenas se inscribió al concurso de lectura en voz alta convocado por la Biblioteca Nacional, ante el jurado presentó un cuento de autoría propia titulado “Los zapatos vacíos”,¹⁶ del que más tarde surgiría *Celestino antes del alba*. El concurso de la Biblioteca Nacional provocó que varios “agentes culturales” se interesaran por Arenas; pronto le ofrecieron trabajo en dicha institución.¹⁷ Posteriormente, Arenas presentó *Celestino antes del alba* al Concurso Nacional de Novela *Cirilo Villaverde*, convocado por la UNEAC, en donde obtuvo la primera mención. La novela fue publicada un año después, en 1967,¹⁸ pero casi pasó inadvertida por el público y la crítica,

Its cool reception by the press clearly showed the critic’s displeasure with it. In fact, even though the well-respected reviewer José Rodríguez Feo referred to it as “one of the most poetic and best-wrought novels in Cuban literature” (1967: 136), Arenas felt compelled to write an essay, “Celestino y yo” (1967), that foreshadow his future confrontation with conservative cultural institutions by refusing to make excuses for not having written a revolutionary novel.¹⁹

¹⁵ Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, La Habana, Ediciones Unión, 1967.

¹⁶ El cuento trata sobre un niño que espera, aconsejado por la voz de su primo, que los reyes magos depositen los regalos en sus zapatos. Puede consultarse una versión digitalizada en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/12-13/12ra109.pdf> (13 de junio 2012).

¹⁷ Arenas narra en su autobiografía *Antes que anochezca*, cómo, tras haber sorprendido al jurado con la lectura de su propio cuento “Los zapatos vacíos” cambia de trabajo: “Al otro día recibí un telegrama donde decían que estaban muy interesados en hablar conmigo y que pasase a la Biblioteca Nacional. Lo firmaba un señor llamado Eliseo Diego. Me presenté allí y conocí a Eliseo Diego.” Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, p. 97.

¹⁸ Según Arenas, *Celestino antes del alba* es publicada en 1967, un año después de haber ganado la primera mención en el concurso de la UNEAC. Cf. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, pp. 141-143.

¹⁹ Rafael Ocasio, “Gays and the Cuban Revolution. The case of Reinaldo Arenas”, *Latin American Perspectives* (29), 83. [La fría recepción de la prensa mostró el claro desagrado de la crítica con respecto a ésta. De hecho, aunque el reconocido crítico José Rodríguez Feo se refirió a ella como “una de las novelas más poéticas y mejor escritas en la literatura cubana” (1967: 136) Arenas se sintió obligado a escribir el ensayo “Celestino y yo” (1967), el cual configuró sus futuras confrontaciones con las instituciones culturales conservadoras debido a que se negó a ofrecer una disculpa por no haber escrito una novela revolucionaria.] Las traducciones que aparecen a pie de página son hechas por mí.

La censura de la novela fue posterior. En una exposición de pintura, Arenas conoció a un grupo surrealista francés²⁰ que sacó sus manuscritos²¹ del país para publicarlos en la editorial francesa Éditions du Seuil, cuyo director de la sección latinoamericana era Severo Sarduy, a quien Arenas había llevado anteriormente *Celestino antes del alba* y obtenido una negativa, aunque elogiosa respuesta. La positiva recepción extranjera de *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)* y *Celestino antes del alba* implicaron para el autor el palmario desagrado del gobierno, pues no sólo no contribuía a la Revolución con su trabajo artístico, sino que había dejado que sus manuscritos salieran de Cuba sin la autorización de Nicolás Guillén, director de la UNEAC.²² La novela se publicó por primera vez en Cuba, con un tiraje de 2000 ejemplares; posteriormente fue publicada en la editorial francesa Éditions du Seuil, bajo el título *Le Puits (El pozo)* (1973), y en 1982, la editorial barcelonesa Argos y Vergara publicó *Cantando en el pozo*, versión revisada por el escritor. El nombre fue cambiado por motivos de derechos de autor, cosa que Arenas hubiera preferido no hacer:

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, de “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.²³

²⁰ “El salón Mayo se inauguró en julio de 1967 y, bajo la dirección de Carlos Franqui, se trajo de París una representación de las nuevas tendencias de la vanguardia plástica de los países capitalistas. Al acto se invitó a un número importante de artistas y escritores europeos.” Emilio J. Gallardo, *op. cit.*, p. 148. Parte de ese grupo estaba conformado por Jorge Camacho, un pintor cubano que había salido de la isla gracias a una beca, pero que regresó a dicha exposición organizada por Carlos Franqui y Wifredo Lam, autores destacados en la pintura surrealista latinoamericana. A partir de la lectura de *Celestino antes del alba*, Camacho se convirtió en una figura clave para la difusión de la literatura areniana; en esa visita sacó de la isla *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)* y *Celestino antes del alba*.

²¹ Algunos de los manuscritos de Arenas se encuentran guardados en la Universidad de Princeton, *Celestino antes del alba* no aparece en la lista de contenidos.

²² Vid. Reinaldo Arenas, “Jorge y Margarita”, en *Antes que anochezca*, pp. 141-143. Existe también una nota en la sección cultural del periódico español ABC, en donde el propio Jorge Camacho rememora su encuentro con Arenas y la lectura de *Celestino antes del alba*: Jesús Marchamalo, “Los exilios de Reinaldo Arenas”, ABC (*Cultural*), Madrid, 16 de agosto de 2008, p.11.

²³ Francisco Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Betania, 1990, p. 42.

Por motivos obvios, *Celestino antes del alba* se convirtió, al igual que su autor, en motivo vetado. Las causas de censura en la obra areniana están dadas en tres ejes: uno que tiene que ver con el orden práctico de infringir la ley cubana sacando sus manuscritos del país. Otro eje –quizá más simbólico y por lo tanto más peligroso– es la construcción de una ficción que subvierte el orden “real” marcado por el tiempo histórico y por el deber ser del nuevo hombre revolucionario (viril, luchador, trabajador, militante). Tanto *El mundo alucinante* como *Celestino antes del alba* ponen en evidencia la ausencia de una verdad permanente y única. La construcción inalterable del tiempo y la Historia, así como el “yo” se cuestionan en estas novelas mediante un proceso de reconfiguración. La escritura de Arenas, por lo tanto, pone inconvenientemente al descubierto que el mundo que llamamos real es también una ficción, una construcción que aceptamos como verdadera; por ello las obras de Arenas contrastan con aquellas que afirman épicamente la realidad cubana revolucionaria.²⁴ El último eje de censura y que de algún modo se corresponde con los anteriores, es la condición homosexual del escritor. La homosexualidad representó para Cuba un posible impedimento para la continuación y aceptación del sistema, pues implicaba la desintegración de la figura familiar, elemento básico y primordial de todo tipo de organización social. La homosexualidad, forma de *diversionismo capitalista*, hacía delirar al régimen cubano de los años setenta, que no veía cumplida del todo su labor.²⁵ Estos tres ejes tienen en común haber expuesto la diferencia: el contraste con una realidad que se pretendía homogénea y sin fisuras.²⁶

²⁴“De Carpentier y especialmente de *El siglo de las luces* (1963), los escritores cubanos reciben un modelo para la narración histórica que va a consistir en el tratamiento épico del fenómeno revolucionario y en el enfoque vasto de una época. Esta tendencia expone el dilema de cómo ficcionalizar la historia mediante la escritura, enfocándose bien en la figura del escritor/protagonista o en la estructura temporal de la novela. [...] Del mismo modo, aunque quizás de manera más indirecta, la figura de José Lezama Lima pesa sobre toda la narrativa posrevolucionaria de carácter histórico, puesto que la teoría lezamiana postula una imagen poética que sería una especie de síntesis de la historia, a la vez índice de su potencialidad y de la «absoluta necesidad de lo histórico»”. Adriana Méndez Rodenas, *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 96-97.

²⁵ Este punto puede ilustrarse con el documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal: *Conducta impropia* (1983) y *Seres extravagantes* (2004), de Manuel Zayas.

²⁶ En una entrevista con Liliane Hasson, Arenas menciona haberse enterado de varios motivos que impedían la aprobación de su primera novela: “Después me enteré de los problemas de *Celestino antes del alba*. La comisión de lectura de la UNEAC era integrada por el Partido Comunista que se había opuesto a su publicación por dos razones: una, porque se hablaba del hambre, cosa insólita, porque el hambre viene referida al de la época de Batista. Claro, en aquella época, en

1. 2 Arenas y la tradición literaria

Reinaldo Arenas no pertenecía a la cultura letrada; su madre le enseñó a escribir y asistió a la escuela rural tardíamente. Durante su infancia no tuvo acceso a la cultura letrada y aunque su interés por la escritura estuvo latente desde su juventud, su educación literaria fue casi autodidacta. Él mismo narra cómo Virgilio Piñera lo asesoró para enmendar *El mundo alucinante*.²⁷ Arenas pudo escribir y leer vorazmente gracias a los puestos laborales que ocupó, principalmente el trabajo en la Biblioteca Nacional José Martí. Este fue uno de los momentos cruciales para su formación; no sólo por ser su primer acercamiento formal al mundo literario, sino porque, como frecuentemente sucede, sus lecturas repercutieron en la construcción de una escritura propia.²⁸ Sus otros trabajos en el campo cultural le permitieron desarrollarse también en el ámbito de la crítica literaria; Enrico Mario Santí señala:

Arenas escribe no sólo narraciones sino también crítica literaria, como por ejemplo una de las primeras reseñas de *Cien años de soledad* que se publican en Cuba (Arenas, 1968b). Junto a un grupo de jóvenes escritores que luego harán historia (Miguel Barnet, Reynaldo González, Manuel Díaz Martínez, Belkis Cuza Malé), Arenas se incorpora entonces como redactor de *La Gaceta de Cuba*, uno de dos órganos oficiales de la Unión de Escritores y Artistas, y es allí que se da a conocer como notable ensayista.²⁹

Cuba había un hambre terrible, estamos en el año 67, las colas son terribles, la libreta de racionamiento se acentuó, la represión es tremenda, vienen todavía censuras, y la novela tenía dos cosas, o más bien tres cosas por las cuales no la querían publicar. Una, que se hablaba del hambre: «Ay, nos morimos de hambre» – hay que quitarlo. Dos, porque se hablaba de la represión de un poeta, Celestino, cosa que la gente no entendía; yo nunca escribí esta novela con la intención de criticar al sistema, yo me refería a mi mundo primitivo e infantil. Y tres, porque ellos vieron algo – de lo que tampoco me di cuenta, aunque reconozco puede estar implícito en la novela – que es la cosa de las relaciones homosexuales entre Celestino y el supuesto personaje que no existe”. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996, p. 43. A pesar de la declaración, no existe algún otro modo de comprobar que esto haya ocurrido en efecto. Arenas no refiere de dónde obtuvo la información, aunque el hecho de la censura es innegable.

²⁷ Cf. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, p. 101.

²⁸ El autor habla acerca de sus incursiones literarias en una entrevista con Roberto Valero; cuando éste le comenta acerca del parecido entre *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll y *Celestino antes del alba*: “No olvides que yo iba a trabajar a la Biblioteca para el departamento infantil. Leí todos esos libros, los Hermanos Grimm, Carroll, el autor de *Alicia en el país de las maravillas*, Selma Lagerlöf, que es una escritora muy importante que la gente desgraciadamente no conoce mucho, en fin, toda esa literatura infantil fue una de las cosas que a mí más me intrigó”. Roberto Valero, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Universidad de Miami, 1991, pp. 76-77.

²⁹ Mario Enrico Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 26.

A pesar de haber sido talentoso y reconocido por escritores como Lezama Lima o Virgilio Piñera, no formó parte de una élite cultural, ya sea porque intencionalmente se dispuso a reafirmar las condiciones que lo excluían y construyó una identidad abiertamente disidente, o bien, porque en efecto hubo toda clase de obstáculos que contribuyeron a que su literatura – como la de otros – fuera censurada o simplemente impedida. Debido a su fluctuante vida, Arenas no estuvo conectado públicamente con ningún grupo intelectual, hasta después del exilio.³⁰ Rafael Rojas menciona lo siguiente en relación con la convivencia de algunos escritores cubanos: “Es probable que, alguna vez, hayan coincidido Guillén, Carpentier, Lezama, Cabrera Infante y Severo Sarduy en un mismo lugar de La Habana. Pero para esa fecha Reinaldo Arenas era muy joven y alucinaba en un campamento militar, cerca de Holguín, donde debía aprenderse de memoria el *Manual de economía política* de Nikitin.”³¹ Adriana Méndez Rodenas propone que Arenas se encuentra en el grupo de

“los intelectuales de transición”, o sea, éstos que alcanzaron la mayoría de edad creativa bajo el impulso de la revolución de enero. [...] Una segunda promoción de escritores más jóvenes, nacidos entre 1938 y 1948, son impactados directamente por el proceso revolucionario y desarrollan por consiguiente importantes innovaciones tanto en el género literario como en la temática a tratar (Miguel Barnet, Manuel Cofiño, Reynaldo González, Antonio Benítez Rojo, Miguel Cossío, Eduardo Herás León, Norberto Fuentes, Luis Rogelio Noguera, Guillermo Rodríguez Rivera, Reinaldo Arenas).³²

Para Donald Shaw, Arenas es un escritor cuya producción lo identifica como cercano al *Boom* por su rechazo tajante de la poética realista; también es un escritor del *Posboom* porque reaccionó contra los ejercicios estilísticos o experimentales de algunos escritores³³ y “posiblemente, como otros

³⁰ En Miami, el grupo de cubanos exiliados, *los marielitos*, formaron la revista *Mariel* para publicar sus escritos, aunque realmente la publicación no fue trascendente.

³¹ Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, México, FCE, 2000, p. 75.

³² Adriana Méndez Rodenas, *op. cit.*, p. 96.

³³ “Técnicamente, sus innovaciones recuerdan las de los escritores del Boom. Pero, como veremos más adelante, hubo en el posboom una reacción contra «el circo de la supertécnica», en palabras de Fernando Alegría, y de ellas forma parte Arenas. Criticó a Cortázar por haberse dedicado en sus últimos años a «ejercicios estilísticos», y a Sarduy por haber escrito «esos textos experimentales» que «son pasajeros al fin y al cabo». La implicación tácita es que toda innovación técnica debe cumplir una función específica. Todavía estamos lejos de haber analizado la funcionalidad exacta de las innovaciones en la obra de Arenas.” Donald L. Shaw, *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 220-221.

escritores [...], ilustra la transición entre el Boom y posboom.”³⁴ Miguel Correa Mujica, en desacuerdo con la clasificación de Shaw, propone que

Reinaldo Arenas se puede ubicar más cómodamente dentro de la ficción posmoderna latinoamericana (la que Shaw denomina *boom junior*) que dentro de la narrativa cubana revolucionaria. El sistema narrativo del autor se sale de los rígidos parámetros estéticos establecidos con/por la Revolución cubana. Sólo podría ubicarse dentro del sistema ideológico-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.³⁵

Por su parte, Rodríguez Ortiz coloca al escritor del siguiente modo:

Ubicado dentro de los narradores cubanos de los primeros años de la década del sesenta en el marco de la literatura producida en ese país después de la Revolución, el nombre de Arenas suele inscribirse en las coordenadas que señalan, a raíz de una crisis determinada, la quiebra del realismo y la inflación de la fantasía, como probaría específicamente la primera novela *Celestino antes del alba*, dotada de una fuerte tensión entre lo real y lo irreal. De la misma manera es común la presentación de Arenas asociado al neobarroco cubano de Sarduy y Cabrera Infante, en estrecha vecindad con Carpentier y con Lezama y vinculado a la perspectiva de la literatura cubana *pop*.³⁶

Si alguna cosa queda clara con estos comentarios es que la ambigüedad de la producción literaria de Arenas y el complejo lugar de enunciación de sus textos no permiten un encuadre común. Por otro lado, el acercamiento de la crítica a *Celestino antes del alba* se ha centrado principalmente en tres ejes: la homosexualidad, la disidencia, la polémica.³⁷ Reinaldo Arenas no parece tener un lugar claro en la historia literaria cubana *oficial*, pero sí parece encajar como productor de *cierta* literatura. Es probable que la fuerte influencia autobiográfica de sus obras opaque otros valores literarios que en efecto existen.

³⁴ Donald L. Shaw, *op. cit.*, p. 215.

³⁵ Miguel Correa Mujica, “Reinaldo Arenas, el *boom* latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40 (2008), s.p. Versión en línea <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/rarenas.html> [13 de abril de 2012].

³⁶ Óscar Rodríguez Ortiz, *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scroza y Adoum*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 47.

³⁷ Es cierto que también se ha tratado otros asuntos como las relaciones de la ficción y la Historia (*El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*) pero para *Celestino antes del alba* muchos análisis se han concentrado sobre los mismos puntos (madre-estado, madre-homosexualidad, fantasía-escapismo, mundo infantil-crueldad). El estudio de Roberto Valero, sobre el humor en Arenas, indaga otros temas, por ejemplo el significado de los epígrafes de *Celestino*... así como las citas que interrumpen la narración. Cf. Roberto Valero, *op. cit.*, 1991.

Al escribir *Celestino antes del alba*, Reinaldo Arenas no tenía la intención explícita de que ésta fuera una obra contestataria como sí expondrá más tarde en diversas entrevistas³⁸; tampoco consideraba que la novela perteneciera a la *Pentagonía*, la cual fue una idea posterior a la escritura de *Celestino antes del alba*, así lo expresa el autor durante una entrevista con Francisco Soto cuando éste le pregunta si al escribir la novela ya tenía el plan de las cinco novelas: “Cuando escribí *Celestino antes del alba*, no. Yo escribí *Celestino antes del alba* en la Biblioteca Nacional precisamente donde yo trabajaba.”³⁹ Seymour Menton ubica la novela bajo el rubro de “Distintos grados de escapismo”, y después de hacer una descripción del argumento y proponer algunas de las influencias del autor, concluye que:

La afirmación del abuelo de que ambos chicos son afeminados por su afición a la poesía, además de los epígrafes y citas incluidas de autores como Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Arthur Rimbaud y Tristan Corbière, surgieron que la novela abogue por el arte puro y por el instinto espiritual del hombre frente a sus necesidades corporales. Esta interpretación indicaría que la novela no es tan escapista y constituye una protesta contra la política oficial del gobierno, que se traduce de cierta manera en el siguiente comentario del autor: “Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista... el esquema con el cual trabaja 99 por 100 de nuestra crítica”.⁴⁰

Menton dedica poco espacio para argumentar por qué Arenas es o no es un escritor *escapista*. Nuevamente *Celestino antes del alba* queda en las penumbras políticas y estéticas; pareciera que no lograra ni lo uno ni lo otro.

El análisis de la novela como literatura disidente puede hacerse sólo a partir de que Arenas afirma esa identidad, tanto en su literatura, como personalmente, hecho posterior a la escritura de su primera obra. Si bien en *Celestino antes del alba* no puede negarse el tema de la defensa de la libertad, no es posible entender la novela con un tinte plenamente político; esta lectura es una construcción *a*

³⁸ Cf. Francisco Soto, *op. cit.* También puede consultarse: Perla Rozencvaig, “Entrevista. Reinaldo Arenas”, *Hispanoamérica*, núm. 28, 48.

³⁹ Francisco Soto, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Seymour Menton, *op. cit.*, p. 389.

posteriori. En una problemática reciente a la publicación, Arenas escribió en la revista *Unión* un pequeño texto titulado “Celestino y yo” (1967), en donde expone una especie de defensa de su novela, la cual ciertamente no es del corte realista, ni mucho menos tiene el propósito de constituirse como denuncia social. En este texto, Arenas se coloca del lado de las propuestas de la vanguardia literaria, encargada de mostrar las *otras realidades*,⁴¹ pero no precisamente como respuesta a la situación política, al menos no en esta primera novela.

Volviendo a la pregunta del principio (¿cuál es la función de una historia literaria?), puede responderse que una de sus funciones es organizar las producciones para su comprensión y permanencia; en este movimiento seleccionador se genera una identidad literaria a través de la organización elegida, sea hegemónica o periférica. Esto no es necesariamente algo negativo, siempre y cuando se revisen y cuestionen constantemente las identidades generadas por la selección de las obras, así como sus criterios metodológicos. La obra de Arenas ocupa un lugar incierto, tanto en la historia literaria cubana como hispánica; a veces parece que fuera un satélite de los grandes planetas literarios, otras veces es un importante representante de la presencia homosexual, polémica y disidente en la literatura. Frecuentemente es reconocido por su novela *El mundo alucinante*, mientras que *Celestino antes del alba* es considerada como la obra que muestra el potencial de lo venidero, no la obra realizada y autónoma. Los problemas en torno al lugar al que Arenas debiera o no pertenecer son un buen síntoma, pues significa que nuevas lecturas son necesarias, así como diferentes planteamientos y enfoques. Empezar a cuestionar los valores bajo los cuales se ha hecho el análisis de esta novela puede iluminar otros, por ejemplo: las profundas implicaciones de lo inacabado, lo fragmentario, la relación intertextual de los diferentes géneros y sus límites.

⁴¹ Cf. Reinaldo Arenas, “Celestino y yo”, *Unión*, núm. 3, 119-120.

2. Sobre el fragmento y la fragmentariedad

Celestino antes del alba presenta, por su “arquitectura”, muchas posibilidades de investigación; si bien toda obra contiene indeterminaciones que el lector habrá de llenar para lograr la concretización y así finalizar el objeto artístico,⁴² existen producciones menos *determinadas* que otras, o cuyas indeterminaciones son más complejas. Dichas producciones pueden ser llamadas, de acuerdo con Eco, *obras abiertas*. Se trata de aquellas creaciones en las que la estructura no propone una interpretación jerarquizada e ineludible, sino, al contrario, permite la multiplicidad de caras o visiones que hacen disponibles diversas integraciones. La obra abierta posee una estructura válida, aun en vista de resultados diferentes y múltiples.⁴³ Éste es el caso de la primera novela de Reinaldo Arenas, cuya indeterminación está dada, entre otros aspectos, por el predominio de una escritura fragmentaria, la cual permite la multiplicidad de lecturas. En este capítulo me dedicaré a proponer una noción sobre la fragmentariedad y argumentaré por qué elijo este marco teórico para analizar la novela. No he encontrado ningún contenido que explore la fragmentariedad como tal (aunque es un concepto en repetición constante); quizás el más cercano sea el de “neobarroco” que Severo Sarduy elaboró en varios ensayos, en referencia a una literatura que desplaza los centros y subvierte significados a través de procedimientos como la sustitución, la proliferación del rodeo, la parodia, la intertextualidad y la condensación.⁴⁴ He decidido construir una noción propia para este análisis a partir de diversas

⁴² Cf. Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto*, Dietrich Rall (comp.), México, UNAM, 2008, pp. 31-54.

⁴³ Cf. Umberto Eco, *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.), Madrid, Ariel, 1979, p. 97.

⁴⁴ “Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico.” Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), México, Siglo XXI, 1972, p. 183.

lecturas; tomo como referencias principales el texto de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988) y *Postmodernist Fiction* (1987), de Brian McHale.⁴⁵

Para ilustrar a qué me refiero con una poética fragmentaria, conviene que exponga brevemente las características de la crítica lukacsiana, que plantea una estructuración de la totalidad orgánica. El fin de esta exposición es generar una zona de contraste para observar en dónde se coloca la poética fragmentaria o de la desintegración.

De acuerdo con Lukacs, una verdadera creación artística en términos narrativos radica en la posibilidad de que ésta logre una estructura orgánica que represente al “hombre total” en la totalidad histórica autónoma. Esto significa que para este crítico, la calidad artística se encuentra en la ilusión de verosimilitud entendida como la posibilidad de hacer surgir un mundo “completo”. Para lograr esto, Lukacs señala que ese “hombre total” está construido por la unión orgánica del hombre público y el hombre privado, es decir, de lo genérico y lo individual, que da como resultado un personaje tipo.⁴⁶ Los distintos personajes tipo, dentro de las narraciones realistas que conciernen a Lukacs, se desarrollan orgánicamente con la trama, lo cual implica que cada personaje permite, a través de sus características específicas, representar lo que él llama “totalidad”. Esta postura evidencia una fe en el arte como guía para iluminar los escollos de las crisis humanas; con dicha premisa, el canal de la representación –siempre mediado–, pasa inadvertido, o *desea* pasar inadvertido. Para Lukacs, cualquier estética de la novela que no se conecte orgánicamente con la historia es criticada debido a que para él los fragmentos representan una discontinuidad negativa que implica que el hombre está desvinculado de su realidad histórica, por ello su crítica al naturalismo y al psicologismo señala que:

⁴⁵ Quiero remarcar que mi investigación no tiene como objetivo ubicar como moderna o postmoderna la producción areniana, únicamente utilizo como referencia para la construcción propia, las reflexiones que estos dos autores elaboran acerca de las formas y las poéticas en los textos ficcionales posmodernos.

