

Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas

Audrey Aubou

Université des Antilles et de la Guyane

aaubou@phare.normalesup.org

Poética
 Di la verdad.
 Di, al menos, tu verdad.
 Y después
 deja que cualquier cosa ocurra:
 que te rompan la página querida,
 que te tumben a pedradas la puerta,
 que la gente
 se amontone delante de tu cuerpo
 como si fueras
 un prodigio o un muerto.
 (Heberto Padilla)

En la época en que Gabriel García Márquez ofrecía al mundo la historia inolvidable de los cien años de soledad de Macondo, un joven escritor cubano, Reinaldo Arenas (1943-1990), empezaba a elaborar otra saga, un ciclo novelesco en el que nos brinda una visión muy personal de lo que se podría ver como los cien años de soledad de una isla, Cuba, y de sus habitantes. Esta visión viene marcada por dos datos esenciales de la vida del autor: su constante oposición al régimen castrista, tras una breve participación a la insurrección de los barbudos, y su salida al exilio a Estados Unidos cuando el éxodo de Mariel en 1980.

La llamada *pentagonía* de Reinaldo Arenas se presenta como un proyecto personal y literario (en el caso del cubano lo personal y lo literario se confunden) sumamente atípico. Como lo indica el nombre, se trata de un grupo de cinco novelas, escritas entre 1964 (*Celestino antes del alba*) y 1990 (*El color del verano*). Estas novelas son *Celestino antes del alba*, obra titulada después por razones editoriales *Cantando en el pozo*, publicada por primera vez en 1967 en Cuba. Después vienen *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975, en francés, 1980 en español), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano o nuevo jardín de las delicias* (1991) y *El asalto* (2003) siendo estas dos últimas obras publicaciones póstumas. Este conjunto narrativo representa más de 1500 páginas y más de 25 años de trabajo. Además este proyecto se encuentra de manera significativa al principio y al fin de la obra de Arenas, ya que *Celestino* es su primerísima obra, y se suicida justo después de haber terminado la *pentagonía*. Arenas subrayó en varias ocasiones la importancia de este ciclo narrativo en su vida y en su obra: “Escribir esta *pentagonía* [...] le ha dado un sentido fundamental a mi vida...” escribe en *El color del verano*. También resaltó la doble dimensión, autobiográfica e histórica, de la misma: «...esta *pentagonía* que además de ser la historia de mi furia y de mi amor es una metáfora de mi país» (*El color del verano*, p. 262).

La palabra *pentagonía* es un neologismo creado por el propio Arenas, en el cual resalta la palabra clave *agonía*. Según la fórmula de Roberto Valero, la *pentagonía* se compone de cinco agonías, pero yo hablaría más bien de una agonía en cinco tomos, o en cinco actos. Esta agonía es fundamentalmente doble: es a la vez la de un ser colectivo, en el cual reconocemos el pueblo cubano, o de manera más imprecisa pero en realidad más exacta dada la dimensión mítica que alcanza en la obra areniana, *el pueblo de la Isla*; y la de un ser singular, el narrador-testigo, que aparece cada vez diferente, y que es siempre un doble ficticio del autor. Estas agonías vienen

duplicadas, reflejadas, fragmentadas en mil ejemplos en el conjunto. Huelga decir que este vocablo de pentagonía subraya el que el tema de la muerte constituye el trasfondo de la obra areniana.

La pentagonía, obra monumental, compleja y exuberante nos ofrece un buen ejemplo de un mundo narrativo cuya estructura se desarrolla en una permanente tensión entre unidad y fragmentación. La pentagonía se presenta como un conjunto pero al mismo tiempo Arenas juega con esta dimensión unitaria, la subvierte introduciendo efectos de rupturas y discontinuidades, tanto al nivel global del conjunto como al nivel de las obras que lo componen. Antes de fijarnos en la manera en que se plantea esta dialéctica en este ciclo, escuchemos al autor presentar y resumir lo que es la pentagonía:

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

Luego sigue *El color del verano*, retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano, cúspide de todo el horror; las luchas e intrigas que se desarrollan alrededor del tirano [...], la manera de no tomar nada en serio para poder seguir sobreviviendo y el sexo como tabla de salvación y escape inmediatos. [...]

La pentagonía culmina con *El asalto*, suerte de árida fábula sobre la casi absoluta deshumanización del hombre bajo un sistema implacable. (*El color del verano*, p. 262-263).