⁴⁶ “Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre un principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada, sobre una expresión exasperada de aquello que es único e irrepetible. La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” Georges Lukacs, “Introducción”, en *Ensayos sobre el realismo*, Juan José Sebreli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, p. 13.

“La vida psíquica, la intimidad del hombre no ilumina, en efecto, las líneas esenciales de los conflictos esenciales si no está concebida en una fusión orgánica con los momentos históricos y sociales”.⁴⁷ Lo fragmentario y lo discontinuo implican para Lukacs una visión del mundo falsificada o una visión alterada de la realidad, y, más aún, la fragmentación del “hombre total” “significa la deformación, la mutilación de la esencia humana”.⁴⁸ De acuerdo con estos postulados, la calidad artística, desde la antigüedad clásica hasta Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac y Tolstoi, se ha fundamentado en la posibilidad que las obras de dichos autores han tenido para construirse verosímilmente gracias a la articulación orgánica de sus personajes y sus acciones. Las obras han encarnado el espíritu de la época y han servido como guías y modelos en la lucha ideológica de la evolución humana y la formación del “hombre total”. Por el contrario,

La transformación del hombre en una caótica corriente de fantasmagorías, destruye igualmente toda posibilidad de plasmar poéticamente la figura humana. La marea de asociaciones a la manera de Joyce, fluctuando sin los límites de un cauce, crean personajes tan poco vivos como los ideales y las caricaturas fríamente concebidas por Upton Sinclair.⁴⁹

Lukacs cree en la verdad (singular) y en la existencia de una esencia humana común a todos. Una poética de la totalidad, entendida como organicidad estructurada. En oposición a esta dinámica de la completud, podemos situar la poética de la fragmentariedad, que trabaja con el desplazamiento, la irrupción, la heterogeneidad e hibridación, elementos que ciertamente no promueven ninguna pedagogía, ni generan certezas en la resolución de conflictos,⁵⁰ sino que, al contrario, se constituyen como fuertes críticas a las verdades universales, evidenciando que todo discurso es un artificio; ejemplos del trabajo de una poética fragmentaria pueden encontrarse en *Morirás lejos* (1967) o *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *La feria* (1963) cuyas estructuras, no por confusas e

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ No pretendo afirmar que sólo las obras fragmentarias logren ejercer un cuestionamiento de los valores; lo que sí señalo es que su forma también representa un cuestionamiento que no está presente del mismo modo en una obra de estructura “regular”.

intrincadas, dejan de lado la crítica profunda, la interpretación de la Historia y los conflictos éticos entre individuo y sociedad.⁵¹

En términos generales, defino una poética fragmentaria como una forma abierta que tiene como modo de tránsito la multiplicidad, en el sentido específico de que no propone ninguna línea de recorrido que prime evidentemente sobre otras, precisamente porque pone en duda la jerarquización de las estructuras. El término “fragmentario” nos remite forzosamente a “fragmento”, que, por un lado, puede ser entendido como parte funcional de un todo, cuyo valor depende de la jerarquía que ocupa entre el resto de las partes; pero que, por otro lado, puede ser interpretado en su carácter autónomo por el sentido que su propia condición, ya desplazada, le confiere. La poética de la fragmentariedad no debe entenderse sólo como una construcción hecha *con* fragmentos, sino una construcción cuya estrategia formal (constructiva) es la ruptura o desintegración que promueve la disolución de una totalidad claramente estructurada. Esta desintegración se produce por la heterogeneidad⁵² constante de los fragmentos, que, a su vez, provocan una hibridación que impacta diferentes niveles de la obra; desde cosas que son físicamente visibles, como el soporte material en que se inscribe el texto,⁵³ hasta la estructuración de la trama, que requiere ser experimentada por el lector, quien debe transitar por los diferentes intersticios e incluso seleccionar el orden de la narración para reconfigurar *su* historia. La hibridación, resultado de las constantes heterogeneidades, afecta también el mundo externo de la ficción, pues resalta los límites entre los géneros narrativos creados socialmente a través de los años y de acuerdo con las lecturas de una comunidad de intérpretes.

El fragmento como estrategia constructiva tiene su articulación más clara en la Modernidad, cuando el arte comienza a volcarse sobre sí mismo y las representaciones avanzan hacia el goce por

⁵¹ Las obras que aquí enumero son ejemplos del trabajo con fragmentos literarios y en cada caso debe atenderse a sus peculiaridades. De ningún modo propongo que sean iguales; lo que sí señalo es que pueden considerarse zonas de vecindad del estilo fragmentario.

⁵² Utilizo aquí el término “heterogeneidad” para referirme a las diferentes voces narrativas, perspectivas, discursos, géneros, cambios temporales, tipográficos, etc., que cada fragmento puede presentar.

⁵³ Todo existe gradualmente, la heterogeneidad también, sin embargo, lo que hace que la heterogeneidad forme parte de esta poética es su recurrencia y su saturación en todos los niveles de la obra literaria.

el artificio, es decir, la particularización de estilos que explora a profundidad el acto de la representación. Umberto Eco menciona que una de las primeras reflexiones conscientes acerca de la forma abierta se encuentra en Mallarmé y Verlaine:

Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe: el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas.

Con esta poética de la sugerencia, la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. Si en toda lectura poética tenemos un mundo personal que trata de adecuarse con espíritu de fidelidad al mundo del texto, en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias. Más allá de las intenciones metafísicas o de la disposición de ánimo preciosa y decadente que mueve semejante poética, el mecanismo de goce revela tal género de “apertura”.⁵⁴

La forma abierta de la que Eco habla está estrechamente relacionada con la fragmentariedad debido a que los fragmentos procuran el espacio para una interpretación que busca “hacer la obra” junto con el autor. El fragmento tiende a la disolución de la trama “entendida como posición de nexos unívocos entre los acontecimientos que resultan esenciales para el desenlace”.⁵⁵ Por otro lado, el *juego tipográfico*, al que se alude en la cita anterior, construye un espacio visualmente heterogéneo que pone de manifiesto el mundo externo del texto, es decir, su realidad como material construido, como señala MacHale, “Against this background convention of the page of solid prints as «second nature», the introduction of blank space has the effect of foregrounding the presence and materiality of the book, and of disrupting the reality of the projected world”.⁵⁶ Esta estrategia de ruptura merma la línea que divide el universo del texto ficcional y el mundo del lector apelando a la realidad física; sin embargo no es la única ruptura producida, ya que mediante la intervención del espacio gráfico en el que se inscribe el texto, también se modifica el ritmo de lectura. Sin duda, una característica importante para

⁵⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶ [En contra de la convención de la página como una impresión sólida que conforma una *segunda naturaleza*, la introducción del espacio en blanco tiene el efecto de poner en primer plano la presencia y el carácter material del libro, y con ello interrumpir la realidad que el mundo de ficción proyecta]. Brian MacHale, *op. cit.* p. 181.

toda narración es la manera en la que se significa o comprende la temporalidad. En *Celestino antes del alba*; se presenta una ruptura visual que también atañe al tema de la narración, se trata de la aparición de las “hachas”; cuando el narrador se pregunta qué puede hacer con el abuelo que se la pasa “tumbando matas” con hachazos. A partir de este momento, la palabra “hachas” aparece varias veces y en diferentes páginas interrumpiendo la narración o bien, acompañando lo narrado, como si fuera un ruido de fondo. Las “hachas” se manifiestan cuando se habla de la escritura de Celestino, pero también cuando no hay temas en los que evidentemente se pueda vincular el hacha con lo narrador. En la siguiente imagen se muestra la presencia de las “hachas”, en donde incluso pareciera que con las palabras se dibuja una especie de corte, o una forma de sierras o dienteillos.

hachas
hachas
hachas
hachas
hachas
hachas
hachas
hachas
hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas hachas hachas hachas hachas
hachas hachas hachas
hachas hachas
hachas hachas
hachas.
Hachas.
Hachas.
Hachas.⁵⁷

La poética de la fragmentación pone el acento en la interrupción, evidencia que el sentido de la continuidad ha sido alterado; por ejemplo, el Simbolismo y el Romanticismo aparecieron como principales movimientos críticos del tiempo lineal impuesto por la Modernidad, al cual oponían el tiempo del instante, el tiempo del erotismo; posteriormente el simultaneísmo propuso la conjunción de tiempos y espacios, la eliminación del orden de la sintaxis por el *collage*. Con la llegada de las técnicas cinematográficas, como el montaje, la narrativa también adaptó nuevas estrategias constructivas que no sólo dan cuenta de la novedad formal, sino que también demuestran la aprehensión de los cambios tecnológico-sociales que impregnaron todas las esferas creativas. Las vanguardias, particularmente el Surrealismo, procuraron que sus creaciones mostraran

⁵⁷ Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, México, Tusquets, 2009, p. 93. Ya que todos los ejemplos que cito son de esta edición, por motivos prácticos, a partir de este momento, sólo anotaré en el cuerpo del texto el número de la página entre paréntesis.

intermitentemente la presencia del inconsciente, lo que provocó que el receptor diera paso a una lectura discontinua, que surge por el “tropiezo” con la heterogeneidad que el fragmento abre en el *continuum* narrativo:

El fragmento suscita una lectura al azar, y *desde* él. Los autores de diarios aparentemente presentan entradas azarosas y piden a su auditorio que encuentre en ellas no uno, sino varios significados. Por lo general, este tipo de lectura cumple con una ansiedad (tal vez comprensible) de parte de los lectores por alcanzar una continuidad narrativa, un estatuto lógico para los componentes narrativos. En lugar de variaciones y repeticiones. Este paradigma de lectura lineal es difícil de hallar en los fragmentos, porque hay en ellos una disyunción entre teoría y práctica, lo que naturalmente activa otros tipos de lectura. En los fragmentos se niegan los esencialismos, se admite que los asuntos de similitud se determinan por medio de los contextos y los intereses creados, y se afirman las funciones personales engendradas socialmente.⁵⁸

El tiempo de la poética de la fragmentación puede no ser asumido únicamente como progresivo. Bajo esta perspectiva, no se trataría de una línea que avance de manera recta de principio a fin, al contrario: se configura mediante una relación de flexibilidad que puede rehacer al objeto narrado varias veces, y a través de diferentes estrategias. Por ejemplo, puede ocurrir que algo pase y no pase al mismo tiempo, o bien, que algo que haya pasado sea negado posteriormente, o bien, que haya dependido de un evento futuro y no de uno pasado. El comienzo de *Celestino antes del alba* dice:

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 (p. 17).

En la cita anterior hay un elemento que produce una sensación irregular. En las primeras tres líneas lo que se narra tiene una sucesión temporal lógica, pero al final de la tercera línea aparece una conjunción “y” que, por un lado señala que habrá una continuidad lógica con lo anterior, pero al leer

⁵⁸ Wilfrido H. Corral, “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, en *NRFH*, XLIV (1996), p. 463.

la frase siguiente (“Y salgo corriendo hacia el patio, donde se encuentra el pozo.”) nos damos cuenta de que el narrador no se ha movido de lugar, es decir, que no ha ido a ver a la madre al fondo del pozo, como había mencionado. Hay otra opción interpretativa que podría señalar que el narrador está teniendo un pensamiento hipotético, o una proyección sobre lo que podría ocurrir a causa de que la madre ha salido gritando que se tiraría al pozo, es decir, “Veo a mi madre en el fondo del pozo. La veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca” funciona como una proyección de algún futuro posible. Después de que el narrador imagina esta posibilidad, sale hacia el patio. Este pequeño extracto es una perspectiva múltiple sobre un instante. Bajo este modelo, las construcciones fragmentarias juegan con el tiempo porque reconfiguran la idea de la causa-efecto, esa necesidad de comprobar que una cosa sucede a otra porque tuvo un origen y a su vez, tendrá una consecuencia; del mismo modo las construcciones fragmentarias llegan pronto al clímax (casi sin que nos demos cuenta, con un narrador irónico) o nos dejan en suspenso, a la espera de una resolución, de modo que contienen en sí mismas la inmediatez y la eternidad.

La temporalidad heterogénea de una poética fragmentaria, como sucede también con la construcción del espacio textual, no sólo afecta el mundo ficcional, sino que, como señala Hutcheon con la frase “the presence of the past”, establece un vínculo que cuestiona la relación temporal establecida por el sujeto, pues a la vez que se generan ficciones auto-reflexivas, también se apela al discurso histórico, es decir, podemos encontrar producciones en las que una persona es introducida en un universo ficcional que no corresponde con su “momento histórico”, por ejemplo, la presencia de Fray Servando Teresa de Mier, en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. En este sentido, la intertextualidad⁵⁹ tiene una presencia constante en esta clase de estructuras, pues confiere al texto una

⁵⁹ Gérard Genette define cinco relaciones diferentes de la transtextualidad, es decir, de los aspectos de la textualidad, a saber: la intertextualidad, que es la relación de copresencia entre dos textos o más, presencia de un texto en otro, ejemplos de esta relación son la cita, el plagio, el estereotipo, entre otros. La paratextualidad, que es un campo de relaciones entre los elementos constitutivos del texto y el lector, estos elementos permiten establecer el pacto genérico. La metatextualidad, que sucede cuando un texto mantiene una relación crítica con otro texto. La hipertextualidad, que es la relación que vincula a un texto con otro debido a que todos los textos son unidades hipertextuales en donde no hay uno que no evoque a otro. La architextualidad, que es la relación construida históricamente que mantienen los textos con el género al que pertenecen.

calidad múltiple que cruza los límites de la obra y elabora comunicaciones que incluso afectan las relaciones que el lector había establecido con referentes o lecturas previas.

Debido a todas estas diferencias, las poéticas fragmentarias aquí descritas son representaciones “conscientes” de su calidad ficcional, pues se encargan de evidenciar el artificio de la creación artística mediante los juegos espaciales de la tipografía, las referencias “fuera de lugar” de otros textos y personajes, los límites del texto como objeto y como género, entre otros. Aunque en *Celestino antes del alba* podemos encontrar ciertos temas y motivos que se repetirán a lo largo del texto, estos nunca son presentados exactamente de la misma forma; la casa, el pozo, la madre y la escritura son grandes ejes sobre los que se escribe la novela, estos temas se reconfiguran a lo largo de la narración gracias a diversos procedimientos desintegradores que no permiten que ninguna definición acerca de los mismos quede del todo fijada. Debo señalar que el carácter fragmentario de esta novela no debe pasar únicamente como un rasgo característico de su forma.⁶⁰ El estudio de *Celestino antes del alba* debe estar siempre vinculado con su construcción fragmentaria, ya que la forma es también intención, es un hecho argumental y no accidental, pues “«contenido» y «forma» no son sino dos aspectos de una y la misma forma; el *qué* determina el *cómo*, y a la inversa, el *cómo* no existe sin el *qué* que trata de comunicar.”⁶¹

En *Celestino antes del alba* pueden encontrarse veintisiete citas de diferentes autores (Wilde, Borges, Rimbaud, Shakespeare, Moussa-ag-Amastan, Dassine, Sófocles, Pan Yuan Tche, Eliseo Diego, Corbière) y temas que interrumpen el curso narrativo; hacia el final de la segunda mitad, la

En capítulos posteriores se analizará esto con mayor detenimiento. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

⁶⁰ “Por lo común se identifica la forma con el *aspecto* o *contorno* (*shape*). En este sentido más amplio y palpable, cualquier cosa limitada tiene alguna forma, y “forma” sería equivalente a “límites discernibles”. Pero me parece que esta concepción de la forma es muy superficial, puramente externa. El aspecto o el contorno pueden ser el modo en que se representa la forma, pero vistos en sí mismos no son forma. Sólo en la medida en que el aspecto constituye la apariencia exterior de una *estructura*, es decir, de una organización interna, de una coherencia en la organización de un ente limitado, pertenece a la forma. De este modo puede definirse a grandes rasgos la forma como *estructura que se manifiesta en aspecto*.” Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*, Jas Reuter (trad.), México, Siglo XXI, 1969, p. 12.

⁶¹ *Ibid.*, p.14.

prosa se convierte en drama; consta también de tres finales;⁶² el tiempo es repetitivo, pero también progresivo; los personajes se dicen y se desdicen de una página a otra: devienen animales, plantas o muertos de palabra en palabra. No existe un narrador fidedigno que guíe o adelante las expectativas que posteriormente habrán de cumplirse, sino al contrario, muchas veces las expectativas se ven frustradas.⁶³ El género literario que engloba este desigual mundo es la novela: una prosa con ritmo marcadamente poético. Por otro lado, en cuanto al objeto de la narración, si nos preguntáramos cuál es la trama podríamos responder que la vida imaginaria y no imaginaria de un niño,⁶⁴ sin embargo su carácter fragmentario e intermitente⁶⁵ no logra que esa respuesta sea satisfactoria, por lo que no es posible remitir lo narrado únicamente a la imaginación. En cuanto comenzamos a confiar en este narrador, algo interrumpe el flujo narrativo, lo corta o lo reconfigura en una realidad diferente que, a la vez que nos aporta nueva información sobre lo anteriormente leído, también pone en duda aquellas impresiones que ya habían sedimentado con el tiempo de la lectura. La propuesta interpretativa de este trabajo es analizar cómo la fragmentariedad es el modo de transitar por la novela; asimismo me propongo analizar e interpretar los sentidos que este tránsito articula y desarticula.⁶⁶

⁶²Al interior de estas tres grandes historias, pueden encontrarse también fragmentos narrativos autónomos y a la vez dependientes de otra sección de la novela.

⁶³ Wayne Booth, en *Retórica de la ficción*, hace un estudio del narrador que James construye; califica al narrador no fidedigno como aquel que es maestro de las ironías y que constantemente cambia el tema de la narración. Cf. Wayne Booth, “El precio de la narrativa impersonal, II: Henry James y el narrador no fidedigno”, en *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 321-353.

⁶⁴ La imaginación nos lleva a preguntas interesantes, por ejemplo ¿Qué es la imaginación en la ficción? ¿Qué condiciones se establecen en el mundo de la ficción para saber que se trata de una relación imaginaria? Si todo *Celestino antes del alba* tiene un narrador no digno de confianza, ¿cómo pueden trazarse fronteras entre lo imaginario y lo no imaginario?

⁶⁵ Acerca de la intermitencia, una pista muy importante es la irrupción de la narrativa cinematográfica y televisiva en la vida moderna, pues este tipo de narración influye también en las construcciones narrativas literarias. Arenas menciona en una entrevista que en *Celestino antes del alba* el mundo de la caricatura es un referente presente: “la gente se olvida de cosas que son fundamentales y que no están en los libros publicados por autores consagrados como Borges, Cortázar, Sarrate y Robbe-Grillet. La gente se olvida de los muñequitos, de los *comics*, del pato Donald, de la pequeña Lulú, del gato Félix, y yo creo que si alguna influencia hay en *Celestino antes del alba*, por ejemplo, más que de Borges, Cortázar y Robbe-Grillet es de la pequeña Lulú, del gato Félix y de toda esa gente y yo tengo que reconocerlo. Todos esos personajes de los muñequitos rompieron de una forma desenfadada con todo ese mundo hecho de una realidad digamos *seria* y dieron la versión de otra realidad que también forma parte del mundo.” Reinaldo Arenas en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996, p. 68.

⁶⁶ Quizás porque se trata de un tema “imbricado”, no han sido muchas las interpretaciones situadas desde este lugar. Generalmente, sólo se hace énfasis en el argumento. Myrna Solotorevsky ha realizado un artículo que trata brevemente algunos de los puntos formales de *Celestino antes del alba*. Cf. Myrna Solotorevsky, “La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*

3. Estrategias narrativas

A continuación examinaré algunos aspectos que caracterizan la poética fragmentaria en lo referente a las formas de la narración. En este capítulo analizaré dos grandes estrategias narrativas; por un lado la manifestación de “lo doble” y sus variantes, por otro, las peculiaridades del cambio genérico que se presenta en la novela.

El estudio de las estrategias narrativas permite desentrañar el funcionamiento y ensamble de la novela, por ello una de las pistas principales se encuentra en la voz narrativa. Luz Aurora Pimentel propone que un criterio rector para la definición del relato es el modo de enunciación de éste, pues considera que la figura del narrador no es optativa, sino constitutiva del modo narrativo.⁶⁷ Esta noción es importante dado que es el narrador de *Celestino antes del alba* quien permite la construcción de un mundo fragmentario.⁶⁸ La novela se construye mayoritariamente a través de un narrador homodiegético que cuenta quién es y cómo son y actúan los demás personajes del mundo que habita. Por lo general, el discurso de los otros personajes aparece reportado por este narrador, esto implica que todo lo percibido es filtrado por su subjetividad, pero la narración no sólo tiene un carácter subjetivo por la elección de la primera persona, ya que:

no se debe solamente a los actos que como personaje realiza, sino de manera muy especial a un fenómeno vocal que es característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los mismos acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo.⁶⁹

(1989, III), Barcelona, Antonio Vilanova- Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 993. Asimismo, Eduardo C. Béjar, en *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Nova Scholar, 1987, analiza varias de las estrategias que me interesa abordar, una de ellas es la citación.

⁶⁷ Cf. Luz Aurora Pimentel, “Narrador I. Formas de enunciación narrativas”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2005, p. 134.

⁶⁸ A pesar de que existen otros elementos parataxuales que forman parte de las estrategias de fragmentación en la novela, en este capítulo me dedicaré especialmente al análisis de los procedimientos narrativos, aunque, de hecho, ambas partes constituyan el universo textual.

⁶⁹ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 140.

En el caso de *Celestino antes del alba*, el grado de desconfianza que provoca el narrador no sólo radica en el hecho de presentarse como “yo” enunciador, sino en el hecho de que este “yo” exhibe una subjetividad multifacética que empaña cualquier idea definitiva sobre la identidad de quien narra. Pimentel señala que con un narrador en primera persona siempre es pertinente preguntarse ¿cuándo narra?, ¿desde dónde narra?, ¿cómo obtuvo su información si ésta concierne a la historia de otro? El narrador de esta novela trata de “ocultar sus huellas” conduciendo la narración por una serie de atribuciones disonantes o incongruentes que nublan las posibles respuestas que pudieren obtenerse; vuelvo al primer fragmento de la novela para ejemplificar esto:

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 (p. 17).⁷⁰

Los cambios de tiempo de esta narración provocan percepciones encontradas sobre lo sucedido, e inmediatamente después, en el párrafo siguiente, el narrador señala: “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 verduzcas.” (p. 17). Esta vez es una descripción que contiene una atribución errónea lo que construye lo incierto de la posición del narrador, pues se ve desde abajo (en el agua del pozo) reflejándose arriba, cuando las atribuciones de una descripción lógica deberían de indicar que el “arriba” corresponde a lo “real”, mientras que lo de abajo, el fondo del pozo, constituye el reflejo de esa “realidad” y no al revés, como aquí se plantea, en donde se muestra que arriba no es la realidad, sino un reflejo, pero, ¿de qué? Pareciera como si el sujeto “original” se hubiera desplazado.⁷¹ En estas breves líneas el narrador homodiegético lleva a

⁷⁰ En el fragmento anteriormente citado, por un lado, el narrador nos ha dado información *incierto* acerca del lugar dónde se encuentra, así como del momento en el que suceden las cosas que narra, pero por otro lado, las descripciones inarmónicas que hace no sólo provocan el efecto de enfrentarse a un mundo *extraño*, sino también que la voz que narra se muestre al lector como una voz no digna de confianza, pues “percibe” con un amplio grado de discontinuidad y múltiple perspectiva.

⁷¹ Esta imagen desplazada del sujeto narrador puede leerse en el marco de las producciones neobarrocas: “El neobarroco sería entonces una nueva situación en la que desaparece el sujeto; la representación no tiene un referente sino siempre otra

cabo un procedimiento desestabilizador, que, por un lado, hace que el lector desconfíe de lo que él señala y por otro, presenta la estructura del mundo que va a narrarnos: un mundo que no está regido por los atributos de una poética realista, pero, sobre todo, un mundo planteado desde la paradoja. Aquí me detengo en otra de las herramientas pertinentes para el análisis; se trata del concepto *narración paradójica*, propuesto por Sabine Lang y Klaus Meyer-Minemman, que busca describir los procedimientos seguidos por aquellas narraciones que entran en contradicción consigo mismas. Por ahora, basta adelantar que la *narración paradójica* deriva, entre otras cosas, de la definición lógica de la paradoja, que concibe a ésta como un “punto ciego de la observación, en el que el principio de bivalencia, que dice que toda afirmación es necesariamente o cierta o falsa, está sin vigencia, llegando a percibirse al mismo tiempo tanto una como otra de las afirmaciones que se excluyen mutuamente”.⁷² La *narración paradójica* permite abarcar muchas de las estrategias narrativas presentes en *Celestino antes del alba*, como posteriormente se verá.

Quiero recalcar que la inestabilidad y la fragmentación se encuentran tanto en el tejido narrativo de la novela, como en su construcción material.⁷³ Juntos forman un sentido indisoluble, por ello no debe de perderse de vista tanto el análisis narrativo cuanto el de la materialidad. En este sentido, los tres finales que presenta el libro resaltan la parte estructural de la obra, pues al mismo tiempo que señalan los límites de un texto, también comunican el siguiente apartado que es a la vez autónomo y

representación. Al no existir una realidad objetiva todo es ilusión de otra ilusión, un juego de espejos (como en *Las Meninas* de Velázquez) y un vacío eterno o un significado sin sentido (como en la teoría de Jacques Lacan). En la definición de Sarduy se encuentran las principales tesis del posmodernismo (no hay un centro sino un espacio infinito, en vez de totalidades de sentido sólo hay fragmentos).” Samuel Arriarán, “Introducción” en *Barroco y Neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*, México, Itaca, 2007, p. 101. Por otro lado, Irlemar Chiampi también señala que: “Hay dos categorías fundamentales, e interdependientes, del texto moderno que aparecen desplazadas o amenazadas en los textos neobarrocos: la temporalidad y el sujeto. En los relatos es evidente que una cierta ordenación –y, por lo tanto, orientación temporal de la historia– entra en crisis en las obras (este concepto ni siquiera se les aplica ya) neobarrocas, que se ofrecen a la lectura como agrupaciones de fragmentos, si no inconexas, sí fuertemente destituidos de desarrollo”. Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, p. 29.

⁷² Sabine Lang, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2006, p. 22.

⁷³ Con material me refiero a la forma fragmentada que adquiere el texto gracias a la repetición de palabras en páginas continuas o a los saltos e interrupciones que generan las citas entre páginas.

dependiente de la sección previa. Este hecho puede enmarcarse en lo que McHale propone como “the sense of a non-ending”, un tipo particular de estructura que viola las secuencias del tiempo lineal. McHale caracteriza estos finales bajo la categoría de “mundos bajo borrado”, es decir, estructuras que al mismo tiempo desarrollan el mismo evento en dos puntos distintos de la secuencia formando bifurcaciones, desdoblamientos, yuxtaposiciones o espirales.⁷⁴ Para Blaustein, siguiendo a McHale, se trata de otro de los procedimientos antimiméticos que conforman una aparente transgresión de los límites textuales.⁷⁵ En el caso de *Celestino antes del alba*, los finales son la marca tipográfica y narrativa de la transgresión, pues aportan nueva información sobre las posibles formas en las que podría acabar la novela, pero también remiten a la circularidad, pues finalmente todo vuelve al pozo, como si de ahí hubiera emergido todo el universo de la ficción.⁷⁶ No debe omitirse que, aunque muchas de las estrategias se presentan en las tres partes de la novela, sí existe una caracterización de las secciones de acuerdo a los procedimientos que muestran, así, la narración que va del inicio al primer final se identifica como el comienzo de la desintegración que se irá haciendo cada vez más presente conforme avance la novela. Durante la segunda parte priman los procedimientos de *hiperleipsis*,⁷⁷ pues lo narrado en un nivel inferior se convierte en la narración principal que hace patente el predominio de las estructuras no jerarquizadas con la desnivelación narrativa. Las

⁷⁴ Brian McHale, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁵Cf. Daniel Blaustein, *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*, Hildesheim/New York, Georges Olms Verlag, 2011, p. 35.

⁷⁶ El pozo, más que tratarse de un origen, entendido como principio, se trata de un “agujero de conejo” al estilo carrolliano, en donde ese hueco es el comienzo del viaje hacia todo lo indecible, hacia el mundo de la paradoja que se realiza a plenitud en la ficción. Es interesante resaltar que Lewis Carroll se refiere al “rabbit-hole” como a un “profundo pozo”: “The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly, that Alice had not a moment to think about stopping herself, before she found herself falling down what seemed a deep well” [La madriguera del conejo se hizo estrecha como si fuera un túnel, de repente comenzó a sumergirse, todo pasó tan rápido que Alicia no tuvo ni siquiera tiempo para pensar en detenerse, y se encontró a sí misma cayendo en lo que parecía ser un profundo pozo] Lewis Carroll, *Alice's adventures underground. A facsimile of the original Lewis Carroll manuscript*, Nueva York, University Microfilms, 1964, p. 2. La presencia de Carroll es una influencia observable en la literatura cubana, ya sea sutilmente, como en el caso de Arenas, ya sea como referencia teórica de Sarduy o bien, explícitamente como en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante.

⁷⁷ Utilizo este término en el siguiente sentido: “Un procedimiento de superposición o de colisión de estructuras. Mejor dicho, la *hiperleipsis* presenta un elemento de un orden narrativo como si fuera un elemento de otro orden, sin que el uno en realidad aparezca como el otro, o, viceversa, el otro como el uno.” Sabine Lang, *op. cit.*, p. 41.

transformaciones (incluida la muerte) de lugares y personajes son más frecuentes durante la segunda parte, por ejemplo, la descripción del patio sin árboles que se ha convertido en un sitio desolado, o bien, la *animalización* general de los personajes pues, debido al hambre, han tenido que andar en cuatro patas e incluso han pensado en comerse unos a otros. Asimismo las brujas y los duendes se manifiestan con mayor asiduidad, mientras que la escritura de Celestino se vuelve más frenética. La tercera parte está caracterizada por el cambio genérico que lleva al texto de la prosa al drama y que propone otro modo de lectura, distinto del sugerido en las partes anteriores.

3. 1 La estrategia de los desdoblamientos

La idea de lo doble y del desdoblamiento es antigua en la tradición occidental literaria,⁷⁸ pero más que hacer un rastreo de las apariciones a lo largo de la historia literaria y los mitos de las civilizaciones más antiguas, es pertinente preguntarse qué significados e implicaciones tiene el hecho de que una presencia se manifieste dos veces, ya sea como igual a sí misma pero encarnada en otro individuo, o bien, como una entidad independiente que de algún modo remite a la primera aunque no sea igual. Lo doble toca forzosamente una idea principal: la otredad; esto significa que cualquier manifestación de lo doble implica un contacto con la alteridad, ya sea la del ajeno a nosotros mismos, o bien, la de uno mismo entendido como otro, u otros que habitan en el interior. Por todo esto, el desdoblamiento forzosamente encierra la idea de la consciencia de sí mismo, como señala Valkarenghi “el Doble aparece de repente, cuando el Yo ha tenido la experiencia del Otro (de lo otro) dentro de sí. El Doble existe desde el momento en que existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa”.⁷⁹ El tipo de desdoblamiento que se genere siempre dependerá de la configuración de este yo; por ello no hay un solo esquema que pueda abarcar las manifestaciones de lo doble, pues todas

⁷⁸ Vid. “Primera parte: tipología del *doble*: del mundo clásico a la modernidad”, en Juan Bargalló, (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, pp. 9-55.

⁷⁹ Valkarenghi *apud* Juan Bargalló, (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994. p. 12.

parten de lo singular, es decir, pueden encontrarse tantos desdoblamientos como individuos desdoblados. Del mismo modo en que puede elaborarse un esquema de las manifestaciones psicológicas del yo (pero no reducir al individuo a éstas), también puede hacerse un mapeo del doble y el desdoblamiento sin que éste implique categorías fijas. En su artículo “Le triangle du double”; Doležel se acerca al tema del doble partiendo de la semántica de los mundos posibles que permite asignar a cada individuo un conjunto innumerable de dobles; la manifestación del doble indica el tipo de mundo ficcional que se estructura. Para Doležel, la comprensión del tema del doble no sólo radica en la posibilidad de componibilidad, es decir, en la concordancia e interacción entre los elementos del mundo ficcional, sino también en el principio de identidad personal. Para analizar el tema, Doležel elabora un esquema de tres formas de manifestación del doble. Primero, *el tema de Orlando*, que requiere la representación semántica de un mundo ficcional múltiple, pues el doble, con una identidad fija, habita en diferentes mundos ficcionales a través de encarnaciones alternativas. En segundo lugar, *el tema Doppelgänger o de los gemelos*, en el que dos individuos con personalidades distintas, pero apariencia idéntica, coexisten dentro de un solo mundo ficcional. El tercer tema, designado propiamente como *Desdoblamiento*, requiere de la manipulación más radical de los rasgos semánticos de composibilidad e identidad personal, pues sucede cuando dos encarnaciones alternativas de un mismo individuo coexisten dentro de un mismo mundo ficcional.⁸⁰

En *Celestino antes del alba* la presencia del doble y de los desdoblamientos son un amplio motivo de análisis. Lo doble es otra de las manifestaciones de la multiplicidad que puede encarnar el personaje como una forma que rompe con los límites de lo singular homogéneo; asimismo el

⁸⁰En el desdoblamiento, un individuo, caracterizado por cierta identidad, aparece bajo dos manifestaciones distintas; de acuerdo con Doležel, los individuos desdoblados pueden coexistir dentro de un mismo espacio y tiempo, o bien, jamás encontrarse, como en el caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Doležel señala que las historias de desdoblamientos manifiestan el conflicto entre las dos personalidades como algo irresoluble, por lo que la mayoría de éstas termina con un asesinato, que a la vez es un suicidio. Los desdoblamientos pueden generar zonas de contacto entre los otros dos temas y sus modos de construirse son la fusión (dos individuos separados se unifican) la fisión (un individuo se escinde en dos), y la metamorfosis (un individuo se convierte en otro) Cf. Lubomír Doležel, “Le triangle du double. Un champ thématique”, *Poétique*, 64 (1985) pp.446- 471.

desdoblamiento se presenta en las estructuras narrativas que despliegan los niveles diegéticos como si se tratara de un fractal. En el nivel de los personajes, la duplicidad no se comporta únicamente como la encarnación idéntica de un personaje en otro (el doble como gemelo), ya que también aparece por transformación (el doble como metamorfosis), caso en el que los personajes despliegan alguna de sus características para convertirse en otra cosa, que aunque parte de ellos mismos, muchas veces trasciende su identidad y hace emerger una figura autónoma en la forma de un animal, una planta, u otro ser. El doble en los personajes también se manifiesta como oposición, es decir, como la manifestación de ese otro que parte de uno, no para imitar acciones, sino para enfrentarlas como antítesis del personaje. Para todos los procedimientos de desdoblamiento concernientes tanto a la estructura narrativa cuanto a los personajes, la *narración paradójica* ofrece el siguiente acercamiento:

En la retórica clásica se suele utilizar el término *epanalepsis* para denominar formas simples de repetición de palabras o sintagmas. A veces la palabra designa también fenómenos de duplicación más complejos (lat. *geminatio*). En nuestra tipología de los procedimientos de la *narración paradójica* sirve de término genérico para todos los procedimientos de desdoblamiento vertical y/u horizontal tanto con respecto a la interrelación de los planos de la *historia* y del *discurso* como en cuanto a la relación de cada nivel constituyente de la obra narrativa consigo misma.⁸¹

Puntualizo que la definición anterior es útil para mi análisis porque, a diferencia de otros esquemas que tratan el motivo del doble, éste presenta una base que agrupa cualquier procedimiento que implique un desdoblamiento, a la vez que permite especificar los mecanismos dobles de la novela a través de una propuesta integradora que puede nutrirse de otras.

a) La tríada del doble

Es evidente, desde el principio, que la presencia más fuerte del doble se encuentra cifrada en las figuras de la madre, el narrador y Celestino. El doble es anunciado tempranamente a través de la madre, uno

⁸¹Sabine Lang, *op. cit.*, p. 36.

de los elementos fundamentales que confrontan la identidad del narrador; es la madre la que lo golpea en la cabeza después de que éste ha partido a una lagartija a la mitad, y de ahí surge una identidad doble: “«¡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” (p. 18).⁸² A partir de este momento podemos asumir que Celestino se hace presente en uno de sus avatares como doble del narrador, e igualmente el doble materno emerge con Carmelina, la supuesta madre de Celestino; este movimiento constituye un procedimiento de epanalepsis horizontal de los elementos o actantes del mundo narrado, en donde dos de los personajes se duplican en otro dentro de la misma historia. La madre introduce la figura del “doble como espejo roto” con el golpe que fragmenta en dos mitades la cabeza y genera la multiplicación siguiente: Celestino-narrador, madre-Carmelina. Es importante resaltar que estos pares no se comportan siempre de la misma forma, es decir, no siempre puede afirmarse que Carmelina sea el doble de la madre ni que Celestino sea el doble del narrador; en este punto es donde radica la particularidad del tipo de doble que aquí se muestra, pues las presencias del “doble como espejo roto” no reflejan exactamente lo mismo, sino que el reflejo (el doble) está escindido. El “doble como espejo roto” es la manifestación de otra presencia casi idéntica a la primera que se comporta como reflejo de ésta: actúa del mismo modo, dice las mismas cosas, luce igual, podría ser exactamente una presencia duplicada de lo mismo, a no ser porque el reflejo se constituye como una entidad separada e independiente, desfasada de aquella primera presencia de la que era reflejo, que algunas veces se

⁸² McMahan señala que la creación del *alter ego* Celestino es la forma en la que el niño narrador puede aferrarse a una identidad, ya que debido al constante rechazo de la madre, origen primordial que dota al individuo del sentido de pertenencia, el narrador debe aferrarse a algo para no dejar diluir su identidad, de este modo, con Celestino, el narrador puede asegurar su existencia. Aunque coincido con McMahan en relación a la importancia de la madre en la confrontación identitaria del narrador, no coincido en que la creación del narrador (es decir, Celestino) usurpe la identidad de éste, como ella señala, porque considero que, desde el inicio, la novela nos enfrenta a un mundo cuya lógica intrínseca es la contradicción que produce imágenes fragmentarias. Además de esto, Celestino muchas veces es reconocido como un personaje totalmente independiente del narrador por los demás personajes de la novela. Cf. Wendy-Jayne McMahan, “The End as Beginning”, en *Dislocated Identities. Exile and Self as (M)other in the Writing of Reinaldo Arenas*, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 49-94.

comporta como reflejo de la primera, pero otras se muestra como una presencia distinta. El espejo roto en el que se mira esta primera entidad no podría jamás producir un reflejo de sí misma tal cual, ya que el producto de la primera imagen es un resultado fragmentado, como todas las visiones caleidoscópicas que el narrador nos proporciona. A través de la ruptura se establece un vínculo triple entre la madre-Celestino-narrador, cuya zona de comunicación y transición está focalizada en el pozo, elemento que sirve como puente entre los niveles narrativos, e igualmente en las configuraciones dobles a través de los reflejos escindidos del agua que éste contiene. Madre y pozo son, de hecho, figuras casi indisolubles, por ejemplo en la primera aparición, en donde la madre busca tirarse al pozo, cosa que al final no sucede, e incluso se descubre que se trata casi de una rutina: “Madre mía, ésta no es la primera vez que me engañas: todos los días dices que te vas tirar de cabeza al pozo, y nada. Nunca lo haces” (p. 17). Esta acción obsesiva (tirarse al pozo) se menciona en varios fragmentos a lo largo de toda la novela. El lazo entre el pozo, Celestino, el narrador y la madre es tan complejo que pocas veces se puede hablar de uno, sin implicar al otro. El siguiente fragmento muestra un poco de la historia de Carmelina:

-Qué hija ni qué carajo, si la pobre -que Dios la bendiga- era tan puta. Ay, tan puta. Ay, tan puta; ay, tan puta; ¡ay, tan puta!
-¡Cállate!
-y del muchacho no sé siquiera ni el nombre. ¡Pobre criatura!...
-¡Celestino! Celestino se llama. Al menos eso fue lo que me dijo el que trajo la noticia del ahorcamiento de Carmelina, porque no solamente se dio candela sino que cuando estaba ya con la soga al cuello, cogió una botella de alcohol y se la roció. ¡La pobre! No me explico cómo es posible que una persona se ahorque y se dé candela al mismo tiempo... Eso sí que está raro. ¿No sería que alguien después que ella se ahorcó le pegó candela por hacer la maldad?...
-¡Celestino! ¡Dime tú qué nombre más feo le pusieron al desgraciado!
-¡Ay, Carmelina! ¡Ay, pobre Carmelina! Yo también pensé un día ahorcarme. Pero siempre iba aplazando y aplazando el ahorcamiento. ¡Y mírame aquí!: qué poca fuerza de voluntad he tenido. ¡Qué poca fuerza!...
-Dios te perdone...
-¡Vaya Dios a la mierda!
-Dios mío. No tengo a una hija sino a una yegua
-Los hijos salen a sus padres...
-¡Fresca!
-¡Burra!
-¡Burra serás tú, perjura y loca! (p. 54).

Este diálogo, aunque habla de Carmelina,⁸³ introduce el tema de la llegada de Celestino, o más bien, una de las llegadas o menciones de Celestino que no son reportadas por el narrador homodiegético.⁸⁴ Posteriormente una voz (probablemente la madre o la abuela) parece interpelar al narrador homodiegético: “¡Coge la colchoneta por aquella esquina!... ¡Qué peste! Como te vuelvas a orinar se lo digo a tu abuelo para que te dé cuatro fuetazos. Tenemos que ver cómo arreglamos este cuarto: hoy llega el hijo de Carmelina y va a dormir contigo” (p. 55). En los diálogos anteriores, Celestino es descrito como una entidad independiente del narrador, quizás debido a que el yo homodiegético carece de nombre hay una tendencia a identificarlo con Celestino. El anonimato permite que, cuando Celestino actúa a su lado, sea éste quien encarne la “responsabilidad” de la acción, aunque la mayoría de las veces sea el narrador homodiegético quien reporte lo actuado.⁸⁵

La presencia de Carmelina como madre de Celestino sugiere la semejanza entre la madre y el narrador, respectivamente, y la posibilidad de que los cuatro sean, en realidad, dos personas, pero a la

⁸³ Además de esto, los fragmentos anteriores permiten constatar una conversación con un alto grado de ironía, que de acuerdo con Graciela Reyes es una forma polifónica de la enunciación, en donde el personaje “no asume totalmente su enunciado: lo atribuye a otro, es decir, lo cita como enunciado de otro (pero sin marcar esa cita por medios sintácticos); crea de este modo dos significaciones en una sola enunciación: la significación de «otro» y la propia.” Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, p. 154. La ironía desestabiliza a los interlocutores (al lector) obligándolos a implicarse de modo distinto en el diálogo, porque a la vez que se dice que la hija era “tan puta”, también se pide “que Dios la bendiga”, maldiciendo y bendiciendo a la vez, por ello el lector debe de estar dispuesto a captar estos dos significados que terminan por provocar una contradicción que invita a la risa absurda. La palabra “puta”, debido a su repetición, queda desgastada y casi forma parte de un estribillo que pierde el sentido puramente insultante. Si el diálogo anterior se toma desde un enfoque literal, podría caerse en el juicio moral de que lo anterior se trata de una demostración de violencia intrafamiliar, y, de este modo, todo el sentido subversivo y desestabilizador del texto quedaría opacado por la exclusiva figura de la violencia. Posteriormente el diálogo se torna absurdo al discutir sobre una situación ya de por sí aberrante: el hecho de que alguien se ahorque y a la vez se prenda fuego termina por banalizar la muerte de Carmelina, la cual ha sido despojada de toda solemnidad a través de la exageración del suicidio.

⁸⁴ Hay que mencionar que en el momento de la lectura lineal ésta no es la primera llegada de Celestino, pues páginas antes la presencia de Celestino ya ha sido reportada por el narrador homodiegético. Este hecho pone de manifiesto la decisión del lector a quien compete elegir si esto ha pasado antes o no, ya que el texto mismo no da ninguna marca que así lo afirma o lo niegue.

⁸⁵ Sobre los narradores anónimos, Daniel Blaustein señala en su lista de procedimientos de las poéticas antimiméticas que “la carencia de nombre propio restringe el efecto de la ilusión realista; el nombre propio, según Barthes (1970/1974), permite al personaje existir fuera de los semas, a pesar de que la suma de estos lo consitituye enteramente”, Daniel Blaustein, *op. cit.*, p. 35. A propósito de las 18 estrategias enumeradas por Blaustein, cabe mencionar que para el estudio de *Celestino antes del alba*, son útiles 13 de ellas. Por ahora me limito en esta nota a mencionar sus nombres, no su caracterización: Tematización de la escritura o presencia de una metaescritura que se referirá al acto escritural y/o al acto de lectura; forma espacial; fragmentación; instancias contradictorias irresueltas; discursos que patentizan la literalidad; el procedimiento “configuración-anulación”; enfatización de la intertextualidad; repeticiones con o sin variantes; metaficción; cambios genéricos desautomatizantes; aparentes transgresiones de los límites textuales; textos de estructura circular; presencia de personajes innominados; recursos gráficos que destacan la materialidad del texto. pp. 32-35.

vez permite observar a Celestino y a su madre como personajes independientes del narrador y la madre. El narrador describe similitudes y diferencias entre los cuatro personajes que permiten construir una inestabilidad que impide la caracterización definitiva de cualquiera de los cuatro. Entre los rasgos que diferencian a Celestino del narrador se encuentra la escritura; el avatar Celestino-escritor separa al personaje de su avatar Celestino-narrador, ya que, según el narrador protagonista, él no sabe leer ni escribir, como el resto de su familia, mientras que Celestino sí:

Celestino silba y todo, mientras hace los garabatos, y yo empiezo a sentirme alegre. Tan alegre, que pienso que algún día él terminará de escribir, y que entonces volveremos de nuevo a tirarnos en yaguas por las lomas y haremos un castillo mucho más grande del que pensamos hacer. En todo eso pienso y para que él termine más pronto le digo que si quiere que lo ayude. Él me dice siempre que sí, pero, como saben ustedes, yo no sé escribir y no puedo decir nada... Entonces me pongo muy triste, y de nuevo comienzo a vigilar el camino. Y así me voy olvidando de que soy un burro (p. 118).

En otras ocasiones aparece la presencia de una segunda persona del singular. Pimentel señala que esto es poco común en narraciones homodiegéticas, sin embargo sugiere que esta presencia de un *tú* implica necesariamente la presencia de un *yo* que narra. El narrador asume otra forma pronominal que en este caso tiene una función doble, pues a la vez que contribuye a deslindar su “personalidad” de la de Celestino, también sugiere un desdoblamiento:

De nuevo has vuelto a escribir poesías. Esta vez con más furia que antes, ahora todo el barrio sabe quién eres. Ya no tienes escapatorias. Abuela dice que se le cae la cara de vergüenza al pensar que a uno de sus nietos le haya dado por esas cosas. Y abuelo (con el hacha siempre a cuestas) no hace más que maldecir (p. 103).