El universo narrativo de la Pentagonía: entre unidad y fragmentación

Si la pentagonía se presenta como un conjunto, la noción de ciclo viene subvertida por el hecho de que el protagonista muere al final de cada obra, salvo en la última, y resucita en la siguiente pero con otro nombre y otras características, y eso a pesar de que tengamos claramente una trayectoria que prosigue de una obra a otra. Las obras de la pentagonía ofrecen un ejemplo perfecto de una estética de la fragmentación que impera en todos los niveles. Pongamos el caso matricial de la primera obra del conjunto, *Celestino antes del alba*, primerísima obra escrita por el joven Arenas (22 años). Originalmente no era destinada a formar parte de un conjunto novelesco, según las declaraciones del autor el proyecto de la pentagonía es posterior a la publicación de *Celestino antes del alba*.

En esta primera obra ya aparecen unos procedimientos característicos de la escritura de Arenas: entre ellos, notamos la constante interrupción de la narración por fragmentos diversos, citas literarias, palabras de miembros de la familia o de gente sin más identificación. Esos fragmentos insertos no tienen nada que ver con lo narrado, lo cual crea primero sorpresa y hasta cierto malestar en el lector, pero que después induce un modo de lectura original, que es la aceptación del fragmento como tal, sin explicación o justificación alguna. En *El asalto*, los títulos de capítulos son referencias a varias obras de diferentes autores, que no tienen nada que ver con el contenido del relato. En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, se insertan materiales muy heterogéneos como extractos de verdaderos artículos de prensa de la época, anuncios publicitarios, citas de personajes de la diégesis, presentados de manera aislada al lado de la narración o insertos en ella. Sabemos que Arenas incluso había insertado imágenes en su obra, pero fueron quitadas por el editor. Esta

fragmentación discursiva creada por la acumulación y yuxtaposición de elementos heterogéneos alcanza su paroxismo en la segunda obra de la pentagonía, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, novela – que en muchos aspectos se parece a una obra de teatro, ya que sólo se oyen las voces de los diferentes personajes – que según la fórmula de Francisco Soto es una verdadera “cacofonía de voces”. Para Arenas esta acumulación de discursos aislados resalta la soledad y la tragedia de cada uno de los personajes:

[*El palacio de las blanquísimas mofetas*] está estructurado por monólogos completamente aislados; aun cuando en un momento determinado parece que están hablando, a cada uno lo que le interesa es contar su propia tragedia. Están tan enajenados por su propio dolor que toda posibilidad de diálogo queda excluida.¹

La fragmentación es también la del sujeto: ésta viene metaforizada en el principio de *Celestino antes del alba*), a través del episodio de la lagartija, donde, como ésta cuando se la corta en dos y las dos partes siguen viviendo y corriendo en direcciones opuestas, el niño narrador se desdobra: “Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre”.

Este motivo del desdoblamiento es obsesivo en esta obra, pero también en toda la pentagonía: en *Celestino antes del alba* aparece con la pareja niño narrador / Celestino, y la dicotomía yo /él que se transforma a veces en yo/tú). En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el narrador se vuelve el doble de los diferentes miembros de su familia, en particular de su tía Alfonsina. La novela *Otra vez el mar* presenta una construcción binaria: en la primera parte se oye la voz de una mujer anónima, y en la segunda, la voz del protagonista llamado Héctor, pero al final se sugiere que los dos son en realidad una sola persona, y que la mujer es una creación de la mente de Héctor. En *El color del verano*, la voz narrativa viene escindida en varias entidades. En *El asalto*, el narrador se parece cada vez más a su madre la cual al final se revela ser el propio dictador...

Para Arenas, la realidad es fragmentada, el ser humano irreductiblemente múltiple, lo cual justifica una escritura que tome en cuenta estos elementos:

[Lo que pretendo hacer] “es algo en que la realidad se fragmenta y el autor y el lector de cierta forma la reconstruyen y participan en esta reconstrucción”; [yo quiero] “construir una novela en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano, porque nosotros somos buenos pero también a veces somos malos o al revés, y unas veces soñamos y otras somos absolutamente materialistas, es decir, tratar de que todo ese mundo que nos forma se plasme en la novela.

Es notable otro procedimiento que tiene que ver con la fragmentación, que podríamos llamar la repetición disyuntiva, o sea el hecho de contar varias veces un hecho único, cada vez de manera diferente y a veces incluso contradictoria. Es particularmente espectacular este procedimiento en la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en la cual se se proponen doce versiones diferentes de la salida del protagonista Fortunato para unirse a los rebeldes. Este procedimiento de la repetición disyuntiva o *variación* se puede ver también al nivel global de la pentagonía en la medida en que a pesar de que los protagonistas vivan en medios y épocas diferentes, siempre viven las mismas cosas y repiten el mismo esquema de lucha contra un medio hostil, una familia infernal, una realidad desprovista de cualquier satisfacción o esperanza.

En fin, vale subrayar otra modalidad importante de la estética de la fragmentación en la pentagonía, que es el rechazo de la linealidad, y por lo tanto de la unidad lógica de la narración: las obras se organizan de manera circular, con numerosas vueltas de lo mismo, como las secciones tituladas “Vida de los muertos” en *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. Esta obra ofrece además una estructura circular inscrita en el título de su primera sección: “Prólogo y epílogo”.

¹ Entrevista con Perla Rosencvaig en *Hispanamérica* (1981), citado por Francisco Soto.

A pesar de notables diferencias estructurales entre las cinco obras que componen la pentagonía – de hecho son muy diferentes entre – el conjunto se organiza como totalidad alrededor de varios elementos. El título mismo de *pentagonía* es un elemento paratextual fundamental, creado por el autor y abundantemente comentado por éste en entrevistas o en sus obras mismas, sobre todo hacia el final de su vida, como en el prólogo de *El color del verano* y en su autobiografía-testamento *Antes que anochezca*.

Otro factor fundamental de unidad es la construcción de los protagonistas y sus características: todos son seres agobiados por su medio, por su familia, por la imposibilidad de cumplir con sus aspiraciones. Son personajes que llevan en sí una fuerza creadora poco común, pero que no logran invertirla en algo, y esta misma fuerza acaba por aniquilarlos. También la postura del narrador es un elemento de unidad: siempre se trata de un personaje testigo, o sea de un personaje que siempre está mirando al mundo que le rodea un poco como desde fuera:

En todas estas novelas, el personaje central es un autor testigo que perece (en las primeras cuatro obras) y vuelve a renacer en las siguientes con diferente nombre, pero con la misma airada rebeldía: cantar o contar el horror y la vida de la gente, incluyendo la suya. (Prólogo de *El color del verano*, p. 263).

La pentagonía también se organiza como conjunto gracias a la presencia de un hilo diacrónico o cronológico; es doble: por una parte se trata de la progresión del personaje central de la niñez hasta la madurez, y por otra parte, pero de manera paralela, de una progresión que sigue las diferentes etapas históricas de Cuba.

Al nivel temático es de subrayar una vez más la omnipresencia de la muerte a lo largo del ciclo, como tema, como personaje (como por ejemplo en el incipit de *El palacio de las blanquísimas mofetas*: “La muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de una bicicleta”), y como principio de creación: los cantos de Héctor en la segunda parte de *Otra vez el mar* son inspirados en su obsesión de la muerte, tanto de él como ser creador como de una sociedad postrevolucionaria en plena decadencia.

El mismo principio de fragmentación, que encontramos bajo diferentes formas en todas las obras de la pentagonía, como lo evoqué antes, es una constante en la pentagonía y por lo tanto un factor esencial de unidad.

Por fin, hay que poner de realce la omnipresencia de la escritura y de la imaginación: todos los protagonistas (Celestino, Fortunato, Héctor, Reinaldo/Gabriel/la Tétrica Mofeta) están ligados a la escritura, como lo subraya Arenas hablando de “*autor testigo*”. La escritura es un elemento clave tanto en la poética como en la ética areniana: es una fuerza que salva de la fragmentación, un testimonio perenne que rescata lo trágico de la existencia.

También existen elementos de unidad más anecdóticos, tales como la recurrencia de personajes de una obra a otra: por ejemplo el personaje inolvidable de Tedeoro, que aparece en el canto 6 de *Otra vez el mar*, muere, y reaparece en *El color del verano*.

Pero más allá de estos elementos, quisiera presentar algunas reflexiones sobre lo que me parece ser lo que da una unidad profunda a la pentagonía y que es el sentido trágico areniano.