Si bien el narrador asume la voz “tú” para apelar a alguien, podría tratarse también de una *autoconciencia* en la que el narrador homodiegético se desdobra para hablarse a sí mismo como un “tú”; aunque como lectores hemos observado que es Celestino quien únicamente puede escribir. Esta es otra estrategia narrativa que hace confusa la identidad del narrador y que provoca que sea homologado a Celestino, ya que a la vez que habla a un “tú”, ese “tú” no proporciona respuesta. En

fragmentos posteriores, el narrador vuelve a asumirse como parte de la acción en un “nosotros”, sólo para que al final vuelva a deslindarse:

¡Qué haremos ahora que ya todos saben quiénes somos! Es casi seguro que nos están buscando debajo de las camas, y cuando no nos encuentren allí nos buscarán detrás del armario, y si no estamos allí: se subirán al techo y buscarán. Y registrarán. Y lo revolverán todo. Y nos hallarán. No hay escapatorias... ¡Y todavía tú sigues escribiendo!
(p. 104).

Las manifestaciones dobles del narrador y la madre se vinculan a través del surgimiento de Celestino, figura que muestra las posibilidades múltiples de existencia de cada personaje, de este modo las identidades, tanto de la madre, como la del narrador, se ponen en crisis y se desprenden de su papel individual. Las estrategias narrativas permiten la configuración de los personajes con diversas soluciones, en algunos momentos de la lectura puede entenderse que se trata de tres personajes: Narrador, Celestino y madre, en otros, sólo dos: madre y narrador, en otros hasta cuatro (Celestino y Carmelina, narrador y madre). Estos procedimientos epanalépticos construyen un juego de posibilidades que abre paso a la multiplicidad.

a) Cambio de estados: el doble como metamorfosis y prosopopeya

La metamorfosis puede entenderse como toda transformación que lleva a cabo una entidad para convertirse en otra, que en la mayoría de las veces no regresa al primer estado del cual partió. La metamorfosis es el cambio de un estado de existencia a otro, e implica un proceso que se relaciona con lo doble porque sugiere que, aunque el cambio físico quede realizado por completo y sea irreversible, un remanente de la primera presencia queda “atrapado” en el interior del nuevo cuerpo.

Una de las transformaciones más frecuentes es la de las aves.⁸⁶ La madre y la abuela son convertidas en pájaros gracias a las descripciones del narrador, asimismo Celestino es equiparado a un pájaro, especialmente hacia la segunda y tercera parte de la novela.

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 (p. 43).

En el fragmento anterior, el narrador ha pasado de describir las acciones de la abuela con un pájaro a describir las acciones de la abuela *como* un pájaro. En la última línea la transformación queda efectuada por completo. El narrador también asume alguna transformación animal, ya que sin indicar explícitamente que se ha convertido en uno, las acciones que nos describe así lo indican. En el siguiente fragmento el narrador aparece convertido en ave, al igual que la abuela y la madre:

-Desgraciado muchacho -me repetían mi madre y mi abuela chillando entre las nubes y revoloteando endemoniadas-. Deja que te coja, te voy a estrellar contra la tierra.
Pero no me cogieron: hice cuarenta murumacas en el aire y por fin me pude sujetar a las patas de un aura de verdad, y escaparme de la mejor manera.

⁸⁶ Es interesante notar que la palabra “pájaro”, de acuerdo con la quinta acepción del *DRAE* (<http://lema.rae.es/drae/?val=pájaro> [26 de agosto de 2013]) hace referencia, en el dialecto cubano, a una persona homosexual. La recurrencia de los pájaros y aves en la novela no sólo es crucial porque alude a un término común para designar a un homosexual, sino también porque el pájaro está conectado con todo lo celeste, el cruce de los límites del cielo a la tierra, del mismo modo es una metáfora de la transgresión de límites y la superposición de elementos: de lo terrestre a lo celeste; de lo humano a lo animal; de lo real a lo onírico; de lo asible a lo no inasible, de lo que es concreto a lo que es abstracto.

Cuando llegué al suelo alcé la vista y vi a la gran aura de mi madre y abuela cayéndole a picotazos a Celestino.
Y entonces traté de levantar el vuelo para ir a salvarlo (p. 117).

En otro tipo de cambio de estados se encuentra la prosopopeya, esta figura, también vinculada a la metamorfosis,⁸⁷ aunque no totalmente, implica la animación de lo inanimado, al igual que la metamorfosis puede ser entendida como un cambio que trasciende los límites de un cuerpo para experimentar los límites de otro, con esta estrategia, el narrador “convierte” la naturaleza definida de los personajes en algo con capacidad de cambio. Los personajes devienen otros porque el narrador no sólo animaliza a los personajes humanos, sino que también *humaniza* a las plantas o animales dotándolos de características animadas como el habla. Estos procedimientos dobles colocan al mismo nivel jerárquico la importancia de los objetos y los personajes de la novela, de las partes activas y pasivas del mundo ficcional:

Todo esto lo sé por un pájaro carpintero que vive en uno de los huecos de la mata de yagruma, y que me lo ha contado todo. Que si no, no me hubiera enterado de nada. El pájaro carpintero me dijo también que pensaba hacerle tantos huecos a la mata de yagruma, que iba a llegar un momento en que la mata desaparecería, y entonces él tendría un hueco tan grande que nadie podría ver, y todo el mundo pensaría que él estaba viviendo en el aire. Yo no supe qué hacer, el pájaro carpintero terminó de hablar. (p. 142)

En el principio de la segunda parte, la narración del hambre, como una especie de extinción, da lugar a varias transformaciones, éstas representan otro procedimiento mediante el cual el narrador deshace y recrea a los personajes. Las transformaciones no sólo se muestran como un devenir animal, también se manifiestan como un cambio físico que desintegra el cuerpo, por ejemplo, “Celestino esta noche me regaló una de sus orejas. Yo le dije que la guardara para dentro de un tiempo, pero la cogí en seguida y me la comí de un bocado” (p.132), o bien, cuando el narrador cuenta que desconfía de

⁸⁷ La metamorfosis también puede relacionarse con la figura retórica de la prosopopeya, un tipo de “metáfora sensibilizadora” en donde lo no humano se humaniza y lo inanimado se anima. Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 312.

su madre: “pues sé que ella últimamente se ha vuelto muy tramposa, y el día en que todos nos pusimos de acuerdo para arrancarnos el dedo gordo del pie y hacer con ellos una comida, ella se arrancó el más chiquito y luego dijo que se había equivocado” (pp. 132-133). Esta antropofagia es otra forma de autodesintegración, que nuevamente no debe tomarse como si se tratara de una mutilación literal, sino como recurso hiperbólico que indica una trascendencia de los límites o características “humanas” de los personajes y de la disolución del mundo que habitan. El hambre hace que los personajes cambien para animalizarse, según el narrador cuenta:

Caminamos ahora en cuatro patas como los perros. Sí, si mal no recuerdo eran unos bichos que caminaban en cuatro patas, igual que las mariposas. Eso me parece, aunque no sé hace ya tanto tiempo que nos comimos el último perro que se atrevió a ladramos, que realmente ya no recuerdo cuál era la figura que tenía. Aunque me parece que era así: tenía una cara muy blanca y casi siempre sonreía; caminaba en cuatro patas, no porque no pudiera caminar en dos (pues cuando quería podía volar y todo), sino porque era muy cobarde y se sentía muy inseguro cuando andaba en dos patas. El último perro que hubo en el mundo, según me ha contado por señas mi abuelo, andaba arrastrándose por el suelo, como un majá, por el miedo que le había cogido a todas las cosas... (pp. 129-130)

La historia del hambre culmina con la muerte del abuelo transformado en comida para todos; el abuelo, en piezas, constituye el alimento que termina con el hambre de la familia. Aquí se hace presente un doble procedimiento de cambio pues el abuelo se convierte en alimento, mientras que el resto de la familia se convierte en animal:

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. (p. 133)

Otra de las transformaciones se presenta con la muerte de la abuela, quien un día, por orden del abuelo, salió por agua al pozo y no regresó. La muerte de la abuela es aceptada por los demás sin que esto sea un impedimento para su actuación o su relación con otros personajes:

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». Y se sentó a la mesa (p.138).

A lo largo de la novela se puede observar que la muerte es una acción repetitiva que sucede a todos los personajes por lo menos una vez. En la primera parte aparecen muertes constantes; sin embargo, en esta ocasión, los personajes asumen que la abuela ha fallecido y de todas formas regresa como personaje-muerto, es decir, no se omite el hecho de que ya no esté viva, como en otras ocasiones. La abuela deja de ser únicamente “la abuela” y participa ahora como la *abuela-muerta*: “Adolfina dice que ésa era la causa por la que no puede encontrar un marido, y hasta mi *abuela-muerta* se ha encerrado en la prensa de maíz y dice que de ahí no saldrá ni aunque vuelva a vivir” (p. 138).

El abuelo también sufre una animalización que le permite “experimentar” el mundo como otro. Por ejemplo, convertido en caballo por el narrador, puede divertirse jugando con sus nietos y no ocupar el lugar de “jefe de familia” a cuyo papel le corresponde mandar a los demás miembros. Las transformaciones implican una transgresión de los límites que el cuerpo organizado impone a los personajes, el deseo se transforma en producción de otras formas existenciales, porque como señala Deleuze: “Lejos de suponer un sujeto, el deseo tan sólo puede alcanzarse en el momento en que uno pierde la posibilidad de decir YO (*Je*). Lejos de tender hacia un objeto, el deseo tan sólo puede alcanzarse en el momento en el que uno ni busca ni capta un objeto, ni tampoco se vive como sujeto.”⁸⁸ Desde el comienzo se hace mención al parecido de los personajes con los animales: la madre con cara de lagartija, la madre yegua, posteriormente no sólo se parecen *a* sino que se convierten *en*.

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 da: más fuetazos y patadas. Abuelo no dijo nada en todo el camino, y nosotros lo hicimos correr mucho y luego le dijimos que se subiera en lo más alto del cerro de los muertos. Y allá fue con nosotros encima. Luego yo le dije: «Ahora tienes que brincar con nosotros a tu espalda, desde este cerro hasta el otro, y si no lo haces yo te saco los

⁸⁸ Gilles Deleuze y Claire Parnet, “psicoanálisis muerto analiza” en *Diálogos* José Vázquez Pérez (trad.) España, Pretextos, 1980, p. 102.

ojos». Abuelo brincó, pero cuando llegó al otro cerro dio un resbalón y se cayó, con nosotros a la espalda. Entonces lo amarramos de un almácigo, y con la estrella de la espuela le hicimos «páfata» y le vaciamos los dos ojos. Él no dijo ni ay, y yo le dije canta y él cantó (p. 156).

La transformación más larga y elaborada puede verse hacia el final de la primera parte en donde hay una yuxtaposición de tres personajes en la figura de un viejo, estos son: Celestino, El mes de enero y el tío Loco Faustino, esto es importante porque la última transformación de la segunda parte es la del narrador en un viejo y a la vez en una hormiga. El hecho de que la figura a la que todos se homologan sea la de un viejo es una referencia directa al abuelo, que anteriormente ha sido denominado de esta forma.

Y olvidándome estoy cuando veo a un bulto que se acerca por el camino y empiezo a temblar, pues imagino que es el abuelo con el hacha a cuestas. Pero no: es un viejito muy viejo el que se va acercando. El viejito viene caminando a tuestas y de vez en cuando da un tropezón y cae al suelo. Siempre que cae al suelo se pone en pie de un salto, y se echa a reír, y cuando la piedra con que ha tropezado no es muy grande hace «passh» y se la traga de un bocado. Pero cuando la piedra es muy grande se para encima de ella y pronuncia una jerigonza, que yo, por mucho que afilo el oído no entiendo nada, ni media palabra siquiera de su mormolleo. Por fin llega hasta donde yo estoy, entre tumbos, carcajeos y jerigonzas.

Todo le viene a la memoria ahora. Sin poder evitarlo, suspira y llora.

Canción de Rolando

—¡Almojicas bravas! —dice, y da un cabezazo junto a mis pies. Pero enseguida se para, me mira por unos momentos, dejando de sonreír, y se desmanda a correr por todo el barracón del río. Yo me quedo lelo, mirando cómo desaparece entre el pedregal. Pero al momento me desatraco a correr detrás de él. Y al fin lo alcanzo. El viejo me mira, luego se sienta muy despacio sobre el pedregal donde algunas veces llegan las corrientes del río, y empieza a llorar.

Lloramos casi hasta el anochecer. Lloramos, porque yo no puedo ver a nadie llorando sin que enseguida se me salten las lágrimas. «Eso es una mala maña», me dice siempre mi madre cuando ve que lloro porque los demás lloran. Pero a mí me gusta hacerlo. Y aunque no me gustara tendría de todos modos que hacerlo.

—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.

En ese momento Celestino venía del monte, con los brazos extendidos y el punzón, como siempre, clavado e mitad del pecho. Como una aguja en su agujero.

—Soy el mes de enero —me volvió a repetir el muerto.

Celestino se me acercó, con los brazos extendidos:

«Soy el mes de enero» (pp. 118-121).

El extenso fragmento anterior señala once transformaciones, me he permitido citarlo completo porque sólo de esa forma es posible apreciarlas. Estas transformaciones, como casi todo, radican en la percepción del narrador, pero también son posibles gracias al seguimiento de la novela que el lector realiza, me refiero al proceso de recepción que posibilita el recuerdo que logra la conexión entre las secciones de la novela. Más que estados finitos que se suceden, puede pensarse en una figura de yuxtaposición que produce un estado múltiple del personaje. El fragmento señala que el narrador observa a alguien acercarse y su primera hipótesis es que se trata del abuelo, pero descubre que no es así, pues el que viene es un viejito. El viejo, entre otras cosas, dice una frase que había aparecido antes como una interrupción entre páginas y que había sido atribuida a Faustino, el tío loco. De modo que ahora la frase “¡Almojicas bravas!” (p. 75) queda atribuida al viejo y a la vez pertenece al tío loco Faustino, por lo cual, el viejo puede homologarse con éste. Posteriormente, el narrador nos cuenta cómo el viejo-tío y él lloran juntos, después el viejo-tío dice que es El mes de enero y el narrador descubre que está hablando con un muerto, entonces los personajes se yuxtaponen de la siguiente forma en uno solo: viejo-tío-loco-mes-de-enero-muerto. El narrador es quien da la última atribución a este personaje, y el lector, por una comunicación interna de la obra, le atribuye al personaje la identificación con “el tío loco, Faustino”. Este viejo, que en realidad resulta ser mucho más que un viejo, le pide al narrador que no llore o grite, pues cuando eso sucede a él también le dan ganas de llorar, es decir, al *viejo-tío loco-mes de enero-muerto* le sucede lo mismo que al narrador, pues llora si ve a alguien llorar. Esta última semejanza de comportamientos hace que el narrador también se corresponda con este viejo, ya que sin hacerlo explícito, se ha transformado en él indirectamente. Para finalizar, aparece Celestino, quien termina por imitar al viejo, diciendo “Soy el mes de enero”. El narrador ha yuxtapuesto a todos los personajes a pesar de sus diferencias, así que todos son el viejo y a la vez, ninguno lo es, de modo que el viejo pudo ser el abuelo y ningún viejo. Puede observarse con este procedimiento que el narrador hace que todas y ninguna opción sean verdaderas y falsas al mismo tiempo, ya que las transformaciones son una búsqueda por transgredir los principios lógicos de

identidad, pues el cambio constante no permite la certidumbre sobre las cualidades del objeto que, de algún modo, se manifiesta como distinto en un mismo tiempo y lugar, como el personaje del viejo que parece ser al mismo tiempo el “viejo” y “el tío-mes de enero-muerto-narrador-Celestino”.

La última transformación de la segunda parte de la novela es la del narrador en un viejo; esta vez no es indirecta: él mismo afirma ser un viejo. El episodio recuerda, inmediatamente, a la primera y múltiple transformación ocurrida hacia el final de la primera parte. La metamorfosis del narrador ha ocurrido solamente en un enunciado: “Soy un viejo. Me han dicho «eres un viejo», y ya soy un viejo” (p. 157). El procedimiento de *literalización* de las palabras pretende hacerlas exactas, eximir las de su carácter metafórico o ambiguo para convertirlas en acciones, este procedimiento desestabilizador trata de quitar a la palabra su atributo de signo lingüístico para convertirla casi en palabra mágica, es decir, en palabra esencial que por sí misma contiene y designa lo que es y que, además, el sólo enunciarla genera un cambio. A pesar de esta propiedad, la cualidad configuración-anulación se manifiesta, pues el narrador señala:

Viejo... Soy un viejo, qué alegría tan triste.
Me dieron la noticia ayer por la noche y yo no la quise creer. Esperé a que se hiciera de día; y todavía no había amanecido cuando salí corriendo para el pozo, y a él me asomé, asustado, para ver si era verdad que ya era un viejo. Y en vez de mi cara arrugada y toda llena de huesos, lo que vi fue a un muchacho muy chiquito, que nadaba junto con los guayacones y los pitises, y me llamaba muy contento
(p. 157).

A lo largo del segundo apartado se muestra que las transformaciones, ya sean la desintegración de cuerpos, los devenires animales o la animación de lo inanimado, presentan una identidad construida por lo fragmentario y a través de la fragmentación. La transformación, en sí misma, pone de manifiesto la existencia de los límites entre el ser de una cosa y de otra, así como la relativa inestabilidad de todo lo existente, la posibilidad de cambio que hay en la permanencia y la identidad, que, como se postula en esta novela, es más un espejismo que una certeza, más un horizonte de posibilidades que un territorio fijo.

3. 2 La estrategia de la narración espacial y la repetición

En la lista de procedimientos antimiméticos que Blaustein elabora, hay uno que es pertinente mencionar para el análisis de esta novela, se trata de la “Forma espacial”. De acuerdo con Blaustein, ésta se define como:

una estructura en la que se ha subvertido la secuencia cronológica, de modo tal que ella deberá ser aprehendida espacialmente, según el modelo de relaciones sincrónicas y no de acuerdo al orden natural del lenguaje, creándose de esta forma una impresión de simultaneidad (Frank 1981). La destrucción de la linealidad temporal pone al descubierto el dominio del *sujet* sobre los eventos del mundo configurado, patentizado así su índole facticia.⁸⁹

La destrucción de la linealidad temporal da pie a la repetición libre de secuencias, acciones y también palabras. Si el orden cronológico ha sido subvertido o violentado, entonces la narración aprovecha ciertas secuencias para convertirlas en imágenes obsesivas y constantes. De esta manera las secuencias temporales se convierten en temas que en cada repetición pueden recrearse. La narración, planteada así, cae en una nueva paradoja, pues recrea la misma acción, pero en cada una de esas recreaciones la ubicación espacio-temporal de lo narrado cambia, y entonces el hecho, aunque repetido, ya no es idéntico a sí mismo, a pesar de que mantiene algunos rasgos comunes. Con este procedimiento re-narrativo se logra una impresión memorística, que narra en cuanto que recrea el tema y en esta recreación genera diferencia. La acción *original* queda desplazada por las múltiples copias. Aunado a esto, me gustaría recordar que las figuras retóricas de repetición construyen el orden del discurso de tal modo que generan un programa de lectura en el cual el receptor deba detenerse en ciertas zonas que la repetición enmarca con su énfasis e insistencia. Cada zona está focalizadas por algún motivo de importancia argumental, con ello la repetición logra que el receptor fije su atención en algún motivo especial, más que en la sucesión. En

⁸⁹ Daniel Blaustein, *op. cit.*, p. 32.

Celestino antes del alba la repetición es importante porque es el modo en el que se aprehende la novela, desde sus pequeñas frases compositivas hasta el conjunto total de su textualidad.

Durante la segunda parte de la novela se tiene la impresión general de encontrarse en un *déjà vu*, es decir, el lector se acerca a un mundo en donde muchas cosas ya habían sucedido, la *epanalepsis* puede observarse aquí como un procedimiento de la *narración paradójica*, en el que el narrador cuenta la misma historia de maneras distintas. Además de esto, existen algunas marcas temporales que tienen el efecto de ubicar la narración en un tiempo lejano, e incluso ralentizado: “Y pensar que hace más de cien años no probamos ni un bocado!” (p. 129); “Te estamos esperando hace más de mil años” (p. 130). En este escenario de tiempo hiperbólico, se repiten puntualmente dos momentos, los cantos de niño “aserrín-aserrán” y la ida al campo para recoger caimitos, este último incluso había aparecido en la primera parte como una cita que interrumpía la narración, en donde la frase “Fuimos a recoger caimitos y lo único que encontramos fue guayabas verdes” (p. 25) era atribuida a la abuela. Estas dos secuencias pueden reconocerse porque claramente se habían manifestado en la primera parte, casi del mismo modo. Sin embargo, también hay repeticiones que no atañen a la forma exacta, sino al hecho, por ejemplo el caso de la muerte. Como se ha señalado, la muerte es uno de los elementos que más se recrea a lo largo de toda la novela, pues todos los personajes mueren al menos una vez. En la segunda parte, la muerte de la madre aparece en por lo menos dos ocasiones, de las cuales en ningún caso se tira al pozo, como sí ocurría varias veces durante el primer apartado.

«Llegó la hora de ahorcar a tu madre. Ven, para que le hagas el nudo».

«Hazme el nudo», dijo mi madre, apareciéndose en el lecho. Ya colgando de la cumbreira (p. 146).

La siguiente muerte se manifiesta de este modo:

Me asomé, y miré: mi madre colgaba de lo alto de la cumbreira, y las gallinas, los pollos y los gallos daban saltos y revuelos, tratando de llegar hasta la soga que sujetaba a mi madre por el pescuezo, pero nada, nadie pudo treparse hasta donde mi madre se balanceaba, toda morada y con los ojos muy abiertos... (p. 158)

Puede apreciarse, en los fragmentos anteriores, cómo existen diferentes versiones que narran el mismo hecho (la muerte de la madre) de formas distintas. La multiplicación de secuencias da como resultado que la acción “original” quede desplazada; y además estas repeticiones vinculan a los tres apartados al mismo tiempo que los hacen autónomos, pues cada repetición se revela como si fuera la primera vez.

En otro orden de procedimientos, pero también dentro de las transgresiones narrativas de desdoblamiento, se encuentran los procedimientos hiperlépticos, “la *hiperleptis* presenta un elemento de un orden narrativo como si fuera un elemento de otro orden narrativo, sin que el uno en realidad aparezca como el otro, o, viceversa, el otro como el uno”,⁹⁰ es decir, se realiza una superposición de niveles de narración. Mientras que en la primera parte de la novela aún era posible discernir cuándo los niveles de las narraciones cambiaban, en la segunda parte, el nivel “inferior” narrativo empieza a predominar, esto quiere decir que el lector, poco a poco, puede distinguir menos qué partes corresponden al “mundo realista” de la novela y qué partes no. El nivel inferior, caracterizado por los relatos más inestables del narrador, se vuelve cada vez más patente y se establece como principal. Durante la segunda parte predomina el extenso discurso – casi monólogo–, del narrador, así como los diálogos reportados por éste. La segunda parte muestra una narración cada vez más intrincada ya que los diálogos directos que se presentaban antes se reducen y el narrador homodiegético, con su percepción caleidoscópica, queda a cargo de gran parte de la narración.

El comienzo de la segunda parte se concentra en la narración sobre el hambre, esta narración es la historia de una extinción, no únicamente física, sino también simbólica, pues el mundo y el sentido de éste empiezan a desaparecer. Mientras el narrador describe esto surgen también otros niveles narrativos, por ejemplo, el relato del viaje a la luna:

... Pero nosotros no nos arrastramos por miedo, sino por hambre, que bien yo sé que antes, cuando teníamos la barriga llena, hacíamos lo que queríamos. Y una vez yo quise ir a la luna y fui a la luna. Pero en cuanto llegué viré para atrás, pues no hice más que poner los pies en ella y allá me encontré con mi abuela, mi madre, todas mis tías, y abuelo, sentados sobre una gran piedra que parpadeaba como si

⁹⁰ Sabine Lang, *op. cit.*, p. 41.

fuera un cocuyo. Como si fuera un cocuyo... ¿Como si fuera un cocuyo? Sí, como si fuera un cocuyo de noche; porque también hay cocuyos de día, aunque nadie los ha visto yo sé que los hay sé que los cocuyos de día son las cucarachas que, como no pueden alumbrar, la gente las mata.