La vida como agonía: el sentido trágico de la vida de Reinaldo Arenas, fundamento de la pentagonía

En 1983, en una charla sobre cultura y política en Cuba en Nueva Orleans, declaraba Arenas:

...Yo creo que el hombre nace para la tragedia. El ser humano está condicionado a vivir una tragedia. El solo hecho de envejecer y morir es una tragedia. [...] Dentro del ser humano hay un desequilibrio existencial desde que nace: tenemos una necesidad de infinito desde un cuerpo finito, nacemos para la eternidad pero somos mortales. De ahí parte el hombre antes de fijarse en las otras circunstancias

terribles de su existencia, tales como la de que un ladrón entre y te robe la máquina de escribir, o que un dictador, tome el poder por cien años. Porque independientemente de estas circunstancias siniestras, están aquellas fatales que son la necesidad de infinito, la condición de ser mortal y el saber que ninguna de esas dos circunstancias tiene solución...

En una entrevista con Ottmar Ette de 1990, el año de su muerte, afirmaba: « Una danza de la muerte, así pienso yo. En definitiva, la vida es eso, una especie de extraña danza, que con el tiempo se hace más horrible ». En 1981, mientras desempeña el cargo de “visiting lecturer” en la Universidad de Florida, imparte una clase titulada “Fatalidad y desgarramiento en la poesía cubana”. Estos elementos nos muestran la importancia, en la visión del mundo que es la de Reinaldo Arenas, de los conceptos de fatalidad y de tragedia. El sentido trágico es lo que me parece dar una unidad profunda a la pentagonía, y lo que me propongo analizar ahora es cómo este sentimiento se plasma de manera original en su universo narrativo.

La originalidad del sentido trágico de Reinaldo Arenas radica en el hecho de que se trata de un sentido profundamente ligado a un lugar; se podría hablar de un *trágico tópico*. La isla de Cuba, que de manera significativa siempre viene escrita con una i mayúscula, aparece como un lugar marcado por la fatalidad histórica: “Isla, contra ti se estrellan todas las audacias. En tu tan cacareado verdor han pastado todas las miserias y ahora se han instalado al parecer con carácter permanente » (*Otra vez el mar*, p. 170). En este sentido, se puede hablar de escritura de la distopía, un discurso que es la desconstrucción y la negación de todos los discursos poéticos e ideológicos que representaron la isla como el lugar de lo bueno, del paraíso, o sea como lugar de la utopía (en una tradición que va de José Martí hasta los últimos avatares de la llamada literatura de la Revolución).

La fatalidad histórica de la que es víctima la Isla viene asociada a la idea, cada vez más presente conforme avanza la pentagonía, de *maldición*. Se pueden encontrar numerosas ocurrencias de esta idea sobre todo en *Otra vez el mar* y en *El color del verano*, que son las obras centrales de la pentagonía. En esta última obra se alude varias veces a “la *isla condenada*”; y escribe la Tétrica Mofeta, doble del narrador y proyección textual del autor: “quizá cuando llegue al infierno pueda abofetear al diablo mientras le pregunto cuál ha sido *nuestro terrible delito*”. (El subrayado es mío).

Este elemento es sumamente interesante en la medida en que introduce la idea de una *trascendencia*. Gracias, o a causa de esta trascendencia, dejamos la mera fatalidad histórica para entrar en la dimensión propiamente trágica, como lo explica el filósofo Henri Gouhier en sus escritos sobre el teatro trágico.

En esta perspectiva de la puesta en evidencia de una fatalidad histórica, de una trascendencia negativa, quizás haya que matizar la apreciación de la posición anticastrista de Arenas. Y decir que en el discurso de este disidente encarnizado cuyos ataques violentísimos contra el *Comandante* son famosos, Fidel Castro no es más que la culminación de una fatalidad antigua, el nuevo eslabón de una larga cadena de desgracias:

Ésta es la historia de una isla atrapada en una tradición siniestra, víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua.[...] Ésta es la historia de un pueblo que vivió siempre para las grandes ilusiones y padeció siempre los más siniestros desengaños.[...] Ésta es la historia de una isla que nunca tuvo paz, que fue descubierta por un grupo de delincuentes, de aventureros, de ex presidiarios, y de asesinos, que fue colonizada por un grupo de delincuentes y asesinos, y que fue gobernada por un grupo de delincuentes y asesinos y que finalmente (a causa de tantos delincuentes y asesinos) pasó a manos de Fifo, el delincuente supremo, el sùmmum de nuestra más grandiosa tradición asesina. (*El color del verano*, p. 176).