—Te estamos esperando hace más de mil años— dijo mi madre, cuando yo puse los pies en la luna. Y yo sentí un miedo horrible al oír decir «mil años», y de un salto me vine otra vez para mi casa. Y cuando llegué a la casa, mi madre, detrás de la puerta, me dijo, con los brazos extendidos—: Al fin llegas, hace más de mil años que te estamos esperando (p. 130).

Primero el narrador describía cómo era el hambre, después ese relato lo hace evocar un pasado y dentro de ese pasado es en donde él ubica la narración del viaje a la luna, la cual por un momento desplaza a la primera narración, después de esta intervención continúa describiendo cómo tiene que prepararse para arrastrarse debido al hambre. En el fragmento anterior existen en realidad dos historias, en donde el narrador, partiendo de un nivel diegético en donde narra su presente (historia del hambre) intercala otra narración que no concierne al tema de la primera. El narrador homodiegético elabora narraciones complejas sobre un mundo que, aunque parte del “mundo realista” de la novela, trasciende sus límites para modificar las características de los personajes, o incluso para crear nuevos. Este procedimiento, en el que un nivel narrativo inferior asume una posición principal en la historia es una superposición que provoca “una fusión paradójica de límites temporales y espaciales diferentes”.⁹¹ Esta estrategia narrativa no debe ser entendida sólo como un escape del mundo realista a través de la imaginación, sino como una línea nueva, un hilo conductor, que en sí mismo es productor de una narración autónoma, incluso más dinámica que las narraciones del mundo realista.⁹² Un ejemplo de ello se encuentra en la historia de la construcción del castillo; se trata de un fragmento extenso en donde el narrador habla exclusivamente de cómo Celestino y él construyen un castillo para pomos. En esta sección los elementos narrados dentro de la historia que elabora el narrador homodiegético actúan en conjunto con su “autor”, que en este caso sería el propio narrador, es decir, el narrador homodiegético no

⁹¹ Klaus Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 63.

⁹² *Celestino antes del alba* bien puede ser entendida como rizoma: “[Un rizoma] no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$)” Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, España: Pre-textos, 2005, p. 48.

sólo narra un mundo paralelo al de la novela, sino que actúa como personaje dentro de su propia ficción:

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

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. Celestino y yo miramos y empezamos a bajar la gran escalinata, aún olorosa por las flores de úpitos, que tanto trabajo me dio a mí cortar de los altísimos gajos de las matas recién florecidas (p. 107).

Éste es un procedimiento de *metalepsis* que permite la transgresión paradójica de límites, en donde el narrador homodiegético construye una ficción de la cual es personaje. El narrador incluso interpela a los personajes para indicarles que él es el creador de ese mundo, con esto se presenta una intención metaficcional del texto en la cual el narrador, parte de la ficción general del mundo global de la novela, crea otra ficción de la cual él mismo es consciente a tal grado que lo comunica a los personajes de dicha ficción.

En el siguiente fragmento se observa otro de los mecanismos mediante el cual el narrador construye la inestabilidad:

En el segundo viaje de agua que di, mamá me dijo, muy llorosa: «Todas las matas de sandoval se han secado». Y volvió a mirar a Celestino. Entonces él se fue para dentro de la casa.

—Ya se fue— le dije yo a mamá.

Y ella volvió a decir «todas» y empezó a hablar sola, mientras se pasaba las manos enfangadas por los ojos y por la cara, como si todavía fuera un muchacho chiquito. Yo no quise seguir conversando con ella, pues últimamente está muy tristona y llora por cualquier bobería. Y entonces fui para el pozo, por el tercer viaje de agua... Allí me la encontré: flotando a flor de agua. Y cuando, sin darme cuenta, la golpeé con el fondo del cubo, me contestó con voz atronante, como si hablara desde el último recoveco de una cueva muy honda: «Todas». Y comenzó a repetir lo mismo y lo mismo.

Yo traté de sacar a mi madre del pozo. Pero ella no quiso salir. Y, con la cara muy mojada (no sé si por las lágrimas o por el agua), me dijo: «Vete, que yo aquí me siento muy cómoda» (p. 100).

Algunas líneas después, la madre toma la palabra para regañar al narrador por no haber traído agua del pozo. Este procedimiento es descrito por Brian McHale como “worlds under erasure” y consiste en la proyección de ciertos estados de las cosas, que posteriormente son anulados, y al mismo tiempo, aunque el primer estado fue borrado, continúa presente como una imagen residual.⁹³ De este modo, a través del “borrado” de perspectivas anteriormente propuestas, el lector tiene la impresión de tener ambas al mismo tiempo. Esta técnica “dubitativa” ocasiona una lectura fragmentada que trabaja con el modo en el que un lector, a través del texto, construye el mundo ficcional y sus objetos. El procedimiento también recuerda al lenguaje cinematográfico que, a través de los recursos visuales, permite plantear escenarios que posteriormente deshace. Con la acción iterativa “tirarse al pozo”, el lector asiste a una serie de acciones que en apariencia son la misma y a la vez distinta, pues como indica McHale, la presencia del mismo evento en dos puntos diferentes de la secuencia narrativa deja al lector dudando entre dos posibles alternativas en la reconstrucción de los eventos para encontrar la secuencia “verdadera”, sin que necesariamente exista una.

3.3 El cambio genérico

La última parte sorprende al lector con una transformación, o pseudo-transformación genérica,⁹⁴ es decir, la novela, ya de por sí heterogénea, cambia para adoptar algunas características del género dramático, como las acotaciones, los personajes marcados con su nombre para dar un diálogo, o la presencia de varios coros. Daniel Blaustein, siguiendo a Linda Hutcheon, señala un procedimiento de las poéticas antimiméticas que conviene recordar aquí:

⁹³ Cf. Brian McHale, *op. cit.*, pp. 99-109.

⁹⁴ La llamo pseudo-transformación porque sólo adopta la forma dramática, más no sus posibilidades en el campo de la acción representada, principal característica de todo drama. La última parte de *Celestino antes del alba* consume las acciones que habían sido esbozadas anteriormente, si bien no toda la tercera parte está escrita como guión teatral, este cambio es el más significativo con respecto a las anteriores secciones, por ello profundizaré en su análisis.

Cambios genéricos desautomatizantes; ello se da cuando en un texto se presentan simultáneamente dos o más modos de enunciación e instancias genéricas. Según Hutcheon (1988), con el postmodernismo los límites entre los géneros se han tornado fluidos; no es que los géneros que coexisten se fundan entre sí, sino que sus diferentes convenciones entran en oposición.⁹⁵

La apropiación e inclusión de ciertas formas expresivas que conciernen al texto dramático ocasiona una desestabilización en varios niveles, principalmente se modifica el pacto genérico bajo el cual el lector se ha acercado al texto (novela), ello se logra provocando un énfasis en la estructura que soporta la ficción ahora encubierta bajo la forma del texto dramático. Este movimiento genérico no es sólo un cambio de una forma por otra, es una yuxtaposición de estructuras literarias propia de los procedimientos paródicos que conforman “Una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria.”⁹⁶ La parodia es una repetición de lo mismo en lo diferente, así este apartado parodia la forma del drama clásico, a la vez que parodia la propia narración de la novela utilizando personajes que actúan como ellos mismos, y, en un nivel más amplio, la parte teatral parodia a la propia construcción de la novela con su disposición de citas en diferentes momentos.

El género dramático tiene la facultad de ser el único que puede llevarse al plano de la acción, “en el teatro la realidad es representación, o sea ficción, y hay ficción y realidad porque existe la posibilidad de representación. La teatralidad, entonces, permite descubrir el tránsito de la realidad a la ficción y a la inversa.”⁹⁷ El texto dramático contiene en potencia su realización y el cruce de la frontera entre realidad y ficción, no es casual entonces que la forma que toma la novela sea ésta, ya que el “encubrimiento” contribuye a manifestar la presencia de los límites narrativos. El cambio genérico de esta sección toma la forma clásica del drama, principalmente identificable gracias al coro, un elemento ajeno a los textos dramáticos de la modernidad debido a que su función dejó de ser relevante en el drama íntimo. El coro, dentro de su marco original, representaba una parte crucial de la construcción del drama (ni espectador, ni personaje), mediante éste se

⁹⁵ Daniel Blaustein, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, p.178.

⁹⁷ Domingo Adame, *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, México, Universidad Veracruzana, 2005, p. 30.

conducía la impresión que el dramaturgo quería dar a través de la trama. El coro era un acento reforzador de las emociones, juzgaba las acciones de los personajes, pero también podía convertir la pena y el sufrimiento en materia poética.⁹⁸ La presencia del coro en *Celestino antes del alba* ciertamente no es la del coro griego, pero sí apela a su función como elemento dentro del drama, es decir, a la intención lírica y ritual del elemento original, sólo que en esta ocasión, la obra es “consciente” de esa función. En este caso, el uso del coro es también una alusión a la capacidad intertextualidad de la obra artística. La aparición del coro sugiere la fuerza trágica, en donde el drama no sólo es acción representada, sino experiencia de vida. En la Grecia clásica esto era natural, pero Arenas, a través de esta parodia, hace conscientes los elementos “naturales” del drama griego, y de este modo, bajo el disfraz de tragedia griega, descubre los artificios literarios del drama, una de las artes que apela más a la experiencia.

a) Los elementos de la consciencia ficcional

El desarrollo de la novela en su forma teatral contiene varios elementos que denotan la “consciencia” ficcional de la obra a través de la ironía. Si bien no se trata de una novela que declare cabalmente su calidad ficticia a la manera de otras, como *Niebla* (1914), sí se transluce rasgos que denotan una “consciencia” ficcional, entre ellos se encuentran el uso del “Tú” como personaje, la citación de los duendes, las acotaciones imposibles y, por último, la proposición indirecta que pone a personajes de ficción interpretando a otros personajes de ficción (los de la obra de teatro) que, en realidad, son ellos mismos. Esta estrategia rompe con una de las características definitorias del drama, es decir, la posibilidad de ser encarnado por actores que montan una ficción compuesta de acciones. Los personajes de *Celestino antes del alba* que aparecen representando a otros personajes son el famoso juego de la ficción dentro de la ficción, que también se conoce por “el principio del espejo (*mise en abyme*), con el cual un sistema superior narrativo se reproduce a sí

⁹⁸ Cf. Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964, p. 41.

mismo, en parte o totalmente, o, mejor dicho, por lo cual ejecuta un bucle infinito –autorrecursivo – para desnudar su propia estructura como productora de contenido.”⁹⁹ Nuevamente señalo que la *narración paradójica* ofrece el término de la *epanalepsis* para incluir tanto a la *mise en abyme* cuanto a diversos procesos de desdoblamiento, en este caso la figura que se observa en esta parte de la novela constituye una *epanalepsis* en donde las acciones, previamente presentadas en la parte prosística de la historia, aparecen ahora en la forma “dramática” del texto. Esta figura desdobra una característica de la narración (la historia) en otra manifestación que la repite (“la obra de teatro”). Asimismo, los personajes existentes en la forma novelística aparecen representados como personajes de la forma “dramática” del texto y actúan sus propios papeles.

El “Tú” como personaje tiene la función de continuar encubriendo el nombre del narrador, e incluso de construir una simulación en la que la obra artística trasciende su literalidad vinculando ese “Tú” con el posible lector de la novela, que al tenerla en sus manos y efectuar la lectura se convierte en personaje de la “obra teatral” pues uno de los personajes que lee apela a su “yo” lector. Este procedimiento puede considerarse como una *metalepsis*, otra transgresión paradójica de límites narrativos en donde el “lector” es protagonista de la historia, o en este caso, de la posible actuación de la “obra de teatro” bajo la forma del “Tú” que apela al mundo extratextual de la novela.

Las acotaciones resultan imposibles de realizarse, ya que expresan acciones sólo existentes en el ámbito de la ficción, como “TÚ (*avanzando imaginariamente hacia Celestino*): Ven, vamos a jugar a la marchicha. ¿Es que no te gusta jugar a la marchicha?” (p. 219). La acotación imposible representa un rasgo más que resalta la textualidad de la obra. Las acotaciones, parte esencial para la puesta en escena del texto dramático, resultan en este “disfraz genérico” un impedimento para la hipotética realización de la obra, pues no funcionan para clarificar cómo debe presentarse el

⁹⁹ Sabine Lang, *op. cit.*, p. 31. Aunque analizo este procedimiento dentro del apartado “Cambio genérico” también pertenece claramente a los procesos de duplicación narrativa en donde la novela se representa a sí misma en otra forma genérica, es decir, el texto dramático.

escenario o el personaje, sino que, a través del absurdo, resaltan su carácter como texto ficcional en la parte que atañe a las indicaciones “reales” de la obra de teatro:

TODOS LOS DUENDES (*mientras desaparecen por las canales del comedor*):
¡Ágata! ¡Ágata! ¡Ágata!
VOZ DE LA ABUELA (*chillando desde afuera*): ¡Corran!
¡Corran!, ¡que se ha tirado al pozo! (*Cruzan las tías con una mano en alto, y al compás de una marcha militar que no debe escucharse. Marchan con paso firme, pero irreal.*) (p. 220).

La citación de los duendes durante la obra pone de manifiesto los vínculos intertextuales que la novela establece:

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 (p. 213).

Pero, también, unas líneas después de la citación del duende, otro duende (o quizás el mismo) vuelve a utilizar el recurso de la citación de una frase cualquiera (“¡No puedo!”) para especificar que se trata de un “Anónimo. Inédito”:

OTRA VOZ: Es posible.
UNA VOZ: Y por qué si son ellos los que tienen la razón no les pides perdón y te les unes.
OTRA VOZ: Porque no puedo.
CORO DE BRUJAS (*con un grito*): ¡No puedo!
UN DUENDE (*rompiendo casi todos los platos*): ¡No puedo!
CORO DE DUENDES (*desconcertados, circunspectos*): Anónimo. Inédito... (p. 214)

Este hecho relativiza, por un lado, la importancia del autor como figura de autoridad, y por otro, la veracidad o pertinencia de todas las frases que antes han aparecido en la novela, ya sea citadas por los duendes, o bien, como interrupciones distribuidas entre las páginas del texto. Asimismo, los duendes actúan “interrumpiendo” la “obra teatral” del mismo modo en el que se presentan las interrupciones de citas a lo largo de toda la novela, es decir, los duendes –personajes

de la novela en su parte dramática – imitan la estructura irruptora de la novela, de nuevo se presenta la *epanalepsis* en otra de sus posibilidades, en este caso una estructura imita o replica a otra de un nivel diegético diferente.

b) La narración representada

La forma de guión teatral comienza cabalmente en la página 192, podría decirse que el argumento de la “obra” es la muerte de Celestino a manos del abuelo, acción que se repite en varios momentos de la novela, pero esta vez, el abuelo mata primero a un pájaro que más tarde se sabe que es Celestino, en esta sección también se revela que Celestino y el “Tú” que aparece como personaje de la obra son el mismo, aunque después se vuelvan a dar argumentos para anular esta evidencia, e incluso para decir que Celestino es en realidad un duende.

El drama escrito es el de “El gran día” y lo que representa es la fiesta de la muerte de todos los personajes, la “obra de teatro” es, por un momento, la culminación de todas las acciones e indicios: los pájaros, las brujas, las tías, los primos, los duendes, las hachas, el pozo, Celestino y el anónimo narrador participan de la muerte en este festejo. La “obra de teatro”, realizada durante la fiesta de Nochebuena, transgrede el límite entre niveles de ficcionalidad, aparentando que los personajes “viven” – paradójicamente –, en tanto que actúan su propia ficción.

A nivel de la trama, la fiesta de Nochebuena también representa la muerte renovadora, si bien las muertes recurrentes son un tema continuo en toda la novela, en esta sección la muerte es el tema principal, la “obra teatral” permite ver aquellas pequeñas e intermitentes muertes previamente anunciadas, ahora en una escena de larga duración. El cambio genérico que ocurre en esta última parte focaliza el hecho de la representación artística y sus implicaciones, en este caso la “obra teatral” muestra a la novela misma, a través del disfraz dramático, que pone de manifiesto la ficcionalidad de ambas.

La riqueza de los diferentes procedimientos paradójicos en todos los niveles de la novela expone el potencial del absurdo que, cuando deja de tomarse como algo literal, muestra implicaciones profundas y coherentes en su sentido figurado. La obra, regida por una dinámica de

la contradicción, no sólo consiste en un juego formal, sino que pone de manifiesto puntos cruciales en cuanto a la forma en la que se representa una ficción, así como el importante papel del receptor en ésta. El modo de narrar nos habla de la forma en la que el sujeto concibe el mundo y las posibilidades de existencia y creación que en él observa. Como ha podido apreciarse a lo largo de este capítulo, se trata de una perspectiva múltiple que apunta a que la fragmentación de las identidades, más allá de tomarse como algo negativo, propone diferentes alternativas para experimentar el mundo.

4. Vasos comunicantes: conexiones intertextuales en la novela

4.1 Un estudio intertextual como acercamiento a *Celestino antes del alba*

Como sucede comúnmente, el concepto “intertextualidad” ha sido reelaborado en varias ocasiones, aunque fue un término acotado por Julia Kristeva en una lectura de Bajtín, fue Gérard Genette quien propuso un sistema suficientemente sistematizado para normar su uso. José Enrique Martínez Fernández sugiere que el concepto de intertextualidad puede entenderse a partir de dos visiones: una visión general, global y otra estricta y restringida, que no necesariamente son opuestas. La primera concibe al texto como un cruce de textos, en donde la escritura es traspasada por diferentes discursos, mientras que la segunda considera la intertextualidad como la manifestación concreta de citas, préstamos y alusiones “marcadas o no marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte”.¹⁰⁰ Graham Allen se acerca al término “intertextualidad” desde una perspectiva histórica que no juzga ni da como definitiva alguna postura, sino que hace posible observar cómo la intertextualidad ha ido transformándose de acuerdo a los enfoques de la época, desde el contexto que facilitó la lectura de Kristeva, hasta las apropiaciones más radicales del término.

La expresión “intertextualidad” fue inicialmente utilizada por las teorías postestructuralistas en un intento por romper con la idea de que tanto los significados como la objetividad de la interpretación, eran estables. Este pensamiento está posibilitado por el giro lingüístico; la teoría de Saussure repercutió en el pensamiento teórico al afirmar que todos los significados están en relación con otros y no en sí mismos. Bajtín, por otro lado, tenía la idea de que la lengua era primordialmente social. Éste, a diferencia de Saussure, se preocupaba más por el contexto social del signo, que por el signo mismo: “Bakhtin’s stress on otherness, like his stress

¹⁰⁰ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 63.

on polyphony, double-voiced discourse, dialogism [...] all stem from a recognition that language is never our own, that there is no single human subject who could possibly be the object of psychological investigation, that no interpretation is ever complete because every word is a response to previous words and elicits further responses.”¹⁰¹ El dialogismo de Bajtín implica siempre un discurso que se apropia de otro, no el diálogo simple, sino la lucha interminable y pujante de dos visiones de mundo que se encuentran dentro de un mismo enunciado. Esta idea fue primordial para que Kristeva elaborara el concepto de intertextualidad, pues, dentro de sus intereses teóricos, se proponía indagar cómo el texto no era una creación original de la mente del autor, sino una compilación de textos precedentes, un conjunto de la textualidad cultural. Sin embargo, la apropiación de Kristeva convierte la noción bajtiniana de dialogismo en un concepto enfocado a las interacciones textuales. Muchas de las críticas hechas a Kristeva radican en esta “desociologización” del concepto que deja atrás la posibilidad de describir la literatura, su historia y sus respuestas a los conflictos y debates ideológicos y culturales.¹⁰² La intertextualidad (amplia) propuesta por este grupo, contempla la escritura como huella, y sugiere que es posible leer un “texto desde cualquier otro debido a la infinitud de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del «para luego» de la huella, que abre el texto a la infinitud de relaciones textuales”.¹⁰³ Quizás estas propuestas sean demasiado audaces y vuelvan inoperante el concepto de la intertextualidad para el análisis textual, pues, si bien ponen en evidencia la gran inestabilidad del lenguaje y de toda verdad que con éste se pretenda urdir, también dejan un espacio demasiado amplio para la interpretación en donde todo corre el riesgo de volverse relativo.

¹⁰¹ [El acento de Bajtín en la alteridad, así como su énfasis en la polifonía, el discurso de voz-doble, el dialogismo (...) todos provienen del reconocimiento de que el lenguaje nunca es nuestro, no existe ningún sujeto que pudiera ser el objeto de la investigación psicológica, porque ninguna interpretación está completa nunca, porque cada palabra es la respuesta a las palabras anteriores y provoca más respuestas]. Graham Allen, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000, p. 27.

¹⁰² Cf. Graham Allen, *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁰³ José Enrique Fernández Martínez, *op. cit.*, p. 70.

Por otro lado, Genette en *Palimpsestos* (1982) se propone estudiar el fenómeno de la *transtextualidad*, lo que él define como las relaciones que mantienen los textos con otros textos a partir de los cuales se han derivado. Puede decirse que bajo “transtextualidad” se agrupa lo que comúnmente se designa como intertextualidad. Sin embargo, para Genette la intertextualidad es sólo una de las cinco formas en las que los textos pueden relacionarse, ésta es entendida

de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite.¹⁰⁴

En cuanto a las otras formas de transtextualidad, la paratextualidad es la relación del texto con los elementos que forman el paratexto, a saber, títulos, prólogos, subtítulos, epílogos, advertencias, notas al pie, al margen, ilustraciones, etc; la metatextualidad es la relación que se establece entre un texto y otro cuando éste último habla del primero, aquí se encuentran las producciones críticas. La hipertextualidad es el resultado de un texto que deriva de otro, es decir, es una relación que une un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto), aquí el segundo (texto B) ha surgido de la transformación del texto A, es decir que el segundo texto no podría existir sin el primero. Genette pone como ejemplo para ilustrar esta relación *La Eneida* y el *Ulyse* (hipertextos), cuya existencia depende por completo de *La Odisea* (hipotexto),¹⁰⁵ en esta parte puntualiza que la transformación no es exactamente la misma en cada caso, ya que una es genérica, mientras que la otra “comparte” el argumento. Hay que aclarar que no se trata de simple imitación, pues para Genette la imitación es un logro que resulta del conocimiento y dominio de un género o forma. Después de una explicación detallada de los diferentes procesos de transformación, Genette señala “llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta diremos

¹⁰⁴ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

¹⁰⁵ Cf. *Ibid.*, p. 14.

imitación.”¹⁰⁶ Por último, la architextualidad es toda relación que mantiene un texto con las categorías generales de todo discurso (modo de enunciación, géneros literarios). Las clasificaciones genettianas, aunque pudieran parecer un encorsetamiento excesivo, dan cuenta de la necesidad de delimitar un término tan volátil como el de la intertextualidad.

Existe otro concepto que puede acercarnos al estudio comunicativo de los textos, se trata de la *transducción literaria*. Dado que la comunicación intertextual se realiza de forma distinta que en los mensajes verbales en donde existe un receptor y un emisor que comparten un mensaje en un tiempo determinado, los textos trascienden las barreras de los actos del lenguaje individual. Lubomír Doležel señala que “[para los textos] la transmisión continua es un requisito para su supervivencia: los textos literarios existen como objetos estéticos sólo en cuanto están activamente procesados en la circulación. Puesto que ese procesamiento conduce a unas transformaciones más o menos significativas de los textos, propongo como término genérico para estos procedimientos el de 'transducción literaria'.”¹⁰⁷ Debido a la distancia entre emisor-mensaje y receptor-mensaje, la comunicación de los textos literarios abre numerosas posibilidades interpretativas, “en consecuencia, el procesamiento de los textos literarios es mucho más que un “desciframiento” pasivo; es una *reelaboración activa* de un 'mensaje' sobre el que su fuente ha perdido el control.”¹⁰⁸ Esta *reelaboración activa* a la que Dolžel se refiere no es únicamente la realización silenciosa del acto de lectura, sino la articulación del mensaje original en un nuevo texto (oral o escrito), esta serie de recreaciones es lo que se señala como transducción literaria. El concepto, enfocado a la comunicación, no sólo en el sentido de recepción del mensaje del texto literario, sino de apropiación y creación de otro texto, incluye fenómenos como la tradición literaria, las influencias, la transferencia intercultural y la intertextualidad.

Sea cual sea el enfoque desde el que se aborde la intertextualidad, lo esencial es que la construcción de este concepto está basada en el hecho de que los textos se comunican y que esas

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ Lubomír Doležel, *Historia breve de la poética*, Luis Alburquerque (trad.), Madrid, Síntesis, 1997, p. 230.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 231.

comunicaciones generan nuevos productos en una cadena infinita que espera ser develada por el lector, que a su vez, comunica el texto con sus lecturas previas. Todos los textos pueden manifestar su lado intertextual por la obvia razón de que no son creados por generación espontánea, es decir, detrás de toda creación hay lecturas, interpretaciones, juicios del creador (ya sean conscientes o inconscientes), ideas de época, modas, etc., que alimentan la obra de una u otra forma, pero es el lector quien –cuando conoce o cree conocer el trasfondo del texto– puede poner en evidencia este hecho comunicativo entre los textos. Sucede algo distinto cuando el autor, explícitamente, busca que ese trasfondo sea reconocido, en ese caso la pregunta ya no es con qué textos se comunica la obra, sino por qué la obra se comunica directamente con ciertos textos.

Aunque la intertextualidad es un elemento clave en el análisis de toda la obra areniana, no hay ningún estudio que aborde el tema exclusivamente en la primera novela.¹⁰⁹ Considero que es importante profundizar en la materia, especialmente en el marco de esta investigación, porque la intertextualidad es una parte definitiva de la poética de la fragmentariedad que describo, ya que ejemplifica una de las posibles formas de la heterogeneidad, así como la posibilidad comunicativa del texto.

En *Celestino antes del alba* encontramos las dos formas de comunicación intertextual: aquella que espera ser descubierta (amplia) y aquella que es explícita (restringida). Adoptar un enfoque intertextual para estudiar la novela es pertinente porque permite acercarse a una de las partes conflictivas que resalta más en la estructura de la obra y que pocas veces ha sido estudiada. Me refiero a las citas entre páginas que también afectan el argumento y abren paso a nuevas pistas en la investigación de la obra de Arenas.

¹⁰⁹ La intertextualidad de *Celestino antes del alba* es clave para la comprensión de la *Pentagonía*, sin embargo no se han analizado suficientemente las relaciones intertextuales exclusivas de la primera novela. Nivia Montenegro hace mención de algunos de los elementos intertextuales (los cambios genéricos, la citación) pero no profundiza en sus funciones. Cf. Nivia Montenegro, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13 (1989), 276-284. Para el tema de las citas también véase Eduardo C. Béjar, *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Nova Scholar, 1987.

4. 2 Las citas explícitas

Como he mencionado anteriormente, si en un texto literario encontramos una cita explícita, el texto “demanda” a sus lectores hallar la relación existente entre la obra y el discurso citado, del mismo modo la cita ofrece una guía de lectura que no necesariamente está en su favor, es decir, la obra puede representar la contraparte de lo que la cita propone, formular la teoría opuesta, contraargumentar el discurso de donde ésta proviene, exagerarlo, ridiculizarlo, parodiarlo, etc. Graciela Reyes llama citación a “la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado. Puesta en contacto, puesta en relación, o fricción: esta última metáfora sugiere colisiones y engranajes.”¹¹⁰ Generalmente, la lectura literaria es un procedimiento continuo, en cuanto a que, a diferencia de los textos de carácter expositivo o argumental, no requiere que el lector se remita a los paratextos (si acaso a capítulos) para apoyar el discurso que la obra expone; sin embargo, cuando un texto literario utiliza sistemáticamente recursos paratextuales para construirse, significa que estos son parte argumental de la obra y que son tan importantes como un capítulo entero. Dichos elementos no deben ser tratados como un apéndice o un recurso periférico, sino como una parte constitutiva que se encuentra al mismo nivel jerárquico que cualquier idea que el texto proponga. Por todo lo anterior propongo que los epígrafes y las citas entre páginas, aunque abruptas, deben ser considerados para el estudio global de *Celestino antes del alba*; en algunas ocasiones como una voz en contrapunto, otras como un discurso paralelo, e incluso como un diálogo con las voces de la novela.

Toda cita arrastra siempre una parte de su contexto original y encubre otra en el nuevo texto que la aloja. La cita se convierte en algo que remite al pasado pero busca alimentar significados futuros, esta acción de permanencia y cambio simultáneo es inherente a cualquier proceso de citación, pues debe su existencia a una fuente que abandona, despojándose

¹¹⁰ Graciela Reyes, *op. cit.*, p. 58.

parcialmente de ella para crear otra. La lectura de los contextos matrices de la cita a partir de las perspectivas del lugar en donde está citada, permite una especie de lectura inversa en donde se busca, indirectamente, la fuente secundaria que alberga la cita. En este caso el texto areniano invita al seguimiento de las fuentes de citación para el develamiento de su poética.

Las citas que interrumpen la narración son veintisiete y pueden agruparse en cuatro categorías: las que enuncian la condición humana en un sentido trágico; las que demuestran la posibilidad lírica del lenguaje; las que resaltan la calidad ficcional del texto y, por último, las que conciben a la escritura como exilio. A continuación exploraré las posibilidades interpretativas y comunicativas de las citas de acuerdo con las categorías propuestas.

a) Enunciación de la condición humana: Rimbaud, Roldán, Macbeth y Orestes

Las citas que se encuentran dentro de esta categoría enmarcan la condición humana trágicamente, ya sea debido a una existencia subordinada al destino funesto –como en el caso de las tragedias griegas–, o bien, a los excesos libremente cometidos por el hombre, específicamente en la connotación de un ámbito judeo-cristiano en donde los pecados de soberbia, avaricia, e incluso homicidio se hacen presentes y son castigados con el delirio culpable o la muerte. La condición expuesta por estas citas señala un malestar general: la imposibilidad humana por habitar armoniosamente con el otro a lo largo del tiempo (en ocasiones ese otro es uno mismo, como en el caso de Rimbaud), esto se encuentra representado por los contextos literarios de las tragedias griegas, los textos épicos, la tragedia moderna y la poesía. A esta categoría pertenecen las citas de Sófocles, *El cantar de Roldán*, Shakespeare y Rimbaud, cada una de estas fuentes representa, a su manera, la incómoda y voluble naturaleza humana, siempre llena de contradicciones y deseos que oscilan entre la muerte y la vida, entre rendirse al absurdo de la existencia o dotar de sentido heroico la vida.

El primer fragmento, en la página 41 de la novela, dice: “Bah, hagamos todas las muecas posibles.” El texto indica explícitamente que el autor es Rimbaud, puede confirmarse que la frase

se localiza en “Nuit de l’enfer” segundo poema de *Une saison en enfer* (1873), en donde el texto original señala “Bah! faisons toutes les grimaces imaginables”.¹¹¹ Se trata de un poema en el cual yo lírico transporta al lector a su consciencia, momento anunciado por la primera línea: “He engullido un estupendo trago de veneno”.¹¹² Este *incipit* permite la entrada a un delirante mundo interior en donde la consciencia exaltada se debate entre presencias angélicas y demoniacas, entre delirios de grandeza y la auto-condenación. Después del veneno comienza el descenso al infierno personal, territorio lleno de contradicciones que pone de manifiesto que las visiones dualistas del bien y del mal pueden mezclarse porque necesariamente uno implica la existencia del otro. Algo interesante en cuanto a este punto es que el título original del poema era “Falsa conversión”, frase que propone que, a pesar de que el yo lírico está debatiéndose entre dos extremos, el demonio principal corresponde más al propio yo que a un elemento externo que lo perturbe directamente, pues los cuestionamientos surgen de la forma individual de experimentar el interior como un infierno por la imposibilidad de reformarse ya que, aunque el yo lírico se asuma como pecador, disfruta en el pecado para volver a arrepentirse después. Mucho se ha comentado sobre el trasfondo autobiográfico del poema, que bien puede aludir al episodio en el que Verlaine, durante su estancia en la cárcel por haberle disparado a Rimbaud después de que éste decidió terminar con él, sufre una conversión religiosa.¹¹³ “Noche del infierno” muestra un mundo en donde la religión¹¹⁴ es el

¹¹¹ Literalmente, “Bah, hagamos todas las muecas imaginables”, Arthur Rimbaud, *Poesías Completas*, Anibal Núñez, David Conte, Cintio Vitier y Gabriel Celaya (trads.), Madrid, Visor, 1997, p. 300.

¹¹² *Ibid.*, p. 297.

¹¹³ Cf. *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud (1870- 1875)*, Braulio Arenas (trad.), Buenos Aires, Poseidón, 1945.

¹¹⁴ Además de la de Rimbaud, otras dos citas están enmarcadas en un contexto religioso. La cita de Oscar Wilde, que funciona como epígrafe “Pero ninguno se atrevía a mirarlo a la cara, porque era semejante a la de los ángeles.” es la línea final del cuento “El joven rey”, en el que un rey, después de una revelación onírica acerca del mal que esconde la riqueza, elige llevar a cabo una coronación humilde y es juzgado por la sociedad, hasta que Dios mismo lo “corona” simbólicamente con los rayos del sol, y a costa de los agravios de quienes rechazaron la postura del joven rey. Las citas de los apóstoles Juan y Pedro (“Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído”) que empiezan a predicar los milagros de Cristo y son rechazados por los sacerdotes, también ejemplifican este tema. Esta selección da un indicio de la tensión existente en cuanto a la visión que la novela expone acerca de la religión. Las tres citas, a su manera, presentan un conflicto entre el reconocimiento e inclusión pública en el seno social de la religión y, por otro lado, la relación individual que cada uno, sin importar quién es o ha sido, mantiene con la Divinidad. La idea de la religión que expone la novela es una religión marginada, en conflicto. Los textos religiosos y sus parodias serán incluidos también en la producción posterior de Arenas.

origen de la condenación, gracias a ésta la culpa se internaliza y el infierno se vuelve personal, es decir, hecho a medida de la consciencia de cada uno.

Como se mencionó anteriormente, la frase que Arenas intercala en la narración es: “Bah, hagamos todas las muecas posibles” que aparece en el poema como una interjección que invita a olvidarse de todos los conflictos, su significado está dirigido a decir que si de todas formas todo está perdido, entonces seamos como queramos ser, burlémonos de todo, hasta de nosotros mismos, porque ya nada importa: la existencia es absurda en sí misma. En el contexto de *Celestino antes del alba* la cita aparece entre el discurso del narrador homodiegético que cuenta cómo la casa ha quedado sin árboles:

La casa se ha quedado pelada en mitad del potrero, sin otro árbol que no sea la mata de higuillos que abuela

Bah, hagamos todas las muecas posibles,
Arthur Rimbaud

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... ? (pp. 40-43).

La cita de Rimbaud se introduce temáticamente en una de las descripciones de la destrucción de la casa, puede tomarse como una voz en diálogo con lo que el narrador cuenta en el momento de su intromisión; si “Nuit de l’enfer” habla de una destrucción interna, el narrador describe una destrucción externa que funciona como la contraparte. Para Eduardo C. Béjar *Una sasion en enfer* puede considerarse el hipotexto de la novela, pues este comportamiento rebelde funciona como una isotopía.¹¹⁵ Es destacable puntualizar que Rimbaud aparece citado tres veces en la novela, la segunda interrupción del poeta aparece en la página 153 y pertenece, también, al

¹¹⁵ Béjar entiende por “isotopía” una línea de significado, cita dos de las definiciones propuestas por A. J. Greimas: “entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades, la cual es guiada por la búsqueda de la lectura única”. Eduardo C. Béjar, *op. cit.*, pp. 150-151.

poema “Nuit de l’enfer”. La cita es un llamado al demonio, es decir, tiene la forma de un vocativo que ordena al demonio emerger o manifestarse para comenzar sus estragos. Ese demonio, como he propuesto anteriormente, no es literalmente Satanás (o no solamente), sino el demonio de lo interno, a quien el yo lírico pide emerger después de haber engullido un buen trago de veneno.¹¹⁶

En la novela la segunda cita está introducida en el siguiente contexto:

Yo, igual que siempre, me he parado en el camino a vigilar, aunque nada vigilo,
porque nada veo. Ni siquiera a

Ven, Demonio.
Arthur Rimbaud

mí mismo. Y sólo tanteo una gran neblina que algunas veces chispetea, para
volver a cerrarse enseguida, más espesa en toda su blancura.

Igual que en la cita anterior, puede establecerse un diálogo entre el contexto original y el de la novela; “Ven, Demonio” resuena con “porque nada veo. Ni siquiera a mí mismo”. Aunque ciertamente el tono de esta frase no sea tan grave como el del poema de Rimbaud, sí puede pensarse aquí, nuevamente, en el tema del doble¹¹⁷ que es revelado gracias a la otredad que se experimenta a nivel de la interioridad y que puede trastocar la consciencia, por ello “Ven, Demonio”, también invita a ese “otro yo” a salir, en este caso, a Celestino, a quien el narrador evoca después de la neblina, para continuar con la escritura de la interminable poesía. La última cita de Rimbaud, como señala Béjar, se trata de una atribución equivocada, pues aunque pertenece al poeta galo, en la

¹¹⁶ Como es natural, cada traducción es una interpretación, cito aquí el material que consulto de Rimbaud, aunque no corresponda exactamente con el que Arenas haya citado. En la versión francesa de “Nuit de l’enfer”: “Je meurs de soif, j’étouffe, je ne puis crier. C’est l’enfer, l’éternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va, démon!” y en la traducción: “Muerdo de sed, me ahogo, no puedo gritar. ¡Es el infierno, el castigo eterno! ¡Ved cómo el fuego vuelve a levantarse!. Ardo como es debido. ¡Vamos, demonio!”. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 296-297.

¹¹⁷ La elección de las citas de Rimbaud también aporta elementos a la dinámica de lo múltiple que existe en la novela, no por nada Rimbaud es el poeta cuya popular frase reconoce que “Yo es otro” (*Je est un autre*) ante el descubrimiento de sus múltiples deseos y máscaras, su objetivo por convertirse en vidente, en poeta. Cf. *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud (1870- 1875)*, p. 45. Acerca de esta frase, Luz Aurora Pimentel comenta: “Habría que subrayar que el enunciado poético rimbaldiano no es simplemente una afirmación de mi ser como otro – el poeta no dice “yo soy otro” –. El verbo en “tercera persona” para predicar a la primera constituye una subversión de la lengua que deviene subversión de la identidad al empujar al yo hacia el otro; hace estallar la subjetividad convirtiéndola en algo dinámico, móvil, inasible: no sustancia sino proceso, pues, como diría Proust, “uno no se realiza más que de manera sucesiva”. Más aún, al estar inmersos en una comunidad de hablantes, al estar nuestro discurso atravesado por el discurso de los otros, el yo no es solamente la expresión de una subjetividad sino de una intersubjetividad, o de manera aún más radical, para evocar a Nietzsche una vez más, “el sujeto es multiplicidad” (1967: 270). Todos somos yo...” Luz Aurora Pimentel, “Multiplicidad del sujeto”, en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas/UNAM, 2012, p. 103.

parte dramática de la novela uno de los duendes la adjudica al grupo de poemas *Una estación en el infierno*, cuando en realidad pertenece a *Iluminaciones*. En este movimiento bien podemos observar una falsa atribución intencionada, o bien un error de la memoria del autor.

Acercas de la elección de este poeta como referencia de cita, puede decirse que Rimbaud funciona como una intertextualidad cultural. No se trata de algo fortuito, de hecho, es muy probable que Arenas conociera a Rimbaud por la mediación literaria de las traducciones de Cintio Vitier, este dato es relevante por la relación que mantuvo la poesía de Rimbaud con la literatura cubana. La presencia del poeta francés en Cuba es notable debido a las traducciones que Vitier realizó para la revista literaria *Orígenes* en 1954, así como por su ensayo “Imagen de Rimbaud” que más tarde apareció como prólogo del libro *Iluminaciones*. Las traducciones no sólo provocaron la difusión del poeta en Cuba, también guiaron, en gran parte, la idea poética del grupo de Orígenes, que tomó de Rimbaud cierta “libertad creativa” y contribuyó a afirmar la postura de estos poetas, que asumen la poesía como *poiesis*,¹¹⁸ es decir, como un acto de creación. Para los poetas origenistas, Rimbaud “llega” en el momento preciso para renovar la vieja concepción del papel social de la literatura porque muestra la eterna contradicción de la condición humana, en esta línea, ya presente en las aportaciones de los origenistas, es por donde sigue avanzando la obra de Arenas. Jorge Luis Arcos señala que los poetas origenistas se distinguen de sus antecesores por una singularidad, “cualquiera que haya sido la manifestación genética desde donde se expresaban, lo hacían siempre desde la confianza en la poesía como una forma omnicomprendiva, irreductible de conocimiento de la realidad desde la que pudo destilar un poderoso pensamiento poético, mediante el cual podían abarcarla en su totalidad.”¹¹⁹ Esta idea continúa, guardando las distancias, en el proceso citatorio de Arenas, según se verá más adelante.

En la revista *Orígenes* aparecieron traducciones de Rilke, Mallarmé, Rimbaud, entre otros. Del mismo modo, para Vitier, el encuentro poético con Rimbaud lo dotó de un estilo que aspiraba

¹¹⁸Cf. Jesús J. Barquet, “Del grupo Orígenes como la *generación de la poesía*”, en *Consagración de La Habana: peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Instituto de Estudios Iberoamericanos, 1992, p. 31. p. 31

¹¹⁹ Jorge Luis Arcos, *Los poetas de Orígenes*, México, FCE, 2002, p. 7.

a entender la poesía como revelación y destino. Vitier concibió así al poeta como portador de un vínculo sagrado con la existencia, en donde la poesía era capaz de cambiar la vida. El traductor, como introductor del autor traducido, carga irremediabilmente con el compromiso de convertirse en el filtro a través del que se muestra el original, pues en esta labor matiza desde su sensibilidad literaria y muchas veces es el responsable de determinadas apreciaciones y precogniciones del primer texto. Mercedes Serna Arnaiz señala que, como traductor de Rimbaud, Vitier “respeto las ráfagas de invectivas incontroladas [...] y la puntuación del original”.¹²⁰ Rimbaud se caracteriza por una “fragmentación natural” que no busca ninguna lógica ni propone un orden determinado: “Vitier respeta asimismo las formas estróficas del poema original, en el sentido de que Rimbaud no hace una sucesión de ellas, no las entrelaza entre sí, sino que se establecen como sistemas cerrados”.¹²¹ Del mismo modo “respeto las visiones oníricas y la propia ilogicidad del poema, no añade adverbios para dar una secuencia lógica a frases sueltas”.¹²² Las interpretaciones asentadas por Vitier pueden observarse también en la apropiación que Arenas hace del poeta francés, la “ilogiciad”, las “visiones oníricas” y la “fragmentación” son procedimientos constantes en la prosa de *Celestino antes del alba*. Pero quizás una de las percepciones más importantes que Vitier comunica sobre Rimbaud se encuentra enunciada en la incomodidad permanente que nos acecha, y que el poeta francés transmite intensamente: el tedio de una existencia mediocre a la que fácilmente todos nos adaptamos en un inconsciente marasmo, la sospecha de que ni con nosotros mismos estamos a salvo, al respecto de esto, Vitier señala:

Rimbaud siente todo eso en una forma esencial, hiperbólica y sagrada. El contacto con la tibia y blanda costumbre del esclavo humano lo enloquece, porque le ha sido dado vislumbrar el yacimiento diamantino de su libertad, de su inocencia como un tesoro que lo mira. Pero de pronto su repugnancia crece, porque comprende que no son los otros, que es él mismo quien está cubierto de lepra, que es su propio corazón el que babea, que ha sido vasta y hondamente alcanzado por «la herida eterna y profunda», por la ley del rebaño. ¿Cómo escapar de esta nueva prisión, que pretende confundirse con su intimidad y con lo más vivo de su yo?

Sólo hay una salida: yo es otro. La alteridad del yo conduce a la teoría del vidente, porque el intocable otro conserva la frialdad de la mirada al mismo

¹²⁰ Mercedes Serna Arnaiz, “Las *Iluminaciones* de Rimbaud en la traducción de Cintio Vitier (1954)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 7.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Ibid.*, p. 5.

tiempo que es impulsado a romper sus propios límites en una incesante apertura de espacio y penetración de tiempo no sucesivo, de éxtasis de tiempo. El otro es el que ve y me dicta, pero esto significa que tengo que convertirme en un medio dócil, sometiendo mi petrificada organización a las necesidades de ese organismo sin cesar naciente para la visión de lo inaudito, de la sorpresa en su absoluto exterior a mi prisión, de lo que escapa a las costumbres más finas y ancestrales de mis percepciones: en una palabra, de todo lo que yo no puedo ver.¹²³

Como mencioné anteriormente, es muy probable que el acercamiento de Arenas al poeta francés se realizara a través de las traducciones de Vitier, hay que recordar que, aunque la producción de *Orígenes* ciertamente había terminado para cuando Arenas escribió su primera novela, el autor, como trabajador de la Biblioteca Nacional, pudo haber tenido acceso a diversos materiales hemerográficos. Es igualmente probable que conociera el ensayo “Imagen de Rimbaud” que retoma y comenta –sin mencionar el título–, algunos versos del poema “Nuit de l’enfer”, mismo que Arenas cita en dos ocasiones.

Como he señalado, la elección de Rimbaud no es azarosa, implica una toma de postura frente al significado de la poesía. De manera que Arenas no sólo cita a Rimbaud, también se incluye entre aquellos conocedores del poeta. En este movimiento citatorio de inclusión, el cubano asume la tradición literaria inmediata, pues de algún modo se adscribe a la recepción que el grupo *Orígenes* dio al francés.

La condición trágica de la existencia que se presenta en Rimbaud fuertemente vivida como pecado original, también se manifiesta en otras de las citas de diversos textos y autores, con distintos matices. La frase “Todo le viene ahora a la memoria, sin poder evitarlo, suspira y llora” pertenece a *El cantar de Roldán*, poema épico francés del siglo XI que narra la gesta de Roldán, ficcional sobrino del emperador Carlomagno.¹²⁴ El contexto en el que se enmarca la cita es la muerte de Roldán, momento de reflexión y arrepentimiento de sus pecados, especialmente el de la

¹²³ Cintio Vitier, “Imagen de Rimbaud”, en *Iluminaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, s.p.

¹²⁴ El poema parte del hecho histórico de la Batalla de Roncesvalles, propiamente tratado por la ficción. Cf. Juan Manuel Cacho Blecua, “Roncesvalles, los lejanos sucesos históricos”, en *El cantar de Roldán*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 9-13. Es interesante notar que éste no es el único texto citado por Arenas que tiene un trasfondo histórico, también *Macbeth* tiene su origen en uno, esto demuestra que el creciente interés del autor por involucrar paulatinamente materiales históricos en el ámbito de la ficción, ya se hallaba incipientemente en su primera novela, este recurso será profundizado más tarde en otra de sus novelas, *El mundo alucinante* (1968), en donde la ficción y el discurso historiográfico es uno de los hilos principales.

soberbia, que lo llevó a perder la batalla y provocó indirectamente la muerte y separación del rey Carlos y de su gran compañero y amigo, Oliveros. Nuevamente, Arenas elige una cita enmarcada en un ámbito poético y trágico, en este caso, Roldán, el héroe del poema, muere a causa de su soberbia, ya que, a pesar de que su amigo inseparable le recomienda tocar el cuerno del olifante para que el rey llegue en su ayuda, Roldán considera esto un acto de cobardía, y pierde la batalla. La cita de *La canción de Roldán* se presenta poco antes de que el narrador termine de contar cómo es que no pudo salvar a Celestino, a continuación aparece el mes de enero como un viejito que viene a lo lejos, corre hacia el pedregal y se pone a llorar. El narrador, incapaz de soportar el llanto de otros, llora también. Este fragmento, de similar forma a la escena de la cita, es lacrimoso. Ambos implican la ruptura entre dos amigos inseparables, por un lado la trágica muerte de Roldán, después de que su amigo Oliveros ha muerto también, y por otro, la separación de Celestino y el narrador en uno de sus múltiples escapes.