Pero tampoco se puede pensar que antes del castrismo en Cuba, la vida era una panacea [...]. Por el momento, la culminación de lo siniestro es Fidel Castro (ese

nuevo Calígula con fervor de monja asesina). Pero ¿quién es Fidel Castro? ¿Acaso un ser caído de otro planeta en nuestra desdichada isla? ¿Acaso un producto extranjero? Fidel Castro es la suma típica de nuestra peor tradición. Y, en nuestro caso, lo peor, es, al parecer, lo que se impone. Fidel Castro es, en cierta medida, nosotros mismos. (*Ibidem*, p. 261).

Es en esta perspectiva de la maldición que hay que integrar el motivo del infierno, recurrente e incluso central en la pentagonía. Todos los protagonistas de la pentagonía viven en pequeños infiernos (el infierno familiar del niño narrador en *Celestino antes del alba*, que anuncia los infiernos de Fortunato o Héctor) que no son más que los círculos de un infierno mayor, el que es la misma isla. Ésta se vuelve la imagen perfecta del infierno, como la ciudad de Comala en *Pedro Páramo*. Tres elementos resaltan esta dimensión infernal del lugar: el calor agobiante; el verano, estación que pasa a ser como la metáfora de la maldición que agobia a la isla; y el mar que hace de la isla una prisión perfecta. En *Otra vez el mar*, seguimos el fluir de los pensamientos del personaje femenino sin nombre que habla en la primera parte de la obra:

...*Vendrá el verano*, pienso. *Otra vez está aquí el verano*, digo en voz alta, desde el balcón de la casa, mirando el mar íntegramente azul, centelleante y batiendo. [...] *El verano*, me digo en voz alta. *El verano*... ¿Cómo es posible que pueda estar viva si aquí está de nuevo el verano? ¿Si siempre está aquí el verano? ¿Qué has hecho con el tiempo? ¿Qué has hecho con tu vida? El verano... (p. 109, el subrayado está en el texto).

En el primer canto de Héctor, el protagonista masculino que habla en la segunda parte en una serie de seis largos poemas, la letanía de las miserias diarias viene ritmada también por la vuelta casi obsesiva de la palabra “Veranos”, que se destaca gráficamente en la página, como para subrayar aún más la idea de soledad que viene asociada a ésta. Más adelante, exclama el narrador, en una diatriba poética contra Walt Whitman: “Yo opongo a tu poesía...un verano calcinando todo pensar coherente” (p. 250). Estos elementos de la tercera obra de la pentagonía ya nos indican la dimensión negativamente simbólica del verano en el opus siguiente, que se titula precisamente *El color del verano*, y sobre la cual volveremos.

También sufre el mar una inversión de su convencional connotación positiva, volviéndose otro símbolo de la miseria del pueblo de la Isla:

Mar del Acoso
 Mar del Chantaje
 Mar de la Miseria
 Mar de la Abstinencia
 Mar de la Maldición
 Mar de la Impotencia
 Mar de la Desesperación
 Mar del Trabajo Forzado
 Mar del Silencio
 (*Otra vez el mar*, p. 165).

Como ya lo hemos apuntado, todo en la pentagonía se da en un doble nivel, colectivo e individual. El sentido trágico que se expresa en la visión del pueblo hiere agudamente también al ser individual. El tema de la sexualidad, tan central en la obra areniana, es un buen ejemplo de ello: para el individuo no es más que una escapatoria efímera. En efecto, si en Arenas el sexo aparece muy a menudo como una fuerza de liberación, una plenitud alcanzable, también él tiene su lado negro, no siendo más que una satisfacción pasajera: “El sexo es una fuente de amargura: la vida y la muerte son dos virus que se transmiten por contacto sexual”, leemos en una sección de *El color del verano* titulada “Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el infierno”.

En este mundo, hay un ser que parece destinado a sufrir más que todos los demás, se trata del

que tiene el don de la imaginación y de la creación, o sea el escritor: lo ilustra desde el principio de la pentagonía el destino sórdido del personaje de Celestino, doble celeste del miserable niño narrador y personificación de sus aspiraciones poéticas, que es acosado por su familia y los demás. En la visión del mundo areniana el destino del escritor es necesariamente trágico: la pentagonía en particular pero en general toda la producción del cubano se inscribe en la tradición literaria del mito del poeta maldito.

Una obra ejemplar: *El color del verano*

Todos los elementos evocados antes encuentran una ilustración ejemplar en la novela *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias*, “novela escrita y publicada sin privilegio imperial”, como lo precisa el autor a modo de advertencia.

El color del verano constituye la cuarta etapa de la pentagonía, o sea la penúltima. Pero fue la última escrita por Arenas, que empezó su redacción en 1987 en Nueva York, cuando, enfermo de sida, fue hospitalizado por primera vez. Prosiguió obstinadamente su redacción hasta su agonía. Cuenta en su autobiografía *Antes que anochezca* que, sintiendo cómo las fuerzas se le iban, invocó al espíritu de Virgilio Piñera, el escritor cubano al que más admiraba, y también amigo suyo, para que le concediera el tiempo necesario para terminar su obra, es decir, su autobiografía y *El color del verano*, único fragmento que le faltaba para completar la pentagonía. Se percibe así una correlación temporal fundamental: *El color del verano* es de hecho el eslabón final en el proceso de producción de la pentagonía, y además corresponde con la muerte inminente del autor. Vemos así que esta obra es un momento importantísimo ya que representa el fin de un ciclo literario, que corresponde con el fin del ciclo vital del autor. Esto se manifiesta claramente en el hecho de que hay una dimensión testamentaria tanto en *El color del verano* como en la autobiografía.

Reinaldo Arenas, que fue un gran comentador de sus propios textos, habla de esta novela en estos términos:

Nunca olvidé que, para que mi vida cobrase sentido – pues mi vida se desarrolla sobre todo en un plano literario-, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto*, ya había sido escrita en la isla en un raptó de furia... (*El color del verano*, p. 259)

El color del verano es una obra ejemplar en la pentagonía y quizás en toda la obra de Arenas. En ella se da lo que se puede ver como un manifiesto literario de Arenas. Este texto, que por su configuración fragmentada y heterogénea, no se parece realmente a una novela, propone un compendio de las preocupaciones y obsesiones de Arenas, así como una muestra de su exuberante originalidad. La estructura de la obra viene regida por dos elementos: la fragmentación y la circularidad.

Sólo quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica. [...] De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta acabar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida (Ibíd., p. 262).

El color del verano se compone de 114 fragmentos, organizados según un principio flexible que recuerda el del *collage*. Esta técnica, como lo apuntaron los críticos, pone de relieve discordancias en el seno de la totalidad que es la obra. Vale recordar el origen pictórico de este procedimiento elaborado por los cubistas Picasso y Braque, ya que la novela juega mucho sobre el paralelo entre literatura y pintura. Dos ejemplos ilustran este paralelismo entre escritura y pintura: El título de la novela es una referencia explícita al famoso tríptico de El Bosco. Otro elemento esta vez no al nivel paratextual sino intratextual, es la presencia en la diégesis del personaje importante de Clara Mortera, pintora genial, doble de los narradores, que pinta una obra maestra titulada *El Color del*

verano, que también es el título de la novela que intenta desesperadamente escribir el narrador, y claro, el de la novela que estamos leyendo...

Estos fragmentos se organizan en diferentes subgrupos. Unos conforman las diferentes intrigas de la diégesis que vienen entrelazadas: la preparación y el desarrollo del gran carnaval que celebra los falsos cincuenta años al poder del dictador Fifo (avatar grotesco y caricatural de Fidel Castro); las aventuras picarescas y grotescas de un grupo de locas con una sexualidad desenfadada, entre las cuales la Tétrica Mofeta, doble ficcional de Arenas que tenía este apodo en el medio homosexual subterráneo; las peripecias de este personaje y del manuscrito de su novela *El color del verano*. Otros fragmentos no parecen tener una relación directa con la diégesis, y se presentan como trozos más aislados. Entre ellos, destacaremos la correspondencia entre los personajes de Reinaldo, Gabriel, y la Tétrica Mofeta que son las tres caras de una misma persona, el narrador-autor-personaje. También vale destacar una serie de cinco fragmentos titulados “La historia” sobre los cuales volveremos a continuación. Por fin son de señalar una serie de dos fragmentos titulados “Oración” a los que añadiremos los fragmentos llamados “Pintando”, “En busca del El Bosco”, y el “Retrato de Luisa Pérez de Zambrana”, en los que se encuentran meditaciones sobre el poder del arte y sus límites.

La obra presenta diferentes niveles de fragmentación: tenemos a la vez una fragmentación narrativa (con la mezcla de diferentes intrigas, lo cual tiene que ver con el motivo central del carnaval sinónimo de lo heterogéneo, lo mezclado, lo abigarrado), una fragmentación discursiva con la yuxtaposición de diferentes modalidades de discurso: relato, cartas, oraciones, pensamientos, etc...; por último, una fragmentación de la instancia narradora, que viene escindida en varios personajes.