El drama shakespereano, *Macbeth* aparece también incluido en la novela. La cita “Good God, betimes remove the means that makes us strangers!” pertenece al acto IV, escena III de esta obra. Se trata de uno de los parlamentos de Malcolm, legítimo heredero del trono, quien será coronado rey, en lugar de Macbeth, el usurpador. El parlamento de *Macbeth* pide que las barreras que nos vuelven extraños los unos a los otros sean derribadas. Arenas utiliza en sus citas uno de los dramas más famosos relacionados con la culpa, la ambición y la familia. La ambición desmedida es el origen de la tragedia de Macbeth y ejemplifica todo lo que un hombre es capaz de cometer con tal de cumplir un deseo que lo vuelve ciego. Nuevamente aparece esta condición de humanidad ruin o miserable que impide una convivencia armónica. En este drama shakespereano, la culpa de Macbeth y Lady Macbeth es tan grande que incluso les produce alucinaciones que llevan a la muerte a Lady Macbeth.

La última cita que incluyo en este aparatado pertenece a la tragedia *Electra*, de Sófocles (Electra: Entonces, ¿dónde está la tumba de ese desgraciado?/ Orestes: No ha tal tumba; quien vive, no la necesita.). El diálogo se desarrolla cuando Electra, hermana de Orestes, descubre que

su hermano no ha muerto. La cita se encuentra en la página 167 de la novela y es introducida entre una de las persecuciones del abuelo, que busca matar con el hacha a Celestino. El narrador quiere alertarlo sobre esto, pero la bruja le comenta que si él ya lo sabe, entonces Celestino también. Esta tragedia continúa con el motivo común a los anteriores textos aquí presentados: la culpa ocasionada por los asesinatos, ya sea de cónyuges que matan a sus cónyuges, padres que matan a sus hijos e hijos que matan a sus padres. De algún modo, aunque no en el mismo tono, *Celestino antes del alba* también expone este motivo del asesinato y la culpa que aparece ante la posibilidad de que éste se realice. De las tragedias griegas, como ya se ha mencionado, la novela retoma la presencia del coro, muchas veces en voz de las brujas (quizás una posible alusión a las brujas de *Macbeth* y sus paradójicos diálogos).

La serie de citas agrupadas bajo este rubro son la contraparte solemne al sentido paródico de la muerte, tal como aparece en la novela. Es como si el texto propusiera un discurso paralelo al suyo, en donde aceptara y al mismo tiempo negara la gravedad de la existencia.

b) La dimensión lírica del lenguaje

En esta categoría incluyo todas aquellas citas que coinciden en una posibilidad común: la transformación lírica de los objetos, sensaciones, paisajes, a través de la palabra. Estas citas engrandecen los detalles aparentemente comunes cuando no se les mira con el filtro de la función poética. Cuando le preguntaron a Arenas por qué utilizaba las citas, o qué significado tenían éstas, contestó que eran para mostrar que, a pesar del mundo rural y brutal del protagonista, había algo más elevado. Se refería a las obras escritas en el pasado.¹²⁵ Y eso “más elevado” es la casi indescifrable intención y efecto de la poesía y de lo poético, pues como Paz apunta, “el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador.”¹²⁶ La novela areniana tiene una construcción más

¹²⁵ Cf. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996.

¹²⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1972, p. 26.

propia de la poesía que de la prosa. Todas las citas, unas más y otras menos, provienen de la poesía en épocas notoriamente marcadas: la antigüedad clásica y el clímax de la tragedia; los poemas épicos; el sentimiento poético de la modernidad y sus inconvenientes. Las citas que corresponden a este apartado apelan a esa existencia, casi eterna, de la poesía y a su acompañamiento de las comunidades humanas, como Paz menciona “No hay pueblos sin poesía; los hay sin prosa. Por tanto, puede decirse que la prosa no es una forma de expresión inherente a la sociedad, mientras que es inconcebible la existencia de una sociedad sin canciones, mitos u otras expresiones poéticas”¹²⁷ Arenas trabaja en esta línea su relación con la poesía, las citas de este apartado están especialmente dedicadas a enaltecer la posibilidad del lenguaje para crear poesía.

El último verso del poema “Insomnio”, de Jorge Luis Borges es una de las puertas de entrada a la novela. El epígrafe “Amanecerá en mis párpados apretados” indica que, al igual que en el poema, la novela areniana pide el acceso al mundo onírico para eliminar esa parte consciente que llevamos durante el día. El insomnio guarda la presencia de las vivencias diurnas y de otros recuerdos, por ello se convierte en una maldición que impide la llegada del descanso que viene con el sueño. Para el mundo onírico, el olvido es una necesidad. Borges poetiza el insomnio, un momento tan común que puede llegar a ser algo terrible y convertirse en la eternidad sin descanso de una noche. El yo lírico del poema ansía la llegada del sueño y el final de la noche que parece contenerlo todo. Esta cita, que funciona como epígrafe, envuelve a la novela en un ambiente general de lo inconsciente y onírico que no es difícil constatar si se observan todos los procedimientos de configuraciones y borrados de la narración, que apelan al funcionamiento del tiempo en los sueños.

El segundo epígrafe dentro de este apartado pertenece a Federico García Lorca, se trata del poema “Ritmo de otoño” de *Libro de poemas* (1921). El poema anuncia la llegada y paso del otoño por la naturaleza; algunos elementos del paisaje, como los árboles, el viento, la tierra (polvo), las águilas, las estrellas y los gusanos hablan para compartir sus deseos de convertirse en otra cosa,

¹²⁷*Ibid.*, p. 68.

alcanzar y descifrar el azul. Las palabras de esta naturaleza son escuchadas por otra presencia que a veces introduce o acota cuál de los elementos es el que habla. El fragmento que Arenas elige citar corresponde a una de las emisiones de los gusanos, con quienes se identifica la otra presencia lírica que no es ninguno de los elementos naturales: “Sobre el paisaje viejo y el hogar humeante/ quiero lanzar mi grito, / sollozando de mí como el gusano/ deplora su destino.”¹²⁸ El gusano,¹²⁹ la presencia de la naturaleza que parece más insignificante, no tiene aspiraciones tan altas como las de los árboles por querer alcanzar el azul. Los gusanos sólo desean hacer miel, o caminar bajo la hierba, o tener pechos para que sus hijos mamen. En el fragmento elegido como epígrafe por Arenas, los gusanos dicen:

Dichosos los que nacen mariposas o tienen luz de luna en su vestido.
¡Dichosos los que cortan la rosa y recogen el trigo!
¡Dichosos los que dudan de la muerte
teniendo Paraíso,
y el aire que recorre lo que quiere
seguro de infinito!
Dichosos los gloriosos y los fuertes,
Los que jamás fueron compadecidos,
Los que bendijo y sonrió triunfante
El hermano Francisco.
Pasamos mucha pena
Cruzando los caminos.
Quisiéramos saber lo que nos hablan
Los álamos del río - .

En el poema prima la prosopopeya, figura retórica que es ampliamente explotada en la novela areniana, en la cual, tanto la flora como la fauna, hablan. Este epígrafe pone el acento en una naturaleza ampliamente poetizada, y de este modo, sirve como guía para la atmósfera de *Celestino antes del alba*, en donde los elementos que conforman el espacio, como los objetos, las plantas y los animales, también son cambiantes y móviles, casi con la volición propia de un personaje humano. En el poema lorquiano, como en *Celestino antes del alba* es la naturaleza

¹²⁸ Federico García Lorca, “Ritmo de otoño”, en *Poesía completa*, México, Premiá, 1989, p. 122.

¹²⁹ Es interesante notar que la palabra “gusano” también era utilizada coloquialmente para designar a los contrarrevolucionarios, parece que su origen reside en que la CIA eligió al gusano como símbolo de la resistencia contrarrevolucionaria que realizaban sus enviados al interior de Cuba. Posteriormente el vocablo fue utilizado por los revolucionarios para calificar a los desertores y opositores. Cf. Emiliano Lima y Mercedes Cardoso, *De la octavilla a la sicotecnología*, Cuba, Ediciones Verde Olivo, 2003. pp. 128-129. Pudiera ser que, al igual que el uso de “pájaro” en la novela, “gusano” también tuviera connotaciones específicas para el contexto de represión cubana que resuenan “tangencialmente” en *Celestino antes del alba*.

marginada quien toma la palabra, ambos textos dan voz a quien no puede hablar en sentido literal y figurado.

Por otra parte, se encuentran las citas de poesía amorosa, dedicadas específicamente a enaltecer la belleza del amante.¹³⁰ En *El jardín de las caricias* (*Le jardin des caresses* 1911) el poema “Mirage” narra un sueño en el que el amado se manifiesta en el desierto como un espejismo al que se entrega el amante, incluso en una especie de muerte, en donde el yo lírico prefiere no despertar para continuar en el sueño de amor: “Je viens de prononcer ton nom, afin de recommencer ce rêve.”¹³¹ Nuevamente el elemento onírico en relación con la poesía y el amante se hace presente. El tema del espejismo o de una visión confusa también es un tema recurrente durante toda la novela, basta recordar el ejemplo en el que el narrador cuenta cómo parece ver un viejo que en realidad termina siendo Celestino. La selección de *El espejo mágico* (*Le miroir magique* 1932) igualmente está enmarcada en un contexto si no totalmente amoroso, sí sensual. Con un toque de tristeza, “La courtisane” refiere la vida artificial y preciosa de las mujeres que son flores que se venden, pero jamás se regalan, flores de las que jamás se logra tocar el corazón.¹³²

Una mención especial merecen las citas de Dassine y Moussa Ag-Amastan que, muy probablemente –aunque la fuente no aparece indicada–, pertenecen al libro *Voces de Ahaggar*, también parte de las colecciones francesas y argentinas de H. Piazza y Kraft. *Voix du Hoggar* (1954) escrito por Angèle Maraval-Berthoin¹³³ recoge frases del Padre Charles de Foucauld y

¹³⁰ Las fuentes de citación no aparecen totalmente identificadas en la novela, sin embargo he podido constatar que muchas de las citas de poesía amorosa pertenecen a una colección especial de “edición de arte”, cuya procedencia es la siguiente. La editorial argentina Guillermo Kraft jugó un papel importante en el desarrollo de las casas editoras de Latinoamérica, aquí es pertinente resaltar que, de entre sus muchas colecciones, existía una llamada “Luces eternas”, publicada entre 1952 y 1956. Dicha colección utilizó diversas traducciones (casi siempre provenientes de las versiones francesas de L’Édition d’Art H. Piazza) para compilar historias legendarias, poesías amorosas de oriente (árabes, chinas, hindúes y también griegas) así como algunas obras de autores modernos como Rabindranath Tagore. Resaltar estos puntos es importante porque por lo menos puede asegurarse que dos de las citas (probablemente tres más) provienen de muchos de estos textos, ya sea de las versiones francesas, o bien, de las traducciones al español hechas por la editorial argentina Guillermo Kraft. Cf. María Eugenia Costa, “Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)” en *Primer Coloquio argentino de estudios sobre el libro y la edición*, disponible en <http://coloquiolibroyedicion.fahee.unlp.edu.ar/actas> [diciembre 2013]

¹³¹ Arenas cita: “Acabo de pronunciar tu nombre, a fin de recomenzar este sueño”, *Le jardin des caresses*, Franz Toussaint (comp.), Paris, Édition D’Art H. Piazza, 1946, p. 19. Utilizo las versiones francesas, ya que no ha sido posible encontrar las versiones en español publicadas por la editorial Guillermo Kraft.

¹³² Cf. Lucie Paul-Margueritte, *Le miroir magique*, Édition D’Art H. Piazza, 1932.

¹³³ Angèle Maraval-Berthoin escribió varios libros inspirados en los viajes que realizó a África del Norte. *Voix du Hoggar* es el resultado de su visita a Tamrasset en 1954. La importancia del libro radica en que en él pudo recolectar

Moussa Ag-Amastan, en una especie de diálogo a tres voces en el que se intercalan diversas frases de los tres personajes. Este libro, construido por fragmentos, recuerda también la distribución de la prosa en *Celestino antes del alba* en donde es posible encontrar fragmentos independientes que al mismo tiempo conversan entre sí en un diálogo que en ocasiones refuerza algún tema en particular y otras lo contradice. La heterogeneidad de los textos es evidente, no obstante, las voces dialogan gracias al lenguaje poético; como si a pesar del lugar de procedencia, el género, la raza, o la religión, tuvieran en común la mirada poética del mundo que permite la conversación de un padre ermitaño en busca de Dios, una reina y un jefe tuareg.

Un verso del poema “La pausa”, de Eliseo Diego es la última cita de la novela: “Verdaderamente la lluvia entre la noche canta”. El poema de Diego describe el momento justo antes de la llegada de la lluvia, ese pequeño instante de tensión en el que la naturaleza pareciera prepararse para el fin, metafóricamente hay un desplazamiento, pues mientras que el poema de Diego enuncia la pausa que hay entre la preparación y la llegada del “canto de la lluvia”, la cita utilizada por Arenas cierra todo el canto. Metafóricamente, toda la novela con la afirmación final: “Verdaderamente la lluvia entre la noche canta”. Se hizo la noche, y todo quedó en silencio, excepto por el canto de la lluvia, que a su vez es el canto de la poesía. “La pausa” pertenece al poemario *El oscuro esplendor* (1966) en donde puede apreciarse la visión del poeta acerca de la infancia, mundo ideal de la creación, simiente de la poesía y del drama. La mirada del niño es similar a la del poeta, pues tiene el efecto de volver a mostrar las cosas que en el mundo de los adultos, o bien, sin la dimensión lírica del lenguaje, parecen cotidianas, “la facultad infantil de ver, con una especie de voracidad, está en el fondo, en la base de la imaginación, y por tanto de la creación poética”.¹³⁴ Este es un paralelismo entre la visión de la infancia de Eliseo Diego, con la idea y desarrollo poético que tiene Arenas sobre el mismo tema. Por esto es significativo que esta

frases de Dassine, poeta y reina de los tuaregs, así como del Padre del desierto, Charles de Foucauld y Moussa ag-Amastán, amenokal Tuareg. Sobre la historia del libro y otras producciones véase: Vermondo Brugnatelli, “Les *Chants du Hoggar* de Mohamed Belaïd et Angèle Maraval-Berthoin”, en *Études Bérébères et Chamito-sémitiques*, Paris, Peeters, 2000.

¹³⁴Aramís Quintero, “La sombra y el oro en el taller de Diego”, en *Poesía y prosa selecta*, Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2004, p. XXII.

cita sea la última que interrumpe la novela, ya que a la vez que concluye, deja abierto el canto de la poesía, el desarrollo poético de la infancia simbolizada por la dimensión lírica del lenguaje.

c) Metaficción

Incluyo en esta sección aquellas citas que están relacionadas con una reflexión acerca de la ficción, dada a partir de la ficción misma. En capítulos anteriores he expuesto otras estrategias que reflexionan acerca de los procedimientos de “desenmascaramiento” de la ficción a nivel de las estructuras narrativas, ahora toca el turno a los mecanismos metaficcionales presentes en las citas que interrumpen la novela.

La cita “a veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” pertenece a “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”.¹³⁵ El cuento borgeano posee una riqueza interpretativa en todo aspecto; el lugar y momento de su publicación, su categoría genérica, el desarrollo de su argumento, su horizonte simbólico, referencial e intertextual. Una de las postulaciones del cuento que me interesa destacar aquí es un principio general que podría ser el hilo conductor de todos los demás, me refiero a la idea ensayada de uno y otro modo a lo largo de todo el relato: el mundo que nombramos real y verdadero es la interpretación de un sistema de ficción, que puede llamarse ciencia, matemáticas, historia, biología, religión, filosofía o literatura, por lo tanto, el cuento postularía que el mundo sería un lugar de territorios con límites móviles y no de verdades atemporales: “He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales”.¹³⁶ Sobre esta misma línea, aunque con sus debidas distancias, avanza la postura ficcional y la intención citatoria de Arenas. Si el cuento borgeano es leído desde Arenas, hay elementos que fácilmente coinciden con la poética ficcional que el cubano pretende realizar en su novela, por ejemplo, durante la segunda parte de “Tlön...” el narrador se dedica a describir

¹³⁵ “«Tlön» se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*” Rafael Olea Franco, “Borges y la *Antología de la literatura fantástica*”, *Variaciones Borges 22* (2006), p. 265. No es mi propósito realizar un análisis del cuento de Borges, ello excedería los límites de este trabajo y de esta sección, en cambio sí destaco algunos aspectos que pueden ser útiles en relación con la novela que estudio.

¹³⁶ Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, en *Obras completas 1923 -1949*, España, Emecé, 1989, p. 436.

las características de este país, que luego fue planeta, entre ellas señala que uno de los aspectos de sus libros de ficción consiste en que: “abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones posibles”.¹³⁷ Esta sentencia recuerda las muchas escenas que repiten un mismo motivo en *Celestino antes del alba*, o bien, la estructura general de la novela que en sus tres partes se repite a sí misma a través de sus permutaciones.¹³⁸ Esto conduce a una producción poética que se resiste a tener un valor “equivalente al significado en el esquema saussureano del signo. Todo lo contrario, la cualidad repetitiva de la prosa de Arenas, causa del reflejo «alucinatorio» atribuido a sus ficciones, es el residuo de un lenguaje poético que apunta a su disolución, cuyos significantes se «volatilizan» o cancelan mutuamente.”¹³⁹ Acerca del concepto de la temporalidad en Tlön, región imaginaria del imaginario mundo de Uqbar, el narrador comenta: “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es un sucesivo temporal, no hay espacial.”¹⁴⁰ El enunciado insinúa que en Tlön el precepto de causa-efecto, que ingenuamente guía la percepción espaciotemporal humana no es más que un azar que bien puede ser invertido, o una relación en la que no existe una exigencia cronológica de primero y segundo. Éste es el modo en que la novela trabaja el recurso de la yuxtaposición de fragmentos independientes que no necesariamente poseen un orden que respete la concordancia espaciotemporal. De hecho, los fragmentos que componen la novela pueden considerarse independientes o bien, la “percepción” puede elaborar una interrelación que proporcione un orden que siempre puede flexibilizarse. Durante todo el cuento se repite el elemento y la figura del espejo, puede decirse que toda la narración es un juego especular “basado en una relación intertextual con un antecedente que en última instancia resulta falso o simulado”.¹⁴¹ Del espejo se desprende el tema del reflejo, que forzosamente toca la categoría del doble y se cruza con la de

¹³⁷ *Ibid.*, p. 435.

¹³⁸ Como se ha mencionado anteriormente, la novela cuenta con tres finales. Durante la primera parte se narra una historia que, aunque concluye, no termina. La segunda parte retoma la primera historia modificando sus elementos; en la tercera parte la “obra teatral” retoma los argumentos de las primeras dos en una nueva configuración, incluso con pretensiones de diferenciación genérica.

¹³⁹ Adriana Méndez Ródenas, *op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁴⁰ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 435.

¹⁴¹ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 260.

tiempo, también presente en *Celestino antes del alba*. Hablando de la filosofía de Tlön, el narrador señala que

otra escuela declara que ha transcurrido *ya todo el tiempo* y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo –y en ellas nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas– es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse como un demonio. [...] Otra, que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres”.¹⁴²

La figura del doble proveniente del reflejo en el espejo también desafía la idea común de la temporalidad y la identidad, del mismo modo que en Tlön puede pensarse que “cada hombre es dos hombres”, en la novela de Arenas es evidente que cada personaje es dos (o más) personajes. En la novela, como la filosofía de Tlön, pueden hacerse varias interpretaciones sobre la identidad del narrador, una de ellas como doble de Celestino, otra lleva por caminos oníricos y asume que todo fue un gran sueño en donde quizás, como en Tlön, hay uno que vive y otro que sueña. El cuento borgeano, como una espesa reflexión acerca del conocimiento como ficción, postula a través de su construcción, que bien podría calificarse de cajas chinas,¹⁴³ que los saberes son la rica tergiversación de una cita apócrifa. Como menciona Ethan Weed, el cuento comienza por un ejercicio de citación que da origen a una búsqueda detectivesca:

Una cita es una entidad que significa algo y, al mismo tiempo, no lo significa. La cita que Bioy Casares recuerda en la primera parte del cuento es un ejemplo perfecto. Él había cambiado un poco las palabras, pero aun cuando hubiera recordado las palabras exactamente como estaban en *The Anglo-American Cycloaedia*, repetirlas en el contexto de su conversación con el narrador significaría un cambio. Las palabras fueron escritas en un lugar y un tiempo, por un autor, con alguna intención, pero en la quinta donde los amigos han cenado y conversado hasta muy tarde por la noche, empiezan a hablar de la monstruosidad de los espejos, y esto provoca la memoria de Bioy. La cita ahora forma parte de su conversación y ha dejado de ser lo que era. Al mismo tiempo, por no ser una proposición original de Bioy, también trae su pasado consigo.¹⁴⁴

¹⁴² Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 437.

¹⁴³ Hablo aquí del recurso que introduce un tema dentro de otro: un cuento en donde una cita mal dicha que remite a una enciclopedia falsa sobre un mundo imaginario que posee una literatura fantástica de una región a su vez imaginaria, creada por una sociedad secreta con la ilusión de crear una enciclopedia en lengua de Tlön que hablara sobre todo ello.

¹⁴⁴ Ethan Weed, “Aspectos de la citación en «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius»”, *Variaciones Borges* 17 (2004), p. 38.

La citación continua es uno de los principales recursos que pueden observarse no sólo en la estructura del cuento, sino en otro de los postulados de Tlön, que señala que “No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”.¹⁴⁵ La idea de la cita inserta en un nuevo contexto es la idea de la lectura-escritura que el cuento propone. Para Weed “la ambigüedad de la cita es el motor que propulsa el cuento, «Tlön» es casi muchos otros cuentos. Es casi un cuento de ciencia-ficción, es casi un cuento policial, es casi un artículo sobre las implicaciones de algunos sistemas de pensamiento filosófico, pero no es exactamente ninguno de estos textos posibles.”¹⁴⁶ y en esa “ambigüedad” se cimenta la riqueza y multiplicidad interpretativa. Ahora, acerca de la cita elegida por Arenas, es importante notar que su contexto “completo” es el siguiente: “Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es un clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro”.¹⁴⁷ Esta frase cierra la segunda parte del cuento, fechado antes de la posdata que viene del futuro (1947).¹⁴⁸ El sentido de esta frase en el mundo de Tlön es que las cosas permanecen porque las percibimos, es decir, que nada existe fuera de lo que conocemos, ya que el olvido se encarga de ocultar la historia e incluso la presencia de los objetos. Sobre esta frase, Weed comenta: “Al leer, citar, y renovar lo ya dicho, el autor y el lector también salvan (pero no preservan) fragmentos de la cultura humana”. En la novela de Arenas la frase adquiere este sentido, y además constituye un homenaje al proceso de citación borgeano y al cuento que enuncia una teoría sobre la ficción y el conocimiento. Arenas, además de hacer una selección explícita de la cita de “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertis”, pretendió realizar en *Celestino antes del alba* lo que Borges personaje menciona en el cuento: “El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona que omitiera o desfigurara los

¹⁴⁵ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 439.

¹⁴⁶ Ethan Weed, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁷ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 440.

¹⁴⁸ Sobre el recurso de la posdata del futuro y su actualización, véase Rafael Olea Franco, *op. cit.*

hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal”.¹⁴⁹ Llego a esta conclusión no sólo por la interpretación que produce leer un texto a luz de otro, sino por el contenido de una de las frases de Arenas en la entrevista con Lilian Hasson, cuando ella le preguntó si ya conocía a Borges cuando escribió *El mundo alucinante* (1968). Arenas respondió lo siguiente:

Desde luego que yo conocía a Borges, a Gombrowicz, a Rulfo... En fin, nada surge por generación espontánea. Pero aunque Borges plantea todo esto desde un punto de vista principalmente teórico, no hay en sus cuentos (él no tiene novelas) una experimentación fragmentaria en un sentido estrictamente formal. Hay un relato muy coherente, muy a lo inglés, muy bien llevado y teorizado. O sea, él teoriza la forma pero no lleva esa forma a la práctica.¹⁵⁰

Tanto los textos, como la lectura de la obra de Borges, eran una actividad prohibida en Cuba,¹⁵¹ sin embargo, este rápido acercamiento de Arenas repercutió profundamente en su producción literaria, ya visible en el ejercicio de su primera novela. La frase “no hay en sus cuentos una experimentación fragmentaria en un sentido estrictamente formal”, deja ver que para él, evidentemente, la experimentación de la forma fragmentaria sí formó parte de sus intereses literarios y que este interés pudo surgir a partir de una lectura borgeana.