Pero la obra no sólo ofrece un ejemplo de fragmentación sino que constituye además una verdadera reflexión sobre la cuestión de la fragmentación: la inevitable fragmentación del ser, la imposibilidad de la autenticidad y de la coincidencia consigo mismo, que se expresa por ejemplo en la división de los narradores-personajes bajo la mirada de la madre: “No soy una persona, sino dos y tres a la vez”. En este contexto de disolución del ser mismo, la unidad sólo se puede alcanzar mediante la escritura: los tres personajes de Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta logran reunirse gracias a ella.

Esta reflexión sobre unidad y fragmentación también se expresa mediante el motivo de la isla. La isla es ella misma un fragmento de tierra desprendido de una unidad más grande. Es de subrayar la dimensión altamente simbólica del final de la obra: la isla se desprende de su plataforma insular roída por sus habitantes (“Tanta era la desesperación que la gente determinó que había que escaparse con la isla completa. Una vez que la isla cambiase de lugar, encallaría cerca de algún continente, de alguna tierra firme y libre”), pero se revela imposible arrimarse a un continente, a algo, entonces la isla se hunde en el mar. Este desenlace sin duda burlesco nos remite sin embargo a la idea de una situación de por sí trágica del sujeto insular, expresada en la famosa fórmula de Virgilio Piñera “La maldita circunstancia del agua por todas partes”.

Eso nos lleva a la idea de lo trágico y de su expresión en esta novela compleja. Muchos críticos han estudiado esta obra evidenciando su dimensión lúdica, humorística, grotesca, carnavalesca, satírica, todo lo cual constituye sin duda alguna un eje central de análisis de *El color del verano*. Aún así, me parece importante enfatizar cómo en esta obra se expresa el sentido trágico de la vida y del mundo de Arenas.

La novela gira alrededor del motivo del carnaval trágico. El carnaval en *El color de verano* es el contrario absoluto de un fenómeno liberador. Al contrario es la señal absoluta de la sumisión y de la imposibilidad de escapar de los habitantes de la isla. Simbólicamente este carnaval desemboca en el hundimiento de la isla, y en su desaparición.

El tema de la maldición es omnipresente e incluso constituye uno de los ejes dramáticos de la novela, a través los cinco fragmentos ya mencionados titulados todos “La historia”, que empiezan todos con las palabras “Ésta es la historia de una isla que...”. Situada en la época castrista, cuarenta años después del triunfo de la Revolución (lo cual hace de ella una novela de anticipación, ya que la acción se desarrolla en 1999, o sea nueve años después de la muerte del autor), *El color del verano*

se inscribe en la perspectiva histórica inaugurada con la segunda obra de la pentagonía, *El Palacio de las blanquísimas mofetas* (cuya acción tiene lugar en la era de Batista), pero en estos pasajes se desarrolla una dimensión mítica que se superpone a lo histórico, superponiéndose el peso de la fatalidad y de la trascendencia al fluir de la historia. Se podría hablar aquí de la construcción de un mito negro de Cuba. En efecto, en *El color del verano* me parece que se revela muy bien el “éclairage tragique” (J. de Romilly) que le da Arenas a la historia cubana mediante este motivo de la maldición y de la imposible salvación, expresado por el eterno retorno de las calamidades. Aquí también es omnipresente el motivo del infierno: “aquella isla contaminada por la locura, la desesperación y el caos”; el narrador quisiera olvidar “el infierno presente”. El verano, como el mar (“prisión marina”), como ya lo habíamos notado en *Otra vez el mar* se vuelven la concretización horrible, agobiante, de esta maldición:

Ya está aquí el color del verano con sus tonos repetitivos y terribles. [...] *Un verano sin límites ni esperanzas*. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marina, ¿qué nos aguarda? ¿Y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marina, ni este tiempo que a la vez que nos excluye nos fulmina? Fuera de este verano, ¿qué tenemos? [...] *El color del verano se ha instalado en todos los rincones*. [...] Seremos ese montón de huesos abandonados pudriéndose al sol en un yerbazal. Un montón de huesos calcinados por el tedio y la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque *es imposible escapar al color del verano*; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, *esa tragedia centelleante* –ese conocimiento – *somos nosotros mismos*. Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables [...] No permitas que el nuevo año, el nuevo verano (*el mismo verano de siempre*) prosiga en mí su deterioro [...] Que el próximo verano yo no exista.
(segunda “Oración”, p. 410-411; el subrayado es mío).