Las citas de personajes de la novela que interrumpen la narración dejan ver también este intento por “desnivelar” las jerarquías autorales igualmente observables en Borges. Arenas, al incluir como “citas” frases de los seres de su propio mundo de ficción acentúa que todos los autores que aparecen citados están en el mismo nivel que los personajes, es decir, son también ficcionales. En el espejo de la ficción, la ficción misma se reconoce como tal y se apropia de toda producción transformándola en su reflejo, en este movimiento reside otra de las características de la narración paradójica.

¹⁴⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 431.

¹⁵⁰ Jesús J. Barquet, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996, p. 66.

¹⁵¹ Cf. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996.

d) La cita como exilio

En esta última categoría incluyo las citas que implican la idea de la escritura como una transformación del sujeto que lo obliga a cruzar sus propios límites. El hecho mismo de escribir demanda una transformación en la que el escritor abandona aquello que puede considerar su identidad. Para producir, el escritor debe desprenderse de su “yo” con el fin de fragmentarse en tiempos y personajes. Esta posibilidad de desprendimiento evidencia la multiplicidad del sujeto en su identidad narrativa. Deleuze propone por eso que “la literatura sólo empieza cuando nace en nosotros una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo.”¹⁵² Para él se trata de un asunto de devenir otro, pero no para alcanzar una forma fija de identificación, sino cambiar para encontrar la zona de vecindad entre una identidad y otra. Debido a ello, la escritura es un proceso inacabado que siempre “está haciéndose”.¹⁵³ Luz Aurora Pimentel, recordando a Nietzsche, también señala que el sujeto no es algo que esté dado, es algo añadido, algo que se inventa, por lo tanto está constantemente reconfigurándose en el relato: “al construir su *yo* en el lenguaje y en el tiempo del relato. De hecho, el fenómeno narrativo pone en evidencia que, en última instancia, todos somos *yo*. Narrador, protagonista, lector: un *yo* fluido que se desborda en la paradoja de ser «sí-mismo como otro»”.¹⁵⁴ Es como si, el escritor, al convertirse en tal gracias a la escritura, denunciara la condición general de exilio existencial que implica que todos estamos siempre desprendidos de nosotros mismos, siempre abiertos a la posibilidad de abandonar el territorio, aparentemente estable, de la identidad, y es en el relato en donde esta facultad puede exhibirse más fácilmente.

El texto, resultado y muestra de estas transformaciones, es siempre una unidad de sentido suficiente en sí misma, que encierra y tiende múltiples filiaciones por los procesos de apropiación

¹⁵²Gilles Deleuze, “La literatura y la vida”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan Galán (coord.), México, FFyL/UNAM, 2009, p. 389.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴Luz Aurora Pimentel, “La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa”, p. 102.

de los discursos ajenos.¹⁵⁵ Como ya he mencionado, la elección de una cita saca del contexto “original” a la misma y, a la vez, la cita extraída arrastra huellas de su lugar de origen a su nuevo contexto. La cita está anclada al pasado y al mismo tiempo es una proyección de nuevos sentidos. Debido a estas características el acto de citación representa metafóricamente un procedimiento de exilio, es decir, de abandono “forzado” en el que el autor extrae de su lugar de pertenencia ese fragmento y, al mismo tiempo lo refugia dentro de un nuevo horizonte textual. La elección de una cita conlleva una postura ética, estética y poética. “Soy el que sin cesar me hago”, dice una de las citas que interrumpen la novela. La frase pertenece al poema “Paria”, de Tristan Corbière, en el que el yo lírico asume gozosamente su condición de “paria”, pues es ésta la que le permite rehacerse. La versión francesa del verso señala “Moi, je suis ce que je me fais”, literalmente la frase sería “Yo, yo soy lo que me hago”, es decir, yo soy lo que soy porque soy lo que hago de mí mismo. La identidad del yo lírico se define como posibilidad elegida. El poema también muestra esta condición de lo posible oponiéndose a que sea el objeto el que define al yo y no el yo el que define al objeto, es decir: el yo del poema no se define por su pertenencia a cierta patria, por su lengua, o por sus dioses porque asume que todo está en constante cambio y que por eso también él se sabe siempre cambiante: “Mon passé: c'est ce que j'oublie./ La seule chose qui me lie/ C'est ma main dans mon autre main./ Mon souvenir -Rien- C'est ma trace./ Mon présent, c'est tout ce qui passe./ Mon avenir - Demain ... demain.”¹⁵⁶ El exilio se revela en la escritura como una condición permanente, pero no por ello sufrible, sino creativa, libre, llena de potencias. En la versión citada por Arenas “Soy el que sin cesar me hago” puede pensarse incluso que la frase es muy cercana a las condiciones del relato enunciadas por Deleuze y Pimentel. Por una parte, la escritura siempre como un devenir inacabado y por otro la multiplicidad de sujetos. Con la elección de esta cita, es posible vincular la poética areniana: un narrador en primera persona que se narra, y al hacerlo, se

¹⁵⁵ Cf. Wolfgang Iser, “La constitución del sujeto lector”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan Galán (coord.), México, FFyL-UNAM, 2009.

¹⁵⁶ “Mi pasado es lo que olvido/ la única cosa que me lía/ es mi mano sobre mi mano./ Mi recuerdo –nada –ese es mi rastro/ Mi presente, todo lo que pasa/ mi futuro, mañana, mañana.” Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, G. Jean-Aubry (introd.), Paris, Editions A. A. M. Stols, 1947, p. 130.

reconfigura, “el *yo-que-narra* es el sujeto de la enunciación; el *yo-narrado*, el objeto de su propio acto narrativo: dos *yos*; no sólo dos sujetos en relación inestable de sujeto-objeto, sino dos funciones, una vocal, otra diegética.”¹⁵⁷ Celestino puede ser eso que él mismo haga de él: puede ser un viejo, puede ser su madre, puede ser el reflejo escindido de su primo, puede ser una planta o un pájaro.

La siguiente frase, “Toda escritura conduce más allá de los límites terrestres” no hace más que reafirmar la idea de que cuando se escribe se abandona la individualidad. Muy probablemente, Arenas haya encontrado esta frase en uno de los libros de la colección “Luces eternas”, perteneciente a la editorial Guillermo Kraft, antes referida. Como he mencionado, el libro es una especie de compilación de tres voces que dialogan: Moussa Ag-Amastan, Dassine y el Padre Charles de Foucauld, quien en su búsqueda de Dios decidió irse al desierto para encontrarlo. En su personalidad, la figura del exilio se hace presente, quizás también, en esa soledad, el Padre Foucauld comprendió que es la escritura la que evidencia con más fuerza el permanente exilio existencial. La escritura trasciende los límites terrestres porque su huella perdura en el tiempo, no sólo como registro físico, sino también de manera inconsciente al impregnar nuevas mentes.

El proceso citatorio de Arenas condensa las líneas que conforman su poética. Cada fragmento citado contribuye al diseño poético de su mapa narrativo. En la elección de las citas, Arenas traza un recorrido histórico e interpretativo porque cada cita es una aproximación y una apropiación literaria en donde el escritor se reconoce al reafirmar sus impresiones acerca de diversos asuntos.

Es claro que las citas destacan elementos heterogéneos pero puntuales en el universo literario areniano: la preponderancia del lenguaje poético es uno de ellos, sobre esta simiente se construye su narrativa, como si las citas fueran la voz paralela que dialogara con la novela y de la que surge el mundo de *Celestino*. El interés de Arenas por la Historia también se manifiesta en el proceso citatorio, no sólo debido a la elección de ciertas fuentes, sino también en el hecho de asumirse como lector y continuador de las lecturas de su tradición literaria (Lorca, Rimbaud, Eliseo Diego). Por otro lado,

¹⁵⁷ Luz Aurora Pimentel, “La multiplicidad...”, p. 105.

aunque acepta su pertenencia, el sentimiento de marginalidad es constante, la propia cita es, como expuse anteriormente, una especie de exilio. Arenas también reflexiona ampliamente acerca de la ficcionalidad como un elemento de potencia subversiva que muestra la tensión constante entre la narración histórica y literaria, entre los diferentes discursos que son colocados en el estatuto de la verdad, en la paradoja que implica conocer. La función subversiva de la narración ficcional, asimismo, consiste en el desprendimiento del seguro territorio del yo que da paso a la otredad.

Cada cita ilustra una postura autoral que no sólo implica una decisión estética; también incluye un pronunciamiento ético y una visión de mundo. Con todos estos movimientos citatorios, Arenas erige una parte esencial de su poética: la multiplicidad en potencia de cambio. Para los fines de esta investigación, es destacable notar que el intertexto es una forma privilegiada de diálogo que resalta la cualidad del fragmento porque citar es elegir parte de una idea para lograr que “converse” con otra, a su vez, las citas entre páginas provocan interrupciones que “rompen” con la forma continua de la escritura y el ritmo de lectura.

Conclusiones

Para terminar, quiero volver al punto de partida: la fragmentación. El objetivo de este trabajo fue, por un lado, proponer la fragmentariedad como principio regente de *Celestino antes del alba* y, por otro lado, analizar cuáles eran los mecanismos de su funcionamiento. La fragmentariedad no sólo resultó ser una característica imperante en todos los aspectos de la novela, también expuso la multiplicidad de elementos comunicativos que residen en este modelo estructural. Como lectores nos enfrentamos a la exigencia de convertirnos –más que nunca– en “lectores detectives”; el principio fragmentario demanda forzosamente una actividad de investigación en el curso de la lectura. De ningún modo quiero decir que esta condición sólo sea exigida por este tipo de manifestaciones artísticas, pero –a riesgo de sonar romántica– sí me atrevo a decir que *Celestino antes del alba* es un texto que debe vivirse; ya que la experiencia de la lectura fragmentaria resulta intransmisible porque propone un juego más amplio con los espacios “en blanco”, sobre los que cada lector debe escribir. Por eso, cualquier intento por relatar a otro la novela es percibido como incompleto; la descripción apenas se acerca a esbozar sólo uno de los posibles ensambles, porque, ¿cómo explicar que algo es y no es al mismo tiempo? El trabajo de Arenas nos indica que algo está roto, más bien, que algo siempre se está rompiendo; aquí se inscribe la calidad paradójica del texto; en ese “como si” inaprehensible. La sensación de lo fragmentario nos deja siempre en la carencia, en el espacio de lo inacabado y la potencia; en un significado siempre en fuga, deshaciéndose y rearticulándose.

La poética de la fragmentariedad es la poética de la duda; sus estrategias narrativas exponen los diversos procedimientos a través de los cuales se logra este sentido de inestabilidad. La forma fluctuante que asumen sus diversos elementos ejemplifica cómo se presenta lo múltiple: el desdoblamiento del personaje principal no es un desdoblamiento común; tiende más hacia la combinación, pues el narrador y Celestino no siempre son el mismo; a veces Celestino se transforma en ave y el narrador se identifica con su madre en alguna imagen del agua del pozo. Esta manifestación de lo doble indica, nuevamente, una zona de inestabilidad; se trata de la

necesidad de expresar que el “yo” está siempre en construcción; pues cada sujeto cuenta con la posibilidad de rehacerse. El espacio y la temporalidad son reconfigurados en esta poética de la fragmentariedad que abre paso a la repetición y, con ésta, a la posibilidad de reconfiguración de lo pasado. Al contrario de las nociones comunes, el espacio y el tiempo se presentan como zonas flexibles, abiertas, con oportunidad de modificarse (aquí podría vincularse a la memoria); en este sentido, los tres finales son la marca más visible de la incompletud. La poética fragmentaria también incide en los límites genéricos; la novela se vuelve una producción auto-reflexiva al “disfrazarse” de una obra teatral en la que se representa la propia historia de la novela. Este movimiento de ruptura afecta directamente el modo de lectura que se había establecido y obliga al lector a readaptarse al nuevo programa. Es importante decir que las rupturas producidas por la poética de la fragmentariedad no sólo ponen de manifiesto el sentido de lo inacabado; también contribuyen a establecer la comunicación. Al desarticular ciertos sentidos, necesariamente se articulan otros; éste es el caso de las citas entre páginas y los vínculos intertextuales. Las citas irrumpen en el ritmo de la lectura, pero, a la vez, invitan a la reflexión del fragmento ahí colocado. El lector tiene la tarea de entablar el diálogo entre las fuentes de citación y la novela, o bien, hacer sus propias atribuciones para armar el rompecabezas con las piezas que se le proporcionan. El fragmento invita al intercambio por su carácter abierto e inacabado; se encuentra dispuesto al juego de varias composiciones. Las citas nos recuerdan que todo discurso es fragmento, que no hay origen y la integración sólo se logra con una relectura capaz de comunicar; con un lector que escuche y devenga escritor.

Con respecto al lugar de enunciación, la obra es atractiva porque está enmarcada en un momento histórico en el que se esperaban producciones literarias que mostraran, a través de una poética realista, la nueva vida revolucionaria, así como su pertinencia e importancia en un nivel individual y colectivo. *Celestino antes del alba* se coloca en oposición a dichas ideas porque presenta un personaje inacabado, que además mantiene una relación conflictiva con la temporalidad.

La novela habla de la realidad sin utilizar poéticas realistas; por la vía de lo no dicho muestra la fractura de la identidad al manifestar otros mundos. Si el texto se lee exclusivamente bajo una clave histórico-política, bien puede pensarse que se trata de una protesta contra el régimen imperante, pues se aleja considerablemente de las producciones en favor de la Revolución. Por otro lado, si se lee en clave de género pueden encontrarse alusiones constantes a la exclusión de un grupo social y moralmente marginado: los homosexuales. Si se piensa en la novela con referencia a su tradición literaria, se puede ver que busca erigirse como ruptora, pero que a la vez asume su lugar al incluirse en esta tradición, según lo manifiestan los vínculos intertextuales. Con todos estos ejemplos quiero decir que hay algo en el texto que permite la validez de todas estas interpretaciones. Durante este trabajo, mi objetivo fue demostrar que ese “algo” se define como el principio estructural de la novela: la fragmentariedad, es decir, su calidad de inconclusa, heterogénea, múltiple, incierta, ambigua, contradictoria, paradójica. Debido a que hay fragmentos, el receptor cuenta con un espacio “más amplio” para navegar, y en esos intersticios cabe la riqueza interpretativa que sólo nos permite asumir una paradójica certeza: la de la incertidumbre.

A lo largo de esta investigación procuré reunir las nociones pertinentes para enfrentarme al estudio de una obra tan disímil como ésta. Sin embargo, estoy consciente de que muchas teorías pudieron funcionar de igual o mejor modo para este trabajo; es el caso de *A Theory of Paradox* (1985), de Linda Hutcheon, que una de mis lectoras me recomendó para tratar lo fragmentario; o bien, el libro *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (1979), de Douglas Hofstadter, para abordar el tema de la paradoja. Agradezco mucho todas las observaciones y correcciones de mis lectores, que en todo momento fueron útiles para mejorar esta tesis, en la medida de mis posibilidades.

La investigación deja pendiente varios aspectos por estudiar con mayor profundidad; entre ellos se encuentra la figura de la narración paradójica; la relevancia de la escritura; la relación de *Celestino antes del alba* con otros textos que involucran aspectos del mundo infantil; como las

obras de Lewis Carroll y *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. El tinte poético de la prosa de Arenas es otro elemento que puede brindar un campo amplio para la investigación.

Podría pensarse que, de manera general, *Celestino antes del alba* es una metáfora del sujeto roto; un sujeto que se niega a permanecer bajo una misma identidad porque busca tender líneas de fuga para trascender su territorio y lograr experimentar el mundo como otro: devenir planta, animal, niño, mujer, escritor. *Celestino antes del alba* se constituye como una invitación a experimentar la metamorfosis de la identidad porque sugiere que el sujeto siempre está en un constante, gozoso e interminable devenir; que podemos reescribirnos y en la escritura transformarnos.

Bibliografía

- ACEVES, Julián David., *De la Reescritura a la Transgresión. (Un acercamiento a la narrativa de Reinaldo Arenas)*. Tesis de maestría, México, UNAM, 2012.
- ADAME, Domingo, *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, México, Universidad Veracruzana, 2005.
- ALLEN, Graham, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000.
- ARCOS, Jorge Luis, *Los poetas de Orígenes*, México, FCE, 2002.
- ARENAS, Reinaldo, “Celestino y yo”, *Unión*, núm. 3, 119-120.
- _____, *Celestino antes del alba*, La Habana, Ediciones Unión, 1967.
- _____, *Antes que anochezca*, México, Tusquets, 1992.
- _____, *Celestino antes del alba*, México, Tusquets, 2009.
- ARNAIZ, Mercedes Serna, “Las *Iluminaciones* de Rimbaud en la traducción de Cintio Vitier (1954)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 1-9.
- ARRIARÁN, Samuel, *Barroco y Neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*, México, Itaca, 2007.
- BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
- BARQUET, Jesús J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Ottmar Ette (ed.), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996, pp. 65-74.
- _____, “Del grupo Orígenes como la *generación de la poesía*”, en *Consagración de La Habana: peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*, Miami, Instituto de Estudios Iberoamericanos, 1992, p. 29-41.
- BÉJAR, Eduardo C., *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*, Madrid, Nova Scholar, 1987.
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BLAUSTEIN, Daniel, *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*, Hildesheim/New York, Georges Olms Verlag, 2011.
- BOBES, Velia Cecilia, *Los laberintos de la imaginación: repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba*, México, El Colegio de México, 2000.
- BOOTH, Wayne, “El precio de la narrativa impersonal, II: Henry James y el narrador no fidedigno”, en *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pp. 321-353.

- BORGES, Jorge Luis, “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, en *Obras completas 1923 -1949*, Madrid, Emecé, 1989, t. 1, pp.431-443.
- BRUGNATELLI, Vermondo, “Les *Chants du Hoggar* de Mohamed Belaïd et Angèle Maraval-Berthoin”, en *Études Bérébères et Chamito-sémitiques*, Paris, Peeters, 2000, pp. 73-84.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Roncesvalles, los lejanos sucesos históricos”, en *El cantar de Roldán*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 7-80.
- CARROLL, Lewis, *Alice’s adventures underground. A facsimile of the original Lewis Carroll manuscript*, Estados Unidos, University Microfilms, 1964.
- CASTRO, Fidel Castro Ruz, *Palabras a los intelectuales*, 1961 [versión en línea del discurso <http://www.min.cult.cu>] (16 de abril 2012)
- CHIAMPÌ, Irleamar, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000.
- CORRAL, Wilfrido H., “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, en *NRFH*, XLIV (1996), pp. 451-487.
- COSTA, María Eugenia, “Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)”, en *Primer Coloquio argentino de estudios sobre el libro y la edición*, disponible en <http://coloquiolibroyedicion.fahee.unlp.edu.ar/actas> [diciembre 2013]
- DELEUZE Gilles y Claire Parnet, “psicoanálisis muerto analiza”, en *Diálogos*, José Vázquez Pérez (trad.) Madrid, Pre-textos, 1980, p. 89-140.
- _____ y Félix Guattari, *Rizoma*, España: Pre-textos, 2005.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (<http://lema.rae.es/drae/?val=pájaro> [26 de agosto de 2013])
- DOLEŽEL, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Luis Alburquerque (trad.), Madrid, Síntesis, 1997.
- _____, “Le triangle du double. Un champ thématique”, *Poétique*, 64 (1985) pp.446- 471.
- DUCROT, Oswald y Jean-Marie Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998, pp. 175- 192.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.), Madrid, Ariel, 1979.
- ETTE, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, “La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal del siglo XX”, *Revista de crítica latinoamericana*, núm. 4, 17-29.
- GALLARDO, Emilio José, “La nueva genética revolucionaria o del superhombre comunista”, en *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 135-137.

- GARCÍA LORCA, Federico, “Ritmo de otoño”, en *Poesía completa*, México, Premiá, 1989. p. 122.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, p. 173-193.
- INGARDEN, Roman, “Concretización y Reconstrucción”, en *En busca del texto*, Dietrich Rall (comp.), México, UNAM, 2008, pp. 31-54.
- KAHLER, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Jas Reuter (trad.), México, Siglo XXI, 1969.
- LANG, Sabine, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2006, pp. 21-48.
- LIMA, Emiliano y Mercedes Cardoso, *De la octavilla a la sicotecnología*, Cuba, Ediciones Verde Olivo, 2003.
- LINDORO, Dora Oliva, *Un acercamiento a las estrategias discursivas de El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*. Tesis de maestría, México, UNAM, 2014.
- LUKACS, Georges, “Introducción”, en *Ensayos sobre el realismo*, Juan José Sebrelli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965, pp. 7-30.
- MACGOWAN, Kenneth y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1964.
- MARCHAMALO, Jesús, “Los exilios de Reinaldo Arenas”, *ABC (cultural)*, Madrid, 16 de agosto de 2008, p.11.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Gran Bretaña, Taylor & Francis e-Library, 2004 [1987].
- MCMAHON, Wendy-Jayne, “The End as Beginning”, en *Dislocated Identities. Exile and Self as (M)other in the Writing of Reinaldo Arenas*, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 49-94.
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana, *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002.
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, México, FCE/Universidad Veracruzana, 2002.
- MOLLOY, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996.

- MONTENEGRO, Nivia, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13 (1989), 276-284.
- MUJICA, Miguel Correa, “Reinaldo Arenas, el *boom* latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40 (2008), s.p. Versión en línea <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/rarenas.html> [13 de abril de 2012].
- OLEA FRANCO, Rafael, “Borges y la *Antología de la literatura fantástica*”, *Variaciones Borges* 22 (2006), p. 265.
- PAUL-MARGUERITTE, Lucie, *Le miroir magique*, Édition D’Art H. Piazza, Paris, 1932.
- PATRARCA, Martha E., “El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*”, en María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Del alba al anochecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, España, Iberoamericana/Vervuert/UNAM, 2008, pp. 71- 79.
- PAZ, Octavio, *El arco y la Lira*, México, FCE, 1972.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “La multiplicidad del sujeto: construcción y disolución de la identidad narrativa”, en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas/UNAM, 2012, pp. 99-116.
- _____, “Narrador I. Formas de enunciación narrativas” en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2005, pp. 134-146.
- QUINTERO, Aramis, “La sombra y el oro en el taller de Diego”, en *Poesía y prosa selecta*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2004, pp. IX-XLII.
- REED, Roger Alan, “The disappearance of the independent press”, en *The Evolution of Cultural Policy in Cuba: from the fall of Batista to the Padilla Case*. Tesis doctoral, Université de Genève, 1989, p. 9.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.
- RIMBAUD, Arthur, *Poesías Completas*, Anibal Núñez, David Conte, Cintio Vitier y Gabriel Celaya (trads.), Madrid, Visor, 1997.
- _____, *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud (1870- 1875)*, Braulio Arenas (trad.), Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- RODRÍGUEZ ORTÍZ, Óscar, *Sobre narradores y héroes. A propósito de Arenas, Scroza y Adoum*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- ROJAS, Rafael, *Un banquete canónico*, México, FCE, 2000.
- ROZENCVAIG, Perla, “Entrevista. Reinaldo Arenas”, *Hispanoamérica*, núm. 28, 48.
- SANTÍ, Marico Enrico, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 17-55.

- SARDUY, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184
- SHAW, Donald, *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SOLOTOREVSKY, Myrna, “La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989, III), Barcelona, Antonio Vilanova- Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 993-1002.
- SOTO, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Betania, 1990.
- STRAUSFELD, Michi, “Isla-Diáspora-Exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”, en Janett Reinstädler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 11-24.
- TOUSSAINT, Franz (comp.), *Le jardin des caresses*, Paris, Édition D´Art H. Piazza, 1946.
- VALERO, Roberto, *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Miami, Universidad de Miami, 1991.
- VITIER, Cintio, “Imagen de Rimbaud”, en *Illuminaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 1996, s.p.
- WEED, Ethan, “Aspectos de la citación en «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius»”, *Variaciones Borges* 17 (2004), p. 38.