Es de notar cómo el tiempo mismo parece haberse detenido para siempre en la Isla, ya que el “nuevo verano” no es más que el “mismo verano de siempre”, o sea que, mientras que antes teníamos un fluir del tiempo perceptible con la progresión histórica y los cambios políticos, ahora el tiempo se ha inmovilizado en una eternidad insoportable. Esta inmovilización del tiempo en eternidad, o la anulación del tiempo, es una de las características de la tragedia, en la cual, siendo ya escrito el futuro, se borra la distinción entre pasado, presente y porvenir.

Esta dimensión trágica viene subrayada por elementos que participan de la dimensión paródica de la obra, pero que son a la vez otras tantas referencias a la tragedia griega antigua: aparecen por ejemplo varias veces en la novela un grupo de tres personajes llamadas “las Parcas” (o “la Gran Parca, la Parquita y la Parquilla”), que tejen y destejen el destino del protagonista: “En la tarde tenían como tarea tejer el destino de la Tétrica Mofeta, por lo que llevaban una enorme cantidad de hilo de diferentes colores e iban provistas de unas gigantescas agujetas” (p. 202). También el grupo de locas amigas o enemigas del narrador funciona como un coro grotesco que acompaña y comenta la trayectoria del protagonista. En fin, la lucha constante de este protagonista para escribir y salvar su obra, que cual nuevo Sísifo, tiene que reescribir constantemente. Arenas aludió en varias entrevistas a la tragedia griega y a la admiración que tenía para este modelo literario. Su interés por el teatro se traduce muy bien en los numerosos trozos dramáticos en la pentagonía: *El color del verano* por ejemplo, se abre con un largo trozo dramático, “La fuga de la Avellaneda” al final del cual la heroína se hunde en el mar... Como en la tragedia, todo ya está dicho desde el principio.

Lo trágico en *El color del verano* es la vez colectiva (el destino de la isla), y singular, a través de la lucha sin fin del protagonista narrador para sobrevivir y escribir. Más allá de eso, se desprende de esta obra una visión profundamente trágica del hombre: véase por ejemplo el primero de los “Nuevos Pensamientos de Pascal”, donde encontramos la idea de que la primera desgracia es el nacimiento: “Si quieres que tu hijo no sea un desdichado, mátalos al nacer” (p. 194).

Como lo demuestra Henri Gouhier, el sentido trágico no significa ausencia de libertad o de esperanza, muy al contrario:

La fatalité des tragédies est donc une nécessité transcendantale. Qu'est-ce à dire?
[...]

La relation qui correspond au mot transcendance implique une certaine différence d'ordre : si l'un des termes est la nécessité, l'autre est évidemment autre que la nécessité.

Il n'y a donc pas de tragédie sans liberté, puisque le rayonnement tragique de la fatalité tient à sa transcendance et que cette transcendance transcende une liberté.

Œdipe n'a pas voulu tuer son père ; il n'a pas voulu épouser sa mère : le destin est tragique parce qu'il écrase une volonté qui voulait une autre destinée².

El narrador-personaje-doble del autor de *El color del verano*, como los otros protagonistas de la pentagonía, representa al personaje trágico atrapado en una fatalidad que quiere combatir, expresando así su fundamental *libertad*. Para Arenas, esta libertad sin duda viene simbolizada por la escritura. Esta lucha permanente entre fatalidad y libertad, entre libertad y esperanza, conforma su visión agónica, o agonística, de la vida. En este sentido Arenas es quizás el último, quizás el único trágico cubano.

Bibliografía de las obras citadas

Reinaldo Arenas, la *Pentagonía*

Celestino antes del alba, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Fábula, 2002.

El palacio de las blanquísimas mofetas, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2001.

Otra vez el mar, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2002.

El color del verano, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 1999.

El asalto, Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, 2003.

Audrey Aubou

Ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure de Paris (2002)

Agrégée d'espagnol (2006)

Doctorante - allocataire de recherche

Monitrice à l'Université des Antilles et de la Guyane

Lauréate du 3^e Concours des Bourses de la Société des Hispanistes Français (2008)

Domaine de recherche : Cuba, littérature et civilisation XX^e siècle.

² Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'Existence*, Vrin, Paris, 1952